

INTRODUZIONE

In una teca della biblioteca del Consorzio per la pubblica lettura “Sebastiano Satta” di Nuoro, nell’area dei locali cinta da pareti di vetro e rigorosamente chiusa a chiave, fra gli arredi di quello che fu lo studio della casa del poeta, con gran parte dei suoi libri e dei mobili sui quali egli lesse, scrisse, dipinse, in mezzo a fotografie che ritraggono Satta, i familiari e gli amici, sono gelosamente custodite alcune carte, scritte di suo pugno, versi sciolti o appunti delle cause che discusse nel Palazzo di Giustizia di Nuoro. Fra queste spicca un quadernetto, sulla cui copertina, in cartone rivestito di bianco, Sebastiano Satta scrisse, in corsivo arioso ed elegante, *leggendo ed annotando*, volendo dare un titolo al proprio zibaldone, compagno di lettura e archivio di curiosità.

L'autore

Sebastiano Satta nasce a Nuoro il 21 maggio 1867 da Raimonda Gungui, donna forte e caparbia, che ispirerà molti dei suoi versi, e da Antonio, avvocato, morto a Livorno, dove si era recato per questioni professionali, quando il poeta aveva solo cinque anni.

Dopo aver frequentato a Nuoro le scuole fino al ginnasio, Satta si sposta dalla sua città natale per concludere la propria formazione liceale e universitaria nella Sassari tardo ottocentesca, che Mario Ciusa Romagna così descrive: «Nell’interno, per le vie tortuose e strette, si muove un popolo sapido ed arguto perché sente di avere sulle spalle una lunga storia che sale dai fasti comunali fino a quelli di città principe del Capo di Sopra. Era naturale, perciò, che in questo centro si susseguisse lungo tutto il XIX secolo una

numerosa schiera di giuristi, storici, economisti e letterati di cui alcuni divennero famosi ed altri lasciarono il loro nome solo entro l'ambito della regione»¹.

È nella città turritana, in questo fecondo *milieu*, che egli compie il proprio percorso di formazione culturale, politica e umana. Fu allievo, nel liceo classico "Azuni" di Sassari, di Giovanni Marradi, docente di italiano, attraverso il quale conobbe e apprezzò la poesia di colui che diventerà suo modello e maestro, Giosuè Carducci, amico dell'insegnante, così come lo fu Severino Ferrari.

Nel 1887, il servizio militare svolto a Bologna interrompe il soggiorno sassarese per un periodo che, nonostante la nostalgia per la Sardegna lontana, è per il poeta ricco di positivi avvenimenti: proprio nel capoluogo emiliano, infatti, ha la possibilità di incontrare Carducci, ed è sempre qui che compone le liriche per la prima silloge poetica, *Versi ribelli*², incentrata sull'esperienza in caserma.

Rientrato a Sassari nel 1890, vi rimane fino alla laurea in Giurisprudenza, conseguita quattro anni più tardi. Giovannissimo inizia, inoltre, a scrivere su numerosi giornali e riviste: «Il suo esordio come giornalista avvenne su "Sardegna"; dal 1891 al '93 pubblicò capicronaca non firmati sulla "Nuova Sardegna"»³; dal 1892 collabora – con Pompeo Calvia, Enrico Costa, Grazia Deledda, Salvatore Farina, Stanis Manca, Pietro Nurra – con il giornale quindicinale sassarese di lettere e arti fondato da Luigi Falchi, che assume dapprima il titolo "Nella Terra dei Nuraghes", poi "Sardegna artistica"; nel 1894, è fra i collaboratori della rivista cagliaritana quindicinale scientifico-artistico-letteraria

¹ M. CIUSA ROMAGNA, *Introduzione*, in S. SATTA, *Canti*, Milano, Mondadori, 1955, p. 16.

² S. SATTA, *Versi ribelli*, Sassari, Gallizzi, 1893.

³ G. CALTAGIRONE, *Sebastiano Satta*, "La grotta della vipera", VI, 19-20, 1980-81, p. 45.

“Spigolature d’arte”, insieme a Ottone Baccaredda, Filippo Vivonet, e anche Enrico Costa e Grazia Deledda; nel 1895, figura fra i redattori di “Fiori di primavera”, insieme a Pompeo Calvia. Non mancano le collaborazioni con quotidiani e periodici anche esterni all’ambito regionale, come “Il Resto del Carlino” di Bologna, “La Nuova Antologia” e “Il Giornale d’Italia” di Roma.

Nel 1893, fonda, con Gastone Chiesi, il quotidiano “L’Isola”; ma «il giornale fu di breve durata, se ne pubblicarono 55 numeri, nonostante l’eccezionale sforzo fatto per mantenerlo in vita. Fu tentato anche il colpo giornalistico d’eccezione con l’intervista (pubblicata sui nn. 41-42 del 1894) fatta al famigerato bandito Francesco Derosas che S. Satta e G. Chiesi incontrarono assieme ai suoi gregari Angius e Delogu in una grotta, dopo un’avventura che viene narrata da Satta con toni romanzeschi»⁴. Tra i punti di forza del giornale, i capicronaca del ‘Povero Jorik’, come si firmava Satta, «gustosi, realistici e pieni della malinconia del passato. In genere appaiono così ben tagliati e misurati nel sentimento e nella forma da avere un valore antologico»⁵. Il giornale riservava la prima pagina ai notiziari italiano e internazionale, sulla falsariga del quotidiano milanese “L’Italia del popolo”, suo omologo nella penisola: «Le posizioni repubblicano-federaliste del Ghisleri e di Gustavo Chiesi [fondatori del giornale lombardo] fecero da supporto alla rivendicazione dell’autonomia per la Sardegna. La perfetta “fusione” del 1847 con gli Stati di terraferma doveva essere considerata un grave errore (n. 114, 13/14 dicembre 1893)»⁶.

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. CIUSA ROMAGNA, *Introduzione*, in S. SATTA, *Canti*, cit., p. 17.

⁶ R. Cecaro, G. Fenu, F. Francioni (a cura di), *I giornali sardi dell’Ottocento*, Cagliari, Stef, 1991, p. 150.

Politicamente, anche Satta si era schierato con gli intellettuali più radicali, stringendovi feconda amicizia. Sono questi, fra i tanti, i già citati Luigi Falchi e Pompeo Calvia, con i quali pubblica, nel 1893, la silloge *Nella terra dei nuraghes*⁷, ma anche Salvatore Scano (direttore del quotidiano sassarese “Burchiello”), i poeti Giannetto Masala, Annunzio Cervi e Salvator Ruju, noto quest’ultimo anche con lo pseudonimo di Agniru Canu, che fu fra i continuatori della poetica sattiana come afferma Nicola Tanda: «La sua lingua è costruita anche con materiali dell’epica carducciana e pascoliana, mediata dall’applicazione che ne aveva fatto Sebastiano Satta all’universo culturale sardo»⁸.

Il Nostro, deluso poi dal ripiegamento moderato delle correnti radicali, se ne allontanò definitivamente aderendo al socialismo e facendo proprie le battaglie umanitarie combattute dal movimento a livello internazionale. Si trattava allora, d’altra parte, in Sardegna di un filone fondamentale appannaggio degli intellettuali: «In realtà, prima ancora dell’arrivo nell’isola del torinese Cavallera, l’organizzatore sindacale dei battellieri di Carloforte e dei minatori del Sulcis, il socialismo fu, in Sardegna, un fatto letterario, ideologia di poeti e *non* prassi di politici: scrivevano, quasi sempre, in lingua sarda e poetavano su temi legati al comunitarismo terriero dei villaggi sardi, per un ritorno al *passato comunitario*, antecedente alla “Legge delle Chiudende”, al conosciuto, *a su connottu*, insomma, a un socialismo utopistico, populista, non scientifico»⁹.

⁷ P. CALVIA - L. FALCHI - S. SATTA, *Nella terra dei Nuraghes*, Sassari, Dessì, 1893.

⁸ N. TANDA, *Letteratura e lingue in Sardegna*, Sassari, Edes, 1991.

⁹ F. MASALA, *Sebastiano Satta, dal mito alla storia*, in U. Collu - A. M. Quaquero (a cura di), *Sebastiano Satta: dentro l’opera dentro i giorni*, Nuoro, Stef, 1988, p. 50. Il corsivo è del testo.

Sono questi gli anni nei quali Satta compie il definitivo rientro nella città natale (avvenuto nel 1894): culturalmente, l'allontanamento dal capoluogo turritano non è traumatico, in quanto «Nuoro fa blocco con Sassari, sotto il profilo della civiltà intellettuale e se ne distingue, semmai, per una cultura più raffinata e attenta alle voci internazionali e al tempo stesso alle spinte profonde dell'etnia»¹⁰. A Nuoro, il poeta svolge la professione forense, esercitata dal 1896, che assume fin dagli esordi un taglio sociale e umano, tanto che Salvator Ruju lo descrive dicendo: «Più che avvocato penalista era giustiziere ispirato»¹¹.

La vita a Nuoro riserva anche momenti di sconforto; da una lettera proprio all'amico Ruju, del 1902, trapela, addirittura, il desiderio di Satta di abbandonare l'isola, quando scrive: «in questo vespro nuorese, sento tutta la tristezza dell'abbandono e penso (o truce sogno!) se pur anche io non debba abbandonare questo asilo selvaggio, al quale non mi tiene avvinto che la cura materna, e andarmene lontano, ben lontano, portando a spasso, lacerando anche l'anima, il mio male e il mio bene»¹². Il desiderio di allontanarsi così vagheggiato si dissolve però poco tempo dopo quando, a Nuoro, conosce Clorinda Pattusi, che sposa dopo un breve fidanzamento e dalla quale avrà i due figli, Raimonda¹³,

¹⁰ S. NAITZA - M. G. SCANO, *Antonio Ballero*, Nuoro, Ilisso, 1986, p. 17.

¹¹ M. CIUSA ROMAGNA, *Introduzione*, in S. SATTA, *Canti*, cit., p. 19.

¹² Ivi, p. 21.

¹³ Alla nascita della bambina, Satta compose i *Canti della culla* che però volle lasciare inediti, in quanto Raimonda morì a un anno, e li depose nella bara della figlia. I manoscritti furono esumati il 25 ottobre 1924 e mai pubblicati. Una lirica senza titolo e datata 11 marzo 1907 apparve, per esplicitata volontà della vedova Satta e di Vindice, nell'*Albo sattiano* del 1924; un'altra, ugualmente priva di titolo, si trova in A. LUCE LENZI, *Un poeta italiano di Barbagia*, in S. SATTA, *Canti barbaricini*, Bologna, Mucchi, 1993, p. XV.

morta all'età di un anno, e Vindice. Dopo il viaggio di nozze in Corsica del 1905, Satta si sposterà dalla città natale solo nel 1908, quando, colpito da un *ictus*, è costretto a recarsi a Roma, ospite del fratello Giuseppe, funzionario del Ministero della Giustizia, per alcuni accertamenti medici.

Ma il viaggio per lui di maggiore interesse è un *tour* nelle località più suggestive della Sardegna, che gli amici più cari organizzano con l'obiettivo di farlo riprendere dalla malattia. L'*acme* di questa vacanza viene raggiunta a Caprera, davanti alla tomba di Garibaldi, il cui culto il poeta celebra in versi e in prosa¹⁴. Avrà in quest'occasione anche la possibilità di vedere da vicino la grande notorietà di cui ormai gode, dal momento che numerosi, in ognuna delle tappe del viaggio, accorrono a salutarlo e ad augurargli pronta guarigione. Nonostante la menomazione fisica, Satta continua a lavorare ai suoi versi, riuscendo a definire le liriche da pubblicare nelle sillogi *Canti barbaricini* (1910) e *Canti del salto e della tanca* (postuma, 1924). Intorno a lui, fino all'ultimo, si raduna una folla desiderosa di ascoltare dalla viva voce del poeta i versi noti, quella stessa moltitudine che poi accorrerà alla notizia della sua morte, avvenuta a Nuoro il 29 novembre 1914.

Nuoro nel primo Novecento

La vita del Poeta si svolge dunque, per la gran parte, a Nuoro, «situata nel punto in cui il monte Ortobene (più semplicemente il suo Monte) forma quasi un istmo, diventando altopiano: da un lato l'atroce valle di Marreri, segnata dal passo dei ladri, dall'altro la mite, se qualcosa può esse-

¹⁴ Cfr. le orazioni *Discorso della Maddalena*, *Discorso di Caprera* e *Discorso per Garibaldi*, oltre alla lirica *Garibaldi* inserita nella silloge *Canti barbaricini*.

re mite in Sardegna, valle di Isporòsile, che finisce in pianura, e sotto la grande guardia dei monti di Oliena, dilaga fino a Galtellì e al mare. Protetta dal colle di Sant'Onofrio, che Dio sa che santo doveva essere, se non ha lasciato la minima traccia di sé, neppure in un nome di battesimo, Nuoro comincia dalla chiesetta della Solitudine, che sorge su quest'istmo, scende dolcemente verso il Ponte di Ferro, dove par che finisca, e invece ricomincia subito dopo una breve salita per morire davvero poco prima del Quadrivio, un nodo dal quale si dipartono le paurose strade verso l'interno»¹⁵. È questo l'ambiente che Sebastiano Satta illustra nelle sue liriche: una città particolarmente vivace da un punto di vista intellettuale, soprattutto negli anni a cavallo fra Otto e Novecento, ma anche un luogo 'allargato' in direzione della campagna e dei monti che la circondano, fino a comprendere l'intera area della Barbagia.

Il senso di appartenenza a questa regione della Sardegna trapela anche dalle parole adottate nella prefazione alla silloge *Canti barbaricini*, rivolte da Satta al lettore, in cui indica i confini del 'suo' territorio: «“Barbaricini” ho voluto chiamare questi canti perché sono accordi nati in Barbagia di Sardinia; ed anche quando essi non celebrano spiriti e forme di quella terra rude ed antica, barbaricini sono nell'anima e barbaricine hanno le fогge e i modi». In questa raccolta poetica, Satta lascia che si sveli la propria drammatica percezione di un passato carico d'onore, che in Sardegna gli sembra abbia tristemente ceduto il passo a una degradazione senza limiti. I suoi canti sono «ispirati agli ideali di uguaglianza e di progresso sociale, ai miti di un immaginario collettivo: la natura, la donna (sposa e madre-matriarca), l'amore, le leggende tradizionali, il pastore, il bandito, l'odio, la vendetta, il ribellismo e l'attesa di una

¹⁵ S. SATTA, *L'autografo de Il giorno del giudizio*, a cura di G. Marci, Cagliari, Centro di studi filologici sardi/Cuec, 2003, pp. 24-5.

palingenesi. Sono i temi di una mitica e drammatica identità sarda»¹⁶. Descrive dunque le donne di Barbagia, come *la madre dell'ucciso*, l'opera scolpita da Francesco Ciusa e con la quale l'artista vinse la Biennale di Venezia nel 1907. Non è casuale il collegamento con lo scultore nuorese, in quanto si «è parlato spesso dell'influsso che la poesia del Satta avrebbe esercitato sulla prima fase della creatività di Ciusa. Una generazione separa i due artisti [...] I termini di questo aurorale apprendistato trovano il loro centro nel 1910, data della prima edizione dei *Canti barbaricini* per i quali Ciusa disegna la copertina, che testimonia in concreto il sodalizio culturale ed umano tra i due artisti. Il tema chiaramente simbolico – un giovane avanza con la bocca spalancata in groppa a un cavallo lanciato verso l'avvenire – prelude a quelli che saranno i futuri sviluppi dell'arte dello scultore, che della lezione sattiana porterà avanti la rivisitazione della storia, intesa come ricerca e approfondimento di un'identità culturale proprio nel momento in cui l'Isola entra nell'ambito nazionale con tutto il complesso dialettico che la “questione sarda” va elaborando»¹⁷. D'altra parte, Satta gli dedica un trittico di liriche proprio inserito nei *Canti barbaricini* dal titolo ‘In lode di Francesco Ciusa’¹⁸, che lo stesso autore così commenta in nota: «*La madre dell'ucciso* è la statua (una viva forma di dolore) che schiuse allo scultore Francesco Ciusa le porte dell'Esposizione internazionale di Venezia. E l'opera gagliarda e nobilissima, è sì una statua, ma è anche un frammento del plastico poema ‘I Cainiti’ col quale il giovine artefice barbaricino si propone

¹⁶ G. PIRODDA, *Prefazione*, in S. SATTA, *Canti*, Nuoro, Ilisso, 1996, p. 9.

¹⁷ M. E. CIUSA, *Il luogo, il tempo, la forma*, in R. BOSSAGLIA, *Francesco Ciusa*, Nuoro, Ilisso, 1990, p. 30.

¹⁸ Il trittico comprende: *Il Natale di Lazzaro*, *Alla fonte* e *La madre dell'ucciso*. Le tre liriche hanno ciascuna un sottotitolo, rispettivamente *Notte*, *Mattina* e *Meriggio*, simbolicamente legati alle tre fasi dell'attività artistica di Ciusa.

di illustrare la vita e mistica e rude e selvaggia della nostra Terra».

Il profondo legame fra i due è inoltre testimonianza del fatto che non è solo attraverso la poesia che gli intellettuali sardi vanno compiendo il percorso verso una matura coscienza di sé: nella Sardegna primonovecentesca, e a Nuoro soprattutto, è infatti possibile annoverare tanti intellettuali che, immersi nel medesimo ambiente culturale, si espressero conciliando le passioni letteraria e figurativa. Fra questi spiccano, senz'altro, Antonio Ballero¹⁹, pittore stimatissimo, ma anche autore di due romanzi brevi, *Don Zua* e *Le vergini bionde*; Giacinto Satta che, al contrario, fu principalmente scrittore²⁰, ma anche pittore accorto, dal momento che seppe importare da Parigi impressionismo e simbolismo; «fonti orali [...] riferiscono di un Dessanai buon disegnatore»²¹ oltre che poeta; pittore e vero appassionato di fotografia fu anche il nostro Satta. Nel descrivere tale pluralità culturale, Salvatore Naitza afferma che «seguendo le mosse di Antonio Ballero si scoprono, sugli stessi giornali, negli stessi cataloghi, nei carteggi disordinati e ricchi d'informazioni, i nomi di diversi artisti sardi e della loro costante presenza nello scenario della cultura nazionale e regionale. Si stagliano diverse "vite parallele" correnti sui piani ideologici, della carriera, dell'amicizia: ma anche della ricerca dei contatti con il mondo. Come dentro un universo sentimentale specifico, si definiscono i legami tra gli intellettuali nuoresi: Antonio Ballero, Francesco

¹⁹ Ad Antonio Ballero, Satta dedicherà "I sonetti della primavera", sezione composta da sei liriche (*Il vino, Alba, La capanna, Le api, Il poledro, Pace*) contenuta nella silloge *Canti barbaricini*.

²⁰ È autore di un romanzo storico, dietro lo pseudonimo di Dottor Pamfilo, *Il tesoro degli angioini*.

²¹ G. PORCU, *La parola ritrovata. Poetica e linguaggio in Pascale Dessanai*, Nuoro, Il Maestrale, 2000, p. 65.

Ciusa, Mario Delitala, Sebastiano Satta, Grazia Deledda, Giovanni Ciusa Romagna»²².

È intorno a Satta che nasce e cresce un gruppo di giovani artisti, politicamente vicini a un socialismo con venature sardiste. Nel descrivere questo *milieu* culturale, Mario Ciusa Romagna annota: «il compito che Ballero e gli altri si erano assunti a Nuoro [era] quello di “tradurre” in altra lingua la dimensione reale del loro ambiente così diverso da altre regioni italiane. Sanno benissimo che al sistema tradizionale, agropastorale, comunitario e feudale si è ormai definitivamente sostituito quello borghese e privatistico. Vedono che il sistema industriale è ormai prevalente. Non sottovalutano nulla e tanto meno si abbandonano a inutili nostalgie. Prendono atto di quanto succede e si sforzano di piegare la nuova situazione in favore di una possibile evoluzione sarda»²³. Si tratta dunque di un gruppo che vive in un'epoca di forti sconvolgimenti politici, un'era transitoria fra il passato e il presente, che porta con sé non poca confusione, ma alla quale la Sardegna reagisce sviluppando una notevole curiosità verso tutto ciò che viene dall'esterno. Non è semplice quindi ricostruire il fermento culturale che abitava quella Nuoro e i suoi dintorni allora, ma è facile credere che «non casualmente lì vennero coltivati valori di solidarietà umana e di aspirazione alla libertà che fruttificarono nel passare del tempo, sopravvissero alla tirannide fascista e si resero espliciti nel secondo dopoguerra»²⁴.

Un microcosmo culturale, particolarmente fecondo, ricco di oralità e di scrittura, di canto e di poesia, di personalità quali Antonio Solinas, Salvatore Rubeddu, Giovanni Anto-

²² S. NAITZA - M. G. SCANO, *Antonio Ballero*, cit., p. 15.

²³ M. CIUSA ROMAGNA, *Appunti per un ritratto di Antonio Ballero*, in S. NAITZA - M. G. SCANO, *Antonio Ballero*, cit., p. 252.

²⁴ G. MARCI, *Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*, Cagliari, Cuec, 1991, pp. 86-7.

nio Murru, Peppino Mereu, il già citato Pasquale Dessanai, e tutti quegli altri poeti cioè che avviarono il processo di modernizzazione della *cantone* in sardo e che «furono un fenomeno diffuso e diedero voce a tutti gli avvenimenti salienti di quegli anni di aspri contrasti sociali che nel banditismo trovarono la loro espressione più acuta»²⁵. Furono loro a indicare nell'uso della lingua sarda il mezzo attraverso cui arrivare alle radici e vi si deve includere Satta, che si cimentò nella poesia dialettale, anche se la sua produzione in sardo non può certo considerarsi ricca come quella in italiano: scrisse infatti due sonetti, *Su battizzu* e *Sa ferrovia*, inseriti nella raccolta *Nella terra dei nuraghes*, e pochi altri versi pubblicati anche postumi²⁶. Eppure «Satta in lingua italiana non si spiega [...] senza l'esperienza del Satta in lingua sarda, che gli ha consentito di muoversi con una certa autonomia ed originalità sulla linea letteraria Carducci-Pascoli-D'Annunzio da cui egli direttamente discende»²⁷. La passione per la lingua sarda e la volontà di rendere fruibile ai non sardi il patrimonio culturale espresso in questa lingua sono dimostrate attraverso la traduzione in italiano del famoso inno di Francesco Ignazio Mannu, *Su patriota sardu a sos feudatarios* (1896), e dei *muttos* più popolari, dei quali rispettò la tradizionale scansione in *isterria* e *torrada*, poi raccolti in una sezione dei *Canti del salto e della tanca*, la silloge postuma che chiude l'opera poetica edita di Satta.

²⁵ G. CALTAGIRONE, *Sebastiano Satta*, cit., p. 47.

²⁶ In sardo scrisse anche *Santa Maria*, inserita in G. DESSÌ - N. TANDA, *Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia, 1965, p. 326; *Sa ferrovia*, "Bataglia", I, 21-22, 1924; *A Enricu Berlinguer*, "S'Ischiglia", Cagliari, 5, 1980. G. PINNA, *Antologia dei poeti dialettali nuoresi*, Cagliari, Fossataro, 1969, inserisce: *Santa Maria*, p. 91; *Su battizzu*, p. 94; *Sa ferrovia*, p. 97; *A Piera*, p. 101; *S'abbocau*, p. 103.

²⁷ G. DESSÌ - N. TANDA, *Narratori di Sardegna*, cit., p. 325.

L'epistolario Cucca-Deffenu

All'interno di tale fermento culturale, anche se da un'angolazione certamente particolare, si inseriscono altre due figure, Francesco Cucca (1882-1947) e Attilio Deffenu (1890-1918). L'analisi di un epistolario ancora inedito²⁸ che unisce i due appare punto di riferimento fondamentale per la ricostruzione di quegli anni, che segnarono anche la svolta artistica e umana di Sebastiano Satta: nel carteggio, infatti, è possibile reperire notizie ed elementi indispensabili per ricreare la parabola dei grandi cambiamenti che nell'arco di dieci anni (1907-1917) portarono a una trasformazione radicale non solo la Sardegna, ma il mondo intero²⁹. Inoltre, dall'epistolario si evincono cenni dell'attività sattiaiana altrimenti irreperibili; del poeta, infatti, amorevolmente chiamato *Bustianu*, Cucca chiede e fornisce utili informazioni al suo interlocutore, che appare, nelle lettere, dapprima come giovane studente di giurisprudenza, attento e severo lettore-correttore delle opere di Cucca, poi pubblicita, fondatore nel 1914 (grazie anche al sostegno economico di Francesco), della rivista "Sardegna"³⁰.

Cucca, pur essendosi trasferito giovanissimo in Africa settentrionale per lavorare presso una ditta importatrice di legnami e fosse integrato perfettamente nella cultura araba,

²⁸ Ora in via di pubblicazione per i tipi Centro Studi Filologici/Cuec. È stato possibile prendere visione delle lettere in originale custodite dal professor Salvatore Cucca che, con estrema cortesia, le ha messe a nostra disposizione.

²⁹ Non mancano, infatti, accenni a tali sconvolgimenti, come in questo passo, del 21 giugno 1917, relativo alla rivoluzione russa così commentata da Cucca: «Quel popolo uscito così improvvisamente dal capestro Zaresco alla libertà più ampia ed assoluta, non poteva commettere che errori e follie».

³⁰ Il "carissimo Attilio" verrà ricordato anche nella presentazione delle *Galoppate nell'Islam*, raccolta di emozioni di viaggio di Cucca (1922), come "fratello amatissimo" caduto in guerra.

assumendone usi e perfino la religione, narrandone le leggende e descrivendone i paesaggi, mantenne per tutta la vita stretti legami con il *milieu* nuorese e sardo in genere.

La stima e la riconoscenza nutrite per colui che viene definito il più grande poeta di Sardegna sono dimostrate anche dal fatto che Cucca gli dedica la lirica d'apertura, 'Verba vitae', della sua raccolta di poesie *Veglie beduine*³¹; ma il rapporto non fu certo a senso unico dal momento che "il grande rapsodo"³² chiese proprio al giovane Chicchinu di trascrivere le sue poesie, essendo lui impossibilitato a farlo a causa della paralisi che, dal 1908, gli impediva di muovere la mano destra. Anche l'angoscia per la salute di Satta, che trapela dalle epistole di Cucca di quell'anno, offre la dimensione della forza del legame umano intercorso fra i due: «Da ieri so che il 20 volgente, Sebastiano Satta è stato colpito da un insulto apopletico! Non so altro, poiché era la sola "Nuova Sardegna" di detto giorno... Non immagini quanto sono addolorato, sembro matto addirittura, non so come sia andata a finire! [...] Credimi, questo colpo mi ha messo il lutto nel cuore, non so quel che faccio né quel che scrivo. Se tu sai notizie, cioè se questo colpo si è cangiato in una malattia d'una lenta guarigione, ti sarei grato se me ne terrai al corrente»³³.

³¹ Anche il legame con Deffenu è molto forte. Nel X anniversario della morte di Satta, ad Alfredo, fratello di Attilio, fu chiesto di scrivere il testo dell'epigrafe murata nell'atrio del palazzo dell'Università di Sassari, nel quale si legge: «Sassari che nutre fra le vestigia delle libere mura e il serto delle brune selve pacifiche la giovinezza goliardica di Sebastiano Satta e con cuore di madre ne vigila l'ascendere verso la gloria nel Decimo Anniversario della morte qui perpetua il nome del Poeta di Sardegna che, risalta con la virtù profetica del canto la pena millenaria della Stirpe, agita dal Gennargentu sovrano la face antelucana della Resurrezione».

³² Così viene chiamato Satta dalla scrittrice francese Magali Boisnard, amica di Cucca, che curò la prima edizione delle *Galoppate nell'Islam*.

³³ Foresta 28 marzo 1908.

E ancora pochi giorni dopo, il 31 scrive a Deffenu: «E vorrei parlarti di Sebastiano Satta, ma qui giunto, i miei occhi non vedono che tra il velo delle lagrime ed il mio cuore si serra! Come mi ha addolorato, desolato, distrutto questa sventura implacabile, suprema. Sapere quell'Uomo forte, quel poeta vigoroso e gentile, quel cuore umile, quell'anima ribelle, quegli occhi miti e dolcissimi, stretto nel fatale laccio della natura capricciosa e feroce, che, se non mi darà l'angoscia di levarmelo per sempre, mi darà il dolore eterno di saperlo colpito nel più bello della vita, dell'amore; nel momento in cui con serenità e con rancore lavorava per lui, per il pensiero e per l'Arte; nelle parti più delicate e più attive dell'intelletto! Questo dolore, o Attilio, ha superato tutti i miei altri dolori!... Oh! mio buono e caro Bustianu, o mio grande Maestro, oh mio passero solitario che mi cantasti tante belle e meste canzoni!... Quanta sciagura per l'Isola e per il tuo Checchino!... E sono così lontano, aspettando, con speranza e con timore!»³⁴.

Nello stesso 1908, la vita di Satta sarà rallegrata dalla nascita del figlio Vindice: Cucca si precipita a scrivere una lirica (ingenua, ma sicuramente partecipata) per festeggiare l'avvenimento con l'amico sofferente e lontano³⁵.

³⁴ Foresta 31 marzo 1908. La sottolineatura è dello stesso Cucca.

³⁵ «Ho letto ne "La Nuova Sardegna" la buona novella! Il natalizio di Vindice! Oh benedetto! Egli saprà guarire il Padre... Tu non immagini quanta gioia a quell'annunzio... Sai?! come un subito rinascimento del Poeta nostro, del mio amato Bustianu, ho letto in quell'annunzio... Ed ora lo vedo sorridente e sicuro della vittoria. Ho fatto subito un sonetto che ti unisco. Ti sarei grato se con la massima segretezza lo rimetti a "La Via" con la preghiera di pubblicarlo nel numero prossimo... Non parlarne con anima viva. Dimmi, tu, la tua impressione in proposito. Scrivimi subito. Ti ringrazio. *La buona novella!* a Sebastiano Satta per il natalizio del suo, del nostro Vindice. Tu sei venuto al sole col vagito / Di gioia o Vindice! Sii benedetto! / Ed il licore che succhi dal petto / Di mamma, ti dia forza del granito. / Un sogno buono, un sogno fiorito / Di bene ti guidi l'intelletto, / E di babbo e di mamma – del tuo affetto

Il 26 febbraio 1909, Cucca scrive a Deffenu, da Sassari durante un soggiorno in Sardegna, commentando la convalescenza di Satta: «A Nuoro, io passavo le mie giornate in casa di Bustianu, con lui, che ho trovato, ahimè, in uno stato deplorabile, giacché io non lo avevo veduto in peggior stato... Il nostro poeta, però migliora, nei venti giorni che io sono stato a Nuoro ha molto migliorato sia nel camminare, come nel braccio destro e nella favella. Ora andrà da Ignazia Satta a ripetizione, perché, come ben sai, non si ricorda la compilazione della parola. Io credo però, ed ho la ferma convinzione, che a Sebastiano Satta, sia riservato un avvenire buono e sereno... Egli, certo guarirà, l'Arte lo possiede e l'avvince più che mai. A me mi ha parlato di molte poesie buone che deve fare... e le farà. Io, gli ho riordinato il volume e gliene ho fatto due copie, uno, che poi gli ho cucito ed inquadernato alla meglio per tenercelo, ed un altro che abbiamo già mandato a Roma, dove forse il fratello stesso, si occuperà dell'edizione... È stato contento di me, l'ho sollevato quanto ho potuto, e ne gioiva... Ho accudito a tutte le sue corrispondenze, abbiamo mandato tutte le fotografie sue che doveva mandare...»³⁶.

Fra i commenti di Cucca all'attività poetica sattiana, è interessante il seguente riferimento alla sezione delle 'Prefiche', già in circolazione fra gli amici di Satta e inserita solo nella silloge *Canti del salto e della tanca*, in quanto pone in luce la lungimiranza del Poeta, che deliberatamente scelse di non inserire nei *Canti barbaricini* la sua intera produzione in versi, ma di serbarne una parte per un'eventuale nuova raccolta (la morte improvvisa, nel 1914, gli impedì di por-

– / Sia il venerando capo – redimito... / A te buon Padre! Padre di dolore / Che piangi sempre la figlietta morta, / E che riedi a noi, pure dalla morte, / Deh, svegli il bimbo, il Sogno ed il Vigore... / E l'anima ribelle sia risorta / Ai canti vindici e al lavoro forte» (Bône 1 agosto 1908).

³⁶ Sassari 26 febbraio 1909.

tare a termine il progetto): «Non ho ricevuto ‘Le Prefiche’ che tu dici di avermi mandato, però Bustianu me ne ha mandato una copia, ed una copia la mia Itriuccia,... tu mi dici di leggerla molte volte... e se io ti dicessi, che non so come, ma che la so a memoria?... Certo, approvo il tuo giudizio in merito... È un poema che ci fa sperare nei *Canti del salto e della tanca* larga e feconda raccolta, superiore forse ai versi barbaricini... La Prefica del Bardia, la Prefica del silenzio e della febbre che getta il suo canto funebre, e la Prefica del Corasi irrompe con la scure immane, vendicatrice: ... O miei banditi etc... e poi la funerea e trista Prefica di Bruncuspina... E mi vorrei trattenere [...] a parlarti di questo canto funebre e di questo vaticinio, che nel grido poderoso e malioso e seducente e commovente e soave e grave irrompe dal petto del nostro Bustianu come dalla bocca d’un profeta... Oh, sì, è la voce che gli irrompe dall’anima gloriosamente, poiché gloria avrà ancora, il nostro amatissimo Massimo Amaro³⁷ della Barbagia»³⁸.

Inoltre, Cucca informa del tentativo di Satta di trasferire dal logudorese in lingua italiana i *muttos*, che il poeta, in una delle note ai *Canti del salto e della tanca*, descrive affermando: «Li ho derivati dalla poesia popolare sarda. In essi mi è piaciuto conservare talora le stranezze e di concetto e di verso e di rima, quali graziosamente fioriscono sulle labbra dei sardi poeti, quasi sempre improvvisatori». La scelta linguistica di Satta è, come detto, l’italiano, ma per raccontare un mondo di vissuto sardo, creando così un diasistema, «un ponte cioè che mette in rapporto un sistema linguistico e letterario con un altro sistema linguistico e letterario»³⁹.

³⁷ Cucca si riferisce alla lirica *Massimo Gorki* inserita nei *Canti barbaricini*. Qui Satta traduce lo pseudonimo (il vero cognome era Peskov) dello scrittore russo, Gor’kij, che significa appunto *amaro*. La sottolineatura è dello stesso Cucca.

³⁸ Bône 22 luglio 1909.

Cucca commenta questo esperimento condotto sulla poesia popolare sarda in una lettera del 3 novembre 1910: «Io persisto nel credere che Bustianu, dopo la sua malattia è più poeta di prima... È meno cesellatore, meno paziente nel limare i suoi versi, ma mi pare che riesca più profondo, più suggestivo, più affascinante, in una sola parola, più 'grande' di concetti e di vedute... L'aver, così bene tradotto la soave poesia dei mutos è per me un gesto d'arte mirabile, e nutro la ferma convinzione che sapranno, nel suo nuovo volume vittoriosamente affermarsi... Poi sono così caratteristici quei gioielli, così profondi ed indefiniti, che a me pare, raggiungano la difficoltà e la suggestione e la bellezza e la vastità del sonetto, in una maggiore brevità ed in una caratteristica bellezza... A noi, poi, che ne conosciamo l'armonia (ché tante volte mi ferì l'orecchio, tra il mormorio di Caparedda, in un ritmo uguale e delizioso, in una nenia triste e soave, le voci delle brune lavandaie) credo che quei mutos trovino un'eco misteriosa e seducente, un indefinibile senso di tenerezza e di venerazione... Questa nuova forma di poesia è un'altra prova indiscutibile del talento e della genialità di Bustianu, e credi, ho provato vera gioia, che questi stornelli agresti ma canori, assurgano, per sua opera, a così preziosa poesia classica...»⁴⁰.

*Breve storia degli studi su Sebastiano Satta*⁴¹

La stampa iniziò a curarsi di Satta poeta nel 1909, quando Grazia Deledda, l'altra nuorese illustre, scrisse un breve articolo sulla poesia sattiana nella rivista letteraria "La Nuova

³⁹ N. TANDA, *Un'odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani*, Cagliari, Cucc, 2003, p. 63.

⁴⁰ Tabarka 3 novembre 1910.

⁴¹ Per una più ampia trattazione della critica sul poeta, cfr. N. VALLE,

Antologia". In questo contributo, dal titolo *Il poeta di Sardegna*, l'autrice segnalò che i versi di Satta «si possono dividere in tre cicli [...] Mentre la sua adolescenza è dedicata alla Madre, la sua giovinezza è tutta illuminata da una fiamma di passione per la terra natìa, la primitiva Barbagia, cuore della Sardegna... Col declinare della prima giovinezza Sebastiano Satta apre il suo cuore alla passione pietosa e violenta per una patria ben più grande e misera della Sardegna: per tutto il mondo abitato dagli umili, dai poveri, dagli oppressi»⁴².

Quasi contemporanei al pezzo della Deledda sono alcuni brevi cenni (una recensione dei *Canti barbaricini* di Raffa Garzia, un articolo di Grasselli su una rivista di Parigi, quelli di Arullani, Fabbri, Rocchi e Carta su periodici nazionali), che costituiscono il *corpus* critico precedente la morte. In realtà, anche in seguito, la parte più cospicua degli interventi su Satta è formata da articoli pubblicati su quotidiani e riviste, perlopiù in occasione della morte o dell'anniversario, e «seguendo la sorte comune di molta produzione giornalistica, essi articoli hanno avuto breve vita e scarsa eco, per quanto ben ponderati ed acuti nell'esame»⁴³.

Valle, nel suo studio sulla critica sattiana, commenta sconsolatamente che, fra tanti saggi scritti da autori sardi, «i lavori più completi e più notevoli sono due: quello del Soro e quello del Garzia [...] il primo affettuoso, benevolo (talvolta anche troppo), riesce qua e là ad afferrarti con la forza del suo cuore che è pronto alla vibrazione lirica; il secondo è invece tutto armato di sospetti, diffida di tutto, sembra partito col proposito di disingannare la clientela di un for-

Sebastiano Satta e la critica, Genova, Pala, 1936 e S. SATTÀ, *I canti e altre poesie*, a cura di F. Corda, Cagliari, 3T, 1983, pp. 10-22.

⁴² G. DELEDDA, *Il poeta di Sardegna*, "La Nuova Antologia", Roma, XLIV, 896, 1909.

⁴³ N. VALLE, *Sebastiano Satta e la critica*, cit., p. 13.

tunato mistificatore»⁴⁴. Fra coloro che di Satta scrissero in maniera più composita spicca senz'altro Luigi Falchi, amico fraterno del poeta, a cui dedicò numerosi saggi e testi carichi di *patos* e del quale curò l'edizione della silloge postuma *Canti del salto e della tanca*, cercando di seguire fedelmente la linea editoriale vagheggiata da Satta.

Primo a riconoscere nell'attaccamento alla terra la più profonda essenza della lirica sattia fu Goffredo Bellonci, che lo indicò come «il più grande dono che Federico Nietzsche facesse al suo Zaratustra, la più grande virtù che abbia cantato nel libro della giungla immortale Rudyard Kipling»⁴⁵. Nella medesima direzione si mossero Antonio Scano, che in un raffronto fra Satta e Mistral, scrisse: «L'uno e l'altro poeta sono in armonica comunione di spirito per la squisita adorazione della natura, per la fraternità ideale nell'esaltazione della stirpe»⁴⁶; Antonio Corrias: «Il rapsodo bardita diventa l'espressione dell'anima sarda, colui che esprime nel canto in lingua sarda tutto il mondo spirituale, morale e sentimentale delle nostre popolazioni»⁴⁷; Umberto Liberatore: «poesia ossigenata dalla terra in cui nacque e che si spazia pel cielo con risonanze pure e sublimi»⁴⁸; Giuseppe Mulas: Sebastiano Satta «non ignorò e non si vergognò di essere sardo: anzi mise la sua vita a diventarlo più profondamente, ad abbracciare col cuore e col canto tutta la Sar-

⁴⁴ Ivi, p. 9.

⁴⁵ G. BELLONCI, *La morte del poeta sardo Sebastiano Satta*, "Giornale d'Italia", 30 novembre 1914.

⁴⁶ A. SCANO, *Poeta di Sardegna, poeta di Provenza*, "Giornale d'Italia", 31 dicembre 1914.

⁴⁷ A. CORRIAS, *Autenticità e inautenticità nella Sardegna di Sebastiano Satta*, in *Sardegna in prospettiva euromediterranea*, Firenze, Olschki, 1977, p. 322.

⁴⁸ U. LIBERATORE, *Profili storici. Scritti letterari*, Roma, Formiggini, 1936, p. 261.

degn»⁴⁹. Meglio di tutti seppe però esprimere l'essenza della poesia sattia Paolo Orano: «Perché in realtà Sebastiano Satta è stato il primo che con mezzi pari all'intendimento abbia dato all'Italia una poesia della Sardegna, dico una poesia che fosse arte e cercasse le sue forme in una sapiente notizia dei procedimenti tecnici del lirismo contemporaneo. È il poeta italiano degli spiriti regionali e dal contenuto naturalistico isolano che raggiunge lo scopo quando trae gli elementi del verso, come sempre, come in tutti da che mondo è mondo, dalla terra, dalle pene e dalle commozioni di ciò che gli è vicino, di ciò che è suo e non s'affanna a seguire concezioni di vago romanticismo politico e sociale. E quel che resta di lui è unicamente quel che è sardo»⁵⁰.

Al contrario, Attilio Momigliano, «il cui giudizio fu richiesto ed atteso, come una consacrazione giustamente ambita»⁵¹, considerò la connotazione regionale come un *handicap*, avvertendo: «nel giudicare Satta non bisogna lasciarsi vincere dal fascino dell'esotico, del regionale, del primitivo»⁵². Critiche negative alla silloge *Canti barbaricini* giungono anche in parte da Ettore Janni, da Valentino Piccoli e dal già citato Raffa Garzia.

Tentativi di rivalutazione arrivano dai curatori delle varie riedizioni dei *Canti*, primo fra tutti Mario Ciusa Romagna, nel 1955, cui seguirono quelle di Francesco Corda (1983), di Giovanni Mameli (1992), di Anna Luce Lenzi l'anno successivo e di Giovanni Pirodda nel 1996. Fondamentali risultano anche gli albi pubblicati a cura di svariati comitati in occasione degli anniversari della morte del poeta: per il

⁴⁹ G. MULAS, *Sebastiano Satta e i suoi tempi*, "La Mastruca", 16 dicembre 1924.

⁵⁰ P. ORANO, *I moderni*, vol. V, Milano, Trèves, 1926, p. 197.

⁵¹ N. VALLE, *Sebastiano Satta e la critica*, cit., pp. 10-1.

⁵² A. MOMIGLIANO, *Canti barbaricini*, "Giornale d'Italia", 7 agosto 1924.

quinto, *A Bustianu*, per il decimo, *Albo sattiano*, per il cinquantesimo, *Albo celebrativo*, per il settantesimo, *Dentro l'opera, dentro i giorni*, atti di un convegno tenutosi a Nuoro, «autentica svolta critica e punto fermo con cui ogni storia letteraria sarda dovrà misurarsi»⁵³. Per il novantesimo anniversario della morte, si è tenuto a Nuoro, nel dicembre 2004, un convegno che ha visto la partecipazione di Nicola Tanda, Grazia Maria Poddighe, Antonio Rojch, Alessandra Carta e chi scrive, con un intervento degli studenti dell'Istituto Magistrale "Sebastiano Satta".

⁵³ U. COLLU, *Prefazione*, in *Sebastiano Satta. Dentro l'opera, dentro i giorni*, cit., p. 7. Il corsivo è del testo.

Le sezioni di *Leggendo ed annotando*

a. *Un piccolo dizionario*

Leggendo ed annotando è uno strumento prezioso per ricostruire il metodo di lavoro di Sebastiano Satta. Egli, come gran parte degli scrittori, appare fortemente interessato ai dizionari, oltre che, come è naturale, alle opere dei suoi autori preferiti. Il Poeta ne accompagna la lettura annotando nel manoscritto i termini che più lo colpiscono o lo interessano. Il nucleo più cospicuo del quadernetto (circa 70 pagine) è rappresentato, infatti, da un piccolo dizionario, frutto di un attento spoglio dei repertori lessicali maggiormente accreditati in quell'epoca. Taluni dei termini annotati figurano nella sezione 'Lingua fuori d'uso' del dizionario del Petrocchi, edito nel 1894 dai fratelli Trèves, certamente consultato dal poeta, quali ad esempio: *boglio; boldrone; calcetto; carbonata; caricatojo*.

Dalla lista dei lemmi annotati emerge anche la particolare attenzione prestata da Satta alle espressioni di saggezza popolare, che riportano il lettore a un patrimonio collettivo garante di verità sovraindividuali, in lingua italiana: *I discorsi non fanno farina; Faccia di leone e cuor di scricciolo; Beva la feccia chi ha bevuto il vino; A chi non ha del suo quello degli altri non gli basta; A can che lecca cenere non gli fidar farina; Chi non fa non falla; Duro con duro non fan mai muro; Tutti gli estremi son viziosi; Chi si misura la dura*; ma anche in sardo: *Bale prus sa sarza chi no su pische; Facher de una musca unu boe*.

Annota inoltre modi di dire quali: *Essere nato o battezzato in domenica; Mandar da Erode a Pilato; Far fango delle sue parole; Non esser farina schietta; Esser conosciuto più della mal'erba*.

Numerose appaiono anche le chiose ad alcune voci provenienti da varie regioni d'Italia, poi registrate nei diziona-

ri della lingua italiana in quanto entrate nell'uso comune: è il caso, ad esempio, del genovese *abbaino* e dei toscanismi: *bozzone* ('agnello castrato'); *brandire* ('tremare'); *bruco* ('lacerò'); *fattojo* ('frantoio').

Il poeta non manca di annotare termini che rispondono a precise esigenze foniche, che risultano essere quasi onomatopeiche: *bubolare*; *borbogliare*; *chiacchiericcio*; *chicca*; *chioccolare*; *cricchiare*; *daddolo*.

La passione per il colore e la pittura emerge anche dal commento dei lemmi. Così chiosa *croceo*: «color di zafferano, tra giallo e rosso»; *glauco*: «azzurro chiaro tra verde e celeste»; *ceciato*: «colore cece specie di mantello di cavallo»; *cipollino*: «di marmo venato di verde e di giallo e macchiato di bianco e di nero»; *broccatello*: «sorta di marmo rosso brizzolato di giallo»; *celestino*: «celeste».

Oltre all'attenzione per le sfumature di colore, emerge anche una certa attenzione per le voci legate alla flora e alla fauna, quali: *abbracciabosco*; *caprifico*; *brusca*; *calandra*; *molosso*; *botolo*.

La curiosità lo porta a glossare anche termini relativi all'agricoltura (*bura*; *dentale*; *felceta*; *favajo*), all'edilizia (*calcina*; *capra*; *carriola*), all'abbigliamento (*borzacchino*: «stivaletto che arriva a mezza gamba»; *calcetto*: «scarpa di seta, o pelle fina per ballare ed ha la piantella unita»; *camicetta*: «con gli abiti che non hanno busto o vita»; *a crescenza*: «di vestito più lungo del bisogno accioché possa star bene per l'avvenire»), ai tessuti (*cotonina*: «tela di cotone»; *ciniglia*: «tessuto di seta a forma di bruco»), all'arredamento (*canapè*; *cofano*; *credenza*) o agli utensili rigorosamente femminili (*calamistro*: «strumento di ferro per arricciare i capelli»; *diavoletto*: «cartuccina attorno a cui le donne avvolgono i capelli per arricciarli»)⁵⁴.

⁵⁴ Per una più dettagliata disamina dei lemmi, cfr. *Glossario*, a cura di Simona Serra, nel presente lavoro.

Talvolta, il poeta, accanto al lemma in italiano, fornisce la traduzione in lingua sarda. È il caso, ad esempio, di *erpete*: «sa derra»; *chiocciola*: «sa croga»; *cassettone*: «su cumò»; *musca culaja*: «sa musca cabaddina».

Oppure, accanto al lemma e alla sua spiegazione, pone il corrispondente in sardo: *cuccagna*: «stilo insaponato – su pinnone»; *erùca*: «rucchetta – sa rughitta».

Inoltre, compie una ricerca dei derivati di un termine e li annota in elenco: *cesta*, *cestino*, *cestello*, *cesterella*, *cestone*; *cicala*, *cicalata*, *cicaleccio*, *cicalone*, *cicalio*, *cicalare*; *ciocca*, *ciocchetta*, *cioccolina*; *cordoglio*, *cordogliare*, *cordoglioso*; *cucchiaja*, *cucchiaione*, *cucchiaino*; *falda*, *faldetta*, *faldellina*, *faldone*.

Numerose sono le fonti del Poeta: egli elenca i dizionari a suo parere maggiormente accreditati alla c. 77, indicando i vocabolari del Giorgini, del Petrocchi, del Fanfani e del Rigutini come quelli «che dovrebbero andare per le mani di tutti». Tali scelte rinviano al particolare momento di transizione della politica linguistica della storia nazionale. Infatti, è nel 1868 che Alessandro Manzoni, presidente di una commissione preposta all'identificazione dell'italiano comune, nella sua *Relazione* all'allora ministro dell'Istruzione Broglio, che gliela aveva richiesta, espone le proprie motivazioni a favore dell'uso e della divulgazione del fiorentino nell'intero territorio nazionale, proponendo la compilazione di un vocabolario elaborato sull'uso vivo di Firenze. La concretizzazione di tale proposta è il *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, di Giovan Battista Giorgini ed Emilio Broglio. Già quel *novo* del titolo accese la polemica contro le scelte linguistiche interne al dizionario: Graziadio Isaia Ascoli, contrario alla standardizzazione in direzione fiorentina, ad esempio, mostrò come il dittongo *-uò* rappresentasse il normale esito italiano di una [o] breve latina in sillaba aperta e tonica e che l'impiego di pronunce quali *novo* fossero a favore dei fio-

rentini e a discapito del resto d'Italia, dove ormai risultava codificato l'uso del dittongo *-uò*.

Così al dizionario di Giorgini e Broglio si affiancarono diverse altre iniziative lessicografiche, come il *Vocabolario della lingua parlata* di Giuseppe Rigutini e Pietro Fanfani, che alle forme del tipo *novo* sostituiscono quelle dittongate, e il *Nòvo dizionàrio universale della lingua parlata* di Policarpo Petrocchi, tutti testi poi utilizzati da Satta per la compilazione del suo dizionarietto. In relazione alle forme dittongate o meno, il poeta non si schiera, ma adotta prevalentemente il dittongo, facendo però uso anche del monotongo, al quale, probabilmente, lo spinge il sistema del vocalismo tonico del sardo: per restare sull'esempio del lemma *novo* ha, infatti, il suo esito nella varietà centrale sarda in *novu* e nel logudorese e campidanese *nou*. La scelta di Satta non è, quindi, netta e, nella compilazione del suo piccolo dizionario, talvolta annota entrambe le forme come nel caso dei lemmi *bonamano* e *buonamano*, *brolo* e *bruolo*.

Questa sezione del manoscritto ha un andamento non sempre regolare: al generalmente rigido ordine alfabetico si contrappone infatti talvolta l'inversione di alcuni lemmi (così, alla c. 1, vi è, ad esempio, la successione *bolla*, *bolgetta*, *calcinajo*, *bollicamento*); in un altro caso, mentre inizia il lavoro di ricerca dei termini pertinenti la lettera E (da *ebbio*, c. 50), Satta riprende bruscamente l'analisi dei lemmi con iniziale la lettera D (da *dizzecolare*, c. 51, a *drappellone*, c. 54), considerata conclusa alla c. 49 con *duro*, per tornare alla E (c. 55), con il lemma *ermo*.

Pur non essendo un lavoro di precisione, quello svolto da Satta in questa sezione resta comunque notevole: glossa infatti in totale circa ottocento lemmi fra i più disparati. Le piccole anomalie registrate nella compilazione non sono certo sufficienti per credere che egli abbia deciso di iniziare il glossario partendo dalla chiosa del lemma *boglio*, saltando cioè non solo la parte iniziale alfabetica pertinente la lette-

ra B, ma anche per intero la A; è necessario pertanto supporre che esistano o siano esistiti un altro quadernetto o fogli sciolti nei quali il poeta avesse iniziato la stesura del glossario.

La selezione fatta da Satta delle voci da inserire nel manoscritto svela con quale cura egli operasse le scelte lessicali nelle sue liriche. L'attenzione prestata al colore, al suono, al ritmo, al profumo che una parola riesce a rievocare nel suo lettore, lo accomuna a Giovanni Pascoli e Giosuè Carducci, i poeti che certamente il Nostro lesse e a cui si ispirò anche nella forma metrica dei suoi versi. Si tratta però di una fedeltà estetica, non di una dipendenza dal repertorio lessicale e simbolico dei due grandi poeti italiani: infatti, solo taluni fra i lemmi presenti in *Leggendo ed annotando* rinviano all'opera di Pascoli e Carducci. Questa dipendenza estetica, unita però a una certa autonomia e originalità, che emerge dall'analisi del manoscritto e dal confronto fra le scelte lessicali compiute dai tre⁵⁵, era stata segnalata anche da Giuseppe Dessì e Nicola Tanda, che affermarono: «Lo stile quindi più che ai poeti veristi si accosta alla lezione del Carducci che fu per lui decisiva più di quella del D'Annunzio e del Pascoli, e che lo portò verso un tono piuttosto enfatico e declamatorio. Tuttavia riuscì a ritagliare almeno, nell'ambito della corrente degli epigoni carducciani, una sua originalità, accentuando la lezione del giacobinismo del Carducci fino a comprendervi, oltre alla celebrazione dei moti antifeudali, anche la celebrazione delle prime avvisaglie delle lotte sindacali in Sardegna, tentando, ingenuamente, di tradurre nella lingua letteraria, sulla linea Carducci-Pascoli-D'Annunzio, i toni e le cadenze della poesia

⁵⁵ Lo spoglio delle occorrenze dei lemmi contenuti nel piccolo vocabolario di Satta nelle liriche di Carducci e Pascoli è inserito nell'*Appendice* del presente lavoro.

popolare sarda, che aveva avuto ed aveva ancora un vigore più originale nel narrare il dramma della Sardegna»⁵⁶.

b. Le annotazioni

La poesia è solo uno dei generi di lettura prediletti da Satta e appuntati in parte o commentati nel quadernetto. Della varietà della biblioteca sattiana abbiamo notizia attraverso la testimonianza diretta di Mario Ciusa Romagna, che raccontando degli incontri dei giovani nuoresi della prima metà del Novecento, fra i quali il figlio di Satta, scrive: «Vindice possedeva più moneta da spendere nella gara delle proposte librarie. Aveva dietro le spalle la biblioteca paterna. Che, anche se non vasta, vantava tuttavia buona parte dei classici antichi e della letteratura italiana, nonché le opere più rilevanti delle maggiori letterature europee»⁵⁷.

Colpisce, infatti, la predilezione per i testi francesi letti in traduzione italiana. Da *Il ventre di Parigi* di Emile Zola estrapola ancora una volta lemmi, quali *appinzato*, *guazziera*, dei quali non fornisce nessuna spiegazione; di altri, come *andana*, *appenare*, *ammaliziare*, annota la definizione tratta dai dizionari; di uno di essi, *fatticcio*, ripete quanto scritto nel piccolo dizionario (alla c. 64). Non mancano neanche termini e commenti in sardo (*puddericu*, *istare a carchides in su lettu*), i modi di dire (*Star sulle undici oncie*, *Star sul tirato*), le citazioni, come *serrata*: «Faceva entro la camicia serrate di ogni ben di Dio», e i disegni. Più avanti, alla c. 85, compie la medesima operazione con un altro testo della letteratura francese, il *Papà Goriot* di Honoré de Balzac. Di questo testo si limita ad appuntare diverse frasi,

⁵⁶ G. DESSÌ - N. TANDA, *Narratori di Sardegna*, cit., p. 52.

⁵⁷ M. CIUSA ROMAGNA, *Preludio alla poesia di Vindice*, in V. SATTA, *Parole a una donna bella*, Cagliari, Trois, 1985, p. 13.

tutte comprese però nelle prime pagine dell'opera (secondo le sue indicazioni fra la 9 e la 12) e quindi legate all'arrivo del protagonista nella pensione Vauquer, descrivendone «la miseria senza poesia, una miseria economa, concentrata, sudicia». È presente un solo termine in sardo, *filadura*, a tradurre il lemma *incrinatura* di cui fornisce la spiegazione: «il fesso, il pelo di un vaso di terra».

A completare questo quadro internazionale, l'annotazione di frasi tratte dalla lettura di testi filosofici o da una raccolta antologica degli stessi: così figurano brevi citazioni da opere di Taine, di James e di Heine, appassionati viaggiatori e narratori dell'esperienza dell'incontro con altre culture.

Questo sguardo verso la letteratura straniera conferma quanto dichiarato da Salvatore Naitza sugli intellettuali sardi del primo Novecento: «A proposito di tutti, comunque, si afferma la verità, spesso ammessa a malincuore da taluni, di un'apertura intelligente e spregiudicata verso gli altri universi, immune da paure di contaminazioni. La conferma della pluralità d'influssi che la produzione artistica sarda accoglie nel periodo contemporaneo contiene un preciso segnale di una differenza rispetto al passato storico e culturale. È una conferma a livello quantitativo e sostanziale»⁵⁸.

Ricorrente è il richiamo all'*Antologia della prosa italiana* curata da Ottaviano Targioni Tozzetti. Da questa Satta estrapola parole, frasi e modi di dire: *malestro*; *piccino*, *ma bonino*; *a urlu di lupo*. Tali annotazioni sono tratte da tre diverse sezioni dell'antologia, *Novelle, allegorie e favole*, *Lettere varie* e *Apologhi*, e nello specifico, da una favola di un anonimo toscano, *Pipetta bugiardo*, da una lettera di Giuseppe Giusti alla marchesa Luisa d'Azeglio e dagli *Apologhi brevi* di Bernardino Baldi.

⁵⁸ S. NAITZA - M. G. SCANO, *Antonio Ballero*, cit., p. 15.

Altra passione del poeta nuorese è il mondo latino: anche in questo caso, il testo adottato è un florilegio, ossia *Storia della letteratura romana* di Cesare Tamagni (continuata da Francesco d'Ovidio). Alcune annotazioni riguardano la figura del grammatico descritta da Svetonio e quella dell'oratore, arte nella quale lo stesso Satta si cimentò fin dai tempi dell'università.

Nelle pagine dedicate alle citazioni tratte dalla letteratura latina del Tamagni, si inseriscono, annotate con un colore d'inchiostro diverso, tre frasi estrapolate dal settimo cantare del *Morgante* di Luigi Pulci, delle quali la più interessante è tratta dalla strofa 47: «Tanto andata sarà la capra zoppa / che si sarà nei lupi riscontrata», in quanto ricalca il tono moraleggiante che aleggia nelle pagine di *Leggendo ed annotando*.

Con le *Trecentonovelle* di Sacchetti, Satta riprende l'analisi dei lemmi: così *affascinare*: «legare a modo di fascina».

Inoltre, numerose sono le citazioni da un libro di aforismi compilato da Giuseppe Fumagalli, relative alle sezioni 'Religione – Iddio', 'Vestire', 'Principi e re'. Non è inusuale che Satta possedesse un testo di tale genere: la curiosità per la letteratura europea era evidentemente un'esigenza o una moda fra i letterati di fine Ottocento, considerando che lo stesso Fumagalli, nell'introduzione alla seconda edizione, ammette la propria sorpresa per la rapidità con la quale la prima era andata esaurita.

Sparse qua e là figurano inoltre citazioni dalla Bibbia, da *I promessi sposi*, dalla *Vita Nuova*, dal *Canzoniere* di Petrarca, dalla *Vita di frate Ginepro*, da un testo di Rajberti sul gatto, dallo *Sdegno Amorosso* di Francesco Bracciolini, dalla *Raccolta di proverbi toscani* di Giuseppe Giusti e un riferimento ad Annibale tratto da un'opera di Melchiorre Gioia.

c. I ritagli di giornale

Intercalati alle annotazioni figurano alcuni ritagli di giornale, accuratamente incollati alle pagine con quadratini di carta adesiva trasparente o con colla. Il primo di essi, alla c. 77, è una lettera aperta a un giornale, probabilmente il quotidiano “La Nuova Sardegna”, nella quale il poeta rimprovera all’editore, che ha pubblicato la lirica ‘I tre re’, una correzione al suo testo non concordata. Questa riguarda il verso 66, dove il pronome *gli* è stato sostituito con *loro*. Satta difende tenacemente la propria scelta, dimostrando di conoscere la norma, ma appellandosi a dizionari d’uso che registrano anche, nel medesimo caso, la forma *gli* e al Manzoni, che nel romanzo *I promessi sposi*, al capitolo XI, scrive: «Chi si cura di costoro a Milano? Chi gli darebbe retta?».

Taluni fra gli altri ritagli sono relativi a paesi lontani, probabilmente estratti della rubrica *Le ciarle del giorno*, del quotidiano “La Nuova Sardegna”, che raccoglieva anche curiosità dal resto del mondo. Così, in uno si descrive la storia del botanico russo e del fiore della Resurrezione trovato in Arabia; in un altro si racconta dei sistemi giuridici dell’Asia, dove al giudice giapponese che macina il thè dietro una tenda per non vedere l’accusato e dominare le proprie emozioni, si contrappone quello cinese che fa torturare l’imputato affinché confessi il proprio crimine e sia così condannato a morte.

Un ritaglio curioso racconta di un improbabile stragemma utilizzato da zingari malfidati in Belgio: questi adotterebbero la tecnica di far girare uno di loro fra gli spettatori con il piattino in una mano e una mosca viva da riconsegnare a fine giro nell’altra per evitare che possa impossessarsi del denaro della questua.

L’ultimo ritaglio è un breve saggio di Prévost sulla figura femminile: in questo, lo scrittore francese ammonisce coloro che si compiacciono di raccontare le loro conquiste in

campo sentimentale a tutto discapito della donna, che può amare solo in contesti determinati e riconosciuti leciti. Dal momento che la società non si cambia, è giusto proteggere con il silenzio la propria compagna anche occasionale.

*d. I versi*⁵⁹

Infine, risulta interessante la presenza di versi di Satta sparsi nel quadernetto. Inizialmente sono scritti capovolti rispetto all'andamento generale del testo: è il caso delle carte 20 e 72, che presentano il nucleo da cui ipoteticamente si è sviluppata la lirica 'Il voto' contenuta nella silloge *Canti barbaricini*, ma anche delle quattro quartine della carta 71 o della lirica in senari (verso poco usato da Satta), 'Alba di maggio', e dei due esperimenti della carta 74. Si tratta di versioni rifiutate, di semplici esercitazioni: sappiamo da Cucca con quale attenzione e severità Satta selezionasse i propri versi e con quale lungimiranza li catalogasse.

A questi versi, si affiancano prime versioni di 'Tre primavere' o 'Il nomade', che furono poi inserite nella silloge postuma *Canti del salto e della tanca*. Editò, ma tratto dal quadernetto per volontà della moglie e del figlio di Satta, è il testo di 'Il sogno', che comparve, nel 1924, nell'albo celebrativo del decimo anniversario della morte⁶⁰ e poi fu ripubblicato nell'edizione dei *Canti barbaricini* curata da Francesco Corda⁶¹.

Clamoroso risulta essere il caso di 'Ai rapsodi sardi', la cui stesura occupa ben dodici carte e di cui sono visibili nume-

⁵⁹ Le liriche ancora inedite di Sebastiano Satta contenute nel manoscritto *Leggendo ed annotando* sono state da me pubblicate su "Nae", a. III, n. 6, Primavera 2004, pp. 47-9.

⁶⁰ *Albo sattiano*, Cagliari, Società editoriale italiana, 1924.

⁶¹ S. SATTÀ, *Canti barbaricini e altre poesie*, a cura di Francesco Corda, cit.

rosi rimaneggiamenti dell'autore, dei quali in nessuna edizione viene fatto cenno. Satta lavorò a lungo sul testo, compiendo certamente uno sforzo notevole: quasi tutte le carte che contengono la lirica mostrano la scrittura di una mano malferma, incerta nel segno, e in una lettera a Grazia Deledda, datata 24 dicembre 1908, il poeta scrive: «Io non so vincere l'ingrata indolenza di questo mio male, poiché mi fa pena il non poter scrivere di mio pugno»⁶². E infatti spesso, alla grafia stentata del poeta malato, se ne affianca un'altra; ma quella di Satta ricompare sempre, determinata nella correzione e in lotta ostinata contro la malattia.

Leggendo ed annotando: la datazione

Le date presenti nel manoscritto sono le seguenti:

1. c. 38: *12 dicembre 1898*;
2. c. 49: *1 gennaio 1899*;
3. c. 59: *26 gennaio 1899*;
4. c. 73: *31 maggio 1898*.

Evidentemente, considerando la mancata coincidenza tra la successione delle pagine e la regolare sequenza temporale delle date in base alla quale la carta 73 risulterebbe scritta prima delle altre, è possibile supporre che il quadernetto raccolga testi originariamente scritti su fogli sciolti poi rilegati e in epoche differenti. In realtà, è possibile ipotizzare che dapprima Satta scrisse alcune liriche su fogli bianchi (che hanno come unica indicazione temporale quella fornita alla c. 73, a conclusione della lirica 'Alba di maggio') e tale ipotesi risulterebbe avvalorata dal fatto che, del piccolo dizionario l'analisi dei lemmi pertinenti la lettera C, si interrompa alla c. 19, riprendendo alla c. 21, in quanto alla c. 20, capovolti rispetto al generale andamento del quader-

⁶² "Ichnusa", IV, 3, 1956, p. 21.

netto e alla copertina stessa, si trovano due quartine e l'inizio di un verso collegati tematicamente e per rilegatura alla lirica contenuta nella c. 72. Si può comunque dedurre che i testi siano stati composti dal 1898 al 1912, data quest'ultima non presente nel manoscritto, ma ideale *terminus ante quem*, in quanto anno di pubblicazione sulla rivista "Logudoro" della lirica *Ai rapsodi sardi*, annunciata da Cucca a Deffenu, in un'epistola⁶³ del 1911 e che risulta presente in prima stesura nelle carte 118-130 del quadernetto. È assolutamente escluso, data la presenza della grafia incerta del Satta malato a correzione del testo della lirica *Ai rapsodi sardi*, che si possa assumere il 1908 (data dell'insorgenza della malattia) come *terminus ante quem* del quadernetto⁶⁴.

Le altre date presenti sono utili per stimare il tempo adoperato da Satta per stilare il piccolo dizionario. Infatti, la data inserita alla c. 38 (*12 dicembre 1898*) si trova a conclusione dell'analisi dei lemmi pertinenti la lettera C, mentre quella contenuta alla c. 49 (*1 gennaio 1899*) chiude la lettera D e, alla c. 59, la data *26 gennaio 1899* conclude l'analisi della lettera E. Inoltre, Satta inserisce due indicazioni

⁶³ La lettera del 28 dicembre 1911 è riprodotta integralmente nella sezione del presente lavoro dedicato alla lirica *Ai rapsodi sardi*.

⁶⁴ D'altra parte, la determinazione a continuare nella scrittura nonostante la malattia emerge anche da un'epistola inviata a Francesco Cucca, datata 22 luglio 1912, nella quale Satta scrive: «che fo? scrivo, correggo, riscrivo e le cose che ho scritte non mi garbano e sto lì a rancurarmi e a mangiarmi il cuore in un angoscioso silenzio. Vero è che qualche volta nell'hangar della mia terrazza lancio il mio cuore a volare cogli astori: allora mi pasco di sogni che mi trasmutano, ma quando la notte scende ed io lo richiamo alla cuccia del petto me lo sento prigioniero scandere palpiti tormentosi. Ho riavuto i miei manoscritti appena avant'ieri e li vo correggendo ad oncia ad oncia disgustato di ciò che prima avevo scritto». La versione che qui viene fornita della lettera di Satta è quella ricopiata da Cucca in una sua a Deffenu del 26 luglio 1912. L'originale – che non differisce comunque da quanto riprodotto nell'epistolario – è pubblicato su "Il Convegno", Cagliari, Società editoriale italiana, I, 11-12, 1946.

orarie: 8 di sera (c. 38) e $6 \frac{1}{4}$ (c. 49), dando così la possibilità di ipotizzare che egli prediligesse il pomeriggio per compiere le proprie letture, dal momento che le mattine si recava in tribunale.