

SIMONETTA SANNA

ONOMASTICA E LETTERATURA.
IL CASO DELLA LETTERATURA SARDA CONTEMPORANEA

Il convegno su *Onomastica e Letteratura* ha ospitato una tavola rotonda con alcuni scrittori sardi che si sono interrogati sul tema “scegliere il nome del personaggio”, illustrando – con qualche divagazione sulla toponomastica – la motivazione complessa delle loro scelte. Peraltro, tanto le loro relazioni quanto la discussione che ne è seguita hanno rilevato una costante decisiva: sono i nomi a imporsi ai personaggi, anzi al romanzo stesso, nella cui poetica finiscono per integrarsi per intero.

Mi soffermo, in proposito, sul solo esempio di *Un morso di formica* di Salvatore Mannuzzu, che fra i primi ha rappresentato una Sardegna investita dalla moderna mutazione turistica: *lottizzazione* è parola ricorrente, mentre lungo la costa si diffondono *nicht* dai nomi singolari (“Il Grande Cielo”, “La Ricciolina”, “Aldebaran”, “Scarpantibus”, “La Vena d’Oro”).¹ Si legge, dunque, nel romanzo: “doppiavamo Punta negra: e, già dal largo, apparivano sparsi nel verde i pochi tetti di Tamerici [...], più in alto [...] si vedeva la striscia bianca della spiaggia di Foxi, con il turchese luccicante del suo mare, limitato dalla lunga e piatta isola dei Porri e dalla torre dello Sperone: o oltre, lontano, il mare di fuori.” (41) Ecco, nominandoli, gli spazi appaiono, materializzandosi per mezzo dei loro nomi, davanti agli occhi del lettore. Questa stessa prospettiva pare trasformare l’autore in un demiurgo, in un creatore di mondi sull’esempio di *Genesis*, I.3: “E Dio disse, sia la luce e luce fu”. Ma, in *Un morso di formica*, proprio questa immagine eroica della scrittura è riusata da un personaggio/narratore, che si accosta alla vita con *délicatesse* (68-9, 107), con una reticenza “da opporre a tante minacce note e ignote” (68), tanto da annullare la distanza fra vero e falso: “è questa la vita che guardo: senza capirne, senza capirla”, mentre “l’eccesso di luce e vicinanza abbacina, [la] rende quasi tutta illeggibile”, sicché “la sovra-esposizione [...] cancella gli oggetti e riduce tutto al colore bianco” (112-3).

Di conseguenza, nominandoli gli spazi non acquistano contorni certi:

¹ *Un morso di formica*, Torino, Einaudi 1989. All’edizione si fa riferimento d’ora innanzi con la sola indicazione della pagina; qua p. 27.

“O invece è vero che nominare le cose è perderle, farle morire?” Non solo i luoghi. Anche le figure divengono inafferrabili, proprio perché “quando, come in ogni epilogo, il personaggio dato in prima persona viene sul proscenio e fa il gesto di levarsi la maschera, si sa che sotto ne rimane sempre un'altra”. (159) Così il romanzo non solo intreccia e confonde i tre piani narrativi di *live* e *romanzo* e *lettera* che lo costituiscono, ma i protagonisti stessi sembrano appartenere insieme a ogni luogo e a nessun luogo, come testimoniano appunto i loro nomi, che, integrati nella poetica del testo, dissolvono l'identità dei personaggi. In *live* e in *romanzo*, persino il cane Zero rinvia, in virtù del suo nome, tanto all'incipiente senilità del protagonista-narratore, cui è assimilato, quanto al nipote Sergio, novello Tadzio che guida il narratore verso il suo destino: “Sicché, duro d'orecchio come divento, mi capita di non intendere se dicono a me o a lui” (7); “Zero sei tu”, afferma la moglie, oppure: “Sergio (il nipote) uguale a Zero?” (63). Anche il nome Miriam appartiene non solo alla moglie del Professore Nort, che in *live* si innamora di Sergio, ma anche alla moglie del narratore, che nel *romanzo* ha una relazione con Sergio, mentre il protagonista le indirizza *lettere* rassicuranti, pur confessando: “L'autore diventa personaggio e cede alla sua storia, mi sfugge di mano. Nulla può farmi altrettanta paura” (93), *minaccia* cui ciascuno dei tre registri si sottrae col ricorso alla *délicatesse*.

Peraltro, l'onomastica registra anche una seconda costante, che Salvatore Mannuzzu ribadisce pure nel recente “Il fantasma dell'identità”:² “Per il resto mi sono stancato di ripetere che [...] tutto il nostro parlare d'identità è sintomo certo d'una nostra crisi d'identità; e che noi questa crisi l'affrontiamo nel peggiore dei modi, ignorandola e tentando di riempire il vuoto che lascia con le mistificazioni d'una insopportabile retorica. Mistificazioni che danno per esistente ciò che non esiste più; che fingono un mondo rozzamente semplice e integro in luogo del mondo complesso e frantumato dove tutti invece viviamo” (141). Di conseguenza, in *Un morso di formica*, le tradizioni isolate serbano una loro problematica identità, che si converte in folklore ad uso dei turisti, tanto nei balli: “intanto i bambini ballano in cerchio, poi a due a due, poi a tre a tre: come *soldatini di piombo o marionette*” (cors. mio, 152), quanto nei canti sardi: “due uomini vestiti anch'essi d'orbace nero cantano, alternandosi, in dialetto: questa è la famosa festa del paese, che chiude *definitivamente* l'estate e dopo

² “Il fantasma dell'identità”, in *Cartas de logu. Scrittori sardi allo specchio*, a cura di G. Angioni. Cagliari, Cucc 2007, pp. 140-44. Cfr. in proposito anche S. SANNA, *Identità: il futuro, le parole e le idee per immaginarla*, in *Fra Isola e mondo. Letteratura, storia e società nella Sardegna contemporanea*. Cagliari, Cucc 2008 (= Piccola Biblioteca Cucc 2), pp. 93-109.

la quale hanno luogo le partenze” (153). I personaggi, invece, sfuggono non solo a ogni univocità, ma anche a ogni appartenenza regionale. Sergio è chiamato anche Garance, l’omosessuale di *Les enfants du paradis* di Carné, Marcello è Marcel, giacché “sembra proprio Proust nel letto di morte” (152). Ma vi sono anche Don Giuseppe Corbini, della più antica nobiltà partenopea, la tedesca Celia Hannau, Jo, ovvero “la Negressa di Romano”, e poi soprattutto Kimi, la moglie giapponese di Marcel, il cui nome, come se non bastasse, significa “Tu. Vuol dire: tu, fra uguali. Il nome di lei è tutt’altro, ma a Marcel appena si sono conosciuti non gli veniva, quindi hanno risolto così” (17). Per completare il castello di specchi che è il romanzo, questo *Tu* non adombra solo l’identità che si rivela quando il personaggio fa il “gesto di levarsi la maschera” (159), ma anche “la sovra-esposizione che cancella gli oggetti” (112), ossia lo specchio *sovra-esposto*, con cui il romanzo confronta il lettore. Pertanto, se nella letteratura sarda contemporanea pare, di regola, delinearsi un’intrinseca frattura tra l’eroe solitario e le sorti collettive, l’opera di Salvatore Mannuzzu si avvale piuttosto di modalità indirette per serbare la distanza: non solo degli stilemi, dei temi (e dell’ambientazione borghese) della letteratura della modernità, quali la morte, la vecchiaia, l’inattingibilità della verità, o di un linguaggio che oscilla fra lo stile forense e il *pastiche*, ma – appunto – della stessa onomastica letteraria, esempio di ineguagliabile reticenza.

Ma il doppio registro regionalismo/universalità, cui la scelta dei nomi dei personaggi è tributaria al pari di ogni altro aspetto dell’opera letteraria, consente di affrontare anche i testi degli altri autori. In *Nascar* Bastiana Madau,³ integrandosi nel panorama della letteratura regionale, partecipa a “ricreare sempre le genealogie”, ma lo fa con ironia e in ogni caso con “la consapevolezza che l’unica verità è nel mito di Sisifo, e nella pazienza di Giobbe” (20), sicché “non vuole essere ‘rigorosa’”, ma aspira a una scrittura piena “di curiosità, di meraviglia” (23), assaporando l’“area di buona angoscia” (32) (della scrittura e della vita). Pertanto *Nascar* contempla anche l’altro aspetto: lo sguardo rivolto “obliquamente, verso le periferie” (29), di modo che taluni personaggi condividono con la protagonista la ribellione “all’ineluttabilità dell’appartenenza: a un luogo, a un nome, a un modo. La ricerca dell’identità? Il terrore di averne *una*, invece, o il disgusto di imporre gli argini a *Nascar...*” (71). I nomi dei luoghi di Barbaria sono, pertanto, *Nascar*, ma anche *Loriga*, *Lassaiad* (16); *Bitudes*, *Oreus* (19); quelli dei personaggi *Franziska*, *Juan*, *Marcos*, *Agostino*, *Mallèna*,

³ *Nascar*, Nuoro, Poliedro 2003, cui si rinvia con la sola indicazione della pagina.

Ignazio, Giulia, Andria, Anghèla De Corfù, Esther e Ines Dessanay, legate agli Angioj per la loro casa settecentesca “tra la piazza di Santa Gruche e S’arzada ‘e su Monte” e a Lussu per la corrispondenza (18-9). Ma anche i nomi di Fortini, Lorca, Kavafis, Poe, Borges, David Grossman ricorrono nel romanzo fino a diventare per i personaggi presenze vive, al pari di Coltrane, Miles Davis, Mingus (72). Il doppio registro, insomma, tesse anche qui le sue trame complesse.

Anche Salvatore Pinna smentisce ne *La vera storia di Gigaggioga Gungù*⁴ il pregiudizio secondo cui in Sardegna “ci sia malinconia ma non ci sia umorismo” (113), in quanto presenta un romanzo umoristico, moderno e insieme di ascendenze settecentesche, che vive propriamente del contrasto fra il chiuso sistema delle reti primarie di ceto e di censo, principali garanti della staticità del sistema socio-economico della Sardegna, e l’antirete tessuta per mezzo dell’immaginazione. Da una parte, l’Isola non riesce a domare l’“ossessione, tipicamente sarda”, della ricerca identitaria: “La Sardegna chi se lo ricorda più che c’era? Era un’isola e poco più. Quando se n’è inabissata per circa tre quarti, la metà dei suoi isolani stavano appena incominciando a scoprire la propria identità” (301). Tant’è che il romanzo attribuisce a Caterina Parr, moglie di Enrico VIII di Inghilterra e favolosa progenitrice di Gigaggioga, il detto: “*Quot homines, tot sententiae* che voleva dire che ogni testa non ce n’era una che andava d’accordo con l’altra” (279), sicché ancora ai tempi della “casa comune europea” in Sardegna si deve “chiedere una licenza edilizia a ciascun inquilino che dovrà abitarla. Per voi il muro di Berlino sembra non essere mai caduto” (38). Eppure, superando le trame oppressive, Salvatore Pinna dà “vita a un mélange grottesco”, che mischia “radici sarde, con radici arabe e con lombi inglesi e provenzali” (223) e ridendo apre la Sardegna al mondo, sottraendola all’insularità. Ecco alcuni dei nomi: contessa Liscia Perpignan Pappaciccioli (25), barone Sulpicio de Brincas di Mamone; Josto de Trinças, Sir William Somerset Sheepskin e Daphne Atturannoì (89), ma anche Donnu Scasciadu o Scasciattu o Schisciottu, o Donnu Schisciottu, da cui Cervantes avrebbe tratto spunto per il suo Chisciotte. Dall’unione del ramo Gigaggioga-Zugo-Derey con quello di Pinna Montbatten (1453) nasce, infine, la protagonista Gigaggioga Gungù, il cui nome parrà ormai quasi scontato.

Con *Creaturine e Il giardino non esiste* di Alberto Capitta⁵ la dialettica

⁴ *La vera storia di gigaggioga gungù*, Cagliari, Cuccu 2004, cui si rinvia con la sola indicazione della pagina.

⁵ *Creaturine*, Nuoro, Il Maestrale 2004; *Il giardino non esiste*, Nuoro, Il Maestrale 2008, cui si rinvia con la sola indicazione della pagina.

tra prospettiva universale e prospettiva regionale si tramuta nella differenza temporale tra passato e presente, ma anche nel divario tra natura e cultura-società, che costituisce l'universo di riferimento dei personaggi dei due romanzi. Nell'ultimo romanzo *Il giardino non esiste* la dicotomia fra passato/natura e presente spiega perché i nomi possono essere del tutto sardi: Flora Merella e Romeo Scalas, col suo negozio in Corso Vittorio Emanuele, Carmen, Olga Diana, Donato, Maria Celeste Nurra, Alfredo Demontis, Innocenza Degortes. Nel precedente, *Creaturine*, la differenza tra passato e presente, natura e cultura determina il diverso destino dei due fratelli-nemici. Nicola, il protagonista in cui assumono forma i paesaggi, i suoni e gli odori della Sardegna, è "fatto della pasta delle leggende che accompagnano i latitanti e i solitari per consolare quelli che della vita non hanno saputo far altro che un giardinetto di buone abitudini" (65). Mentre Nicola, che è per eccellenza "il fuggiasco" (65), tende a sottrarsi, a "passare il mare" e "uscire dal recinto", l'amico fraterno Rosario vive in un "invisibile recinto protettivo" (157), credendosi "al sicuro a mollo nel suo lavamano di amore" (189) e ritrovandosi, anche quando la moglie l'avrà lasciato, "di nuovo lì, sulla stessa casella della vita" (223).

Fra i romanzi di Giulio Angioni, che ha sempre frequentato sia il registro regionale, sia il registro universale, mi soffermo brevemente sul recente *Afa*,⁶ in cui il tema dell'identità, sviluppato sullo sfondo del paese dell'anima Fraus e di una Cagliari afosa in pieno agosto, è integrato nel tema universale della percezione della natura umbratile dell'umana esistenza: "esta penumbra ... se parece a la eternidad", come si legge nell'*Elogio de la sombra* di Jorge Luis Borges, posto a epigrafe. Così la sconosciuta attorno a cui la vicenda si snoda ha "l'accento di qua", definito dal narratore "un po' sgradevole" (29), e un legame con Fraus. Ma è anche mitica presenza, insieme ninfa, fata, menade, "passando per sibille e per madonne addolorate, volendo esagerare" (28), tanto che emana l'odore del "basilico, lontano, antico" (19) della dea Tanit, che le comprende tutte: "Tanit ha in sé il divino di tutte le grandi e vere dee mediterranee, Venere, Afrodite, Astarte, Iside, Cibele, Cerere e molte altre, compresa Athena Minerva, che da noi ha ereditato come suoi tutti i tratti della Dea Madre degli antichi sardi" (55). Lo stesso protagonista, la cui casa in Castello custodisce una "nicchia con il segno dell'antica dea, Tanit" (119), porta l'antico nome Josto, che significa "amico di Tanit" (56); si confronta con l'eterna domanda, "Dove siamo?", parole che suo "nonno nannà a novant'anni ormai nel

⁶ *Afa*, Palermo, Sellerio 2008, cui si rinvia con la sola indicazione della pagina.

buio pesto della cecità, ... ha finito per dire solamente, per mesi e mesi fino all'ultimo, ogni volta ogni sette secondi esatti ... Prova a dargli torto" (257). Anche la zona cagliaritana situata sotto il Terrapieno è "area sacra sì, questa qui del viale, già in tempi protosardi, prenuragici e nuragici, di culto alla Dea Madre, e poi millenni dopo in tempi cristiani bizantini vi è stata venerata l'Hodegetria, la Madonna del Buon Cammino, poi Santa Maria de Cluso, e lì, prima che sul colle omonimo, la Vergine di Bonaria, patrona dell'isola" (233). È questo l'orizzonte di senso che la "scrittura d'ombra" tratteggia, sovrapponendo oscurità e mistero alle età della storia, quasi che nella Sardegna dal tempo dilatato "il mondo molli un po' la presa": "sembra lasciarsi andare a una rivelazione, a mostrare un segreto, un punto debole che cede, fa intravedere qualche ignota e risaputa verità" (20).

Saranno gli autori a illustrare il tema "Scegliere il nome del personaggio". Insieme però paleseranno la vitalità di una letteratura regionale che, sviluppatasi fra '800 e '900, negli ultimi tempi si è distinta *en bloc* rispetto alla letteratura regionale meridionale, siciliana o campana: impostasi agli specialisti, ha fatto incetta di premi e ha riscosso un vasto successo di pubblico, ma si è differenziata anche al proprio interno, valorizzando nuovi linguaggi e generi. Il rapporto fra il prestigio nazionale e internazionale della letteratura sarda contemporanea e i ritardi della società isolana mi paiono peraltro evidenti: nelle condizioni sociali della Sardegna attuale, spetta ancora alla letteratura di anticipare la nascita di una moderna opinione pubblica, sostituendosi fra l'altro alla stampa, appunto "perché il mondo dipende da chi lo racconta" (G. Angioni, *Assandira*). I motivi del successo, su cui ci si interroga con insistenza, mi paiono racchiusi in tale amalgama.