

Seidl, Ivan

**Conviene (ri)scoprire Francesco Zedda? : (alcune riflessioni sopra il romanzo Maracanda)**

*Études romanes de Brno*. 1997, vol. 27, iss. 1, pp. [43]-51

ISBN 80-210-1686-8

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113377>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

IVAN SEIDL

## CONVIENE (RI)SCOPRIRE FRANCESCO ZEDDA?

(Alcune riflessioni sopra il romanzo *Maracanda*)

Per un osservatore straniero non è sempre facile capire quanto succede nei retroscena del mondo letterario italiano. Se per caso<sup>1</sup> gli capita tra le mani un romanzo voluminoso (di 1088 pagine), scritto negli anni sessanta di questo secolo in un italiano stupendo e con impressionante limpidezza, di una robustezza narrativa affascinante, rappresentante nei destini di uomini e donne la storia d'Italia (anche se vista attraverso una sola delle sue regioni) dagli anni venti al secondo dopoguerra, gli vengono immediatamente in mente confronti e paralleli tra tale opera «nuova» che per più di 25 anni gli rimaneva sconosciuta, e numerosi altri romanzi che cercano, anche essi, di raccontare storie umane con per sfondo la grande «storia» del Novecento, particolarmente poi quella dei decenni cruciali dal punto di vista italiano (il «Ventennio» e la seconda guerra mondiale).

Una volta stabiliti tali paralleli (aventi per punti di riferimento Tobino, Morante, Calvino, Cassola e numerosi altri romanzieri), l'osservatore straniero va a cercare la voce «Zedda» in quelle storie letterarie recenti che ha a disposizione e di cui sa che «a priori» potrebbero (o dovrebbero) includere nel loro campo di indagine un fenomeno simile all'arte narrativa zeddiana.<sup>2</sup> Inutile sottolineare la sorpresa nel costatare che la voce da lui ricercata manca in modo assoluto. Deluso, si rivolge ai critici che dedicano la loro attenzione alla lingua, cultura e letteratura della regione interessata (che è la Sardegna) per trovare finalmente

- 
1. Tale caso è stato determinato da un avvenimento assai banale, eppure importante: nella primavera del 1997 si sono incontrati a Brno i Rettori delle Università di Sassari e di Brno. L'autore di queste righe ha avuto l'onore di assistervi.
  2. Come per esempio: Sergio Pautasso, *Anni di letteratura e Gli anni ottanta e la letteratura*. Rizzoli, 1979 e 1991; Giuliano Manacorda, *Letteratura italiana d'oggi* (e le precedenti edizioni di tale opera). Editori Riuniti, 1987; Giacinto Spagnoletti, *La letteratura italiana del nostro secolo*. Mondadori, 1985; *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*. Valecchi, 1973.

delle affermazioni che confermano le impressioni e le idee che egli, italianista straniero, ha ricavato dalla lettura di *Maracanda*.<sup>3</sup> Confortato, l'autore di queste righe non può tuttavia non tacere il dubbio e la perplessità che restano: un prodotto per lo meno valido della letteratura «sarda» (scritto in *italiano*) non farebbe poi parte del patrimonio culturale e letterario dell'intera comunità nazionale?

Nel frattempo, il romanzo *Maracanda*<sup>4</sup> sta a invitare il lettore a formulare alcune osservazioni. Senza conoscere a fondo le circostanze che hanno determinato la fortuna (o sfortuna) dell'opera letteraria di Francesco Zedda<sup>5</sup>, l'impressione ricavata dalle poche informazioni che sono a disposizione, è la seguente: questo scrittore sarebbe stato colpito da una certa indifferenza e noncuranza del mondo letterario italiano per essersi tenuto fuori (o al di sopra) della «mischia» esistente sempre intorno alle istituzioni letterarie. A prima vista, Zedda sarebbe un «aristocratico» delle lettere per il quale tutto sommato il successo letterario e il riconoscimento pubblico possono aver avuto una importanza assai relativa e limitata.

Senza azzardarci a interpretare certi elementi biografici che potrebbero eventualmente appoggiare tale tesi<sup>6</sup>, ci sembra più che evidente che Zedda ha fatto il suo apprendimento letterario su alcuni grandi narratori e poeti del passato, ne risulta segnato e ne sono segnate le sue opere.

In effetti, Zedda scrive in un modo abbastanza tradizionale proprio nel periodo degli anni sessanta (*Maracanda* è stato scritto tra il 1963 e il 1969) quando, come è noto, lo sperimentalismo andava di moda anche nel campo della prosa narrativa italiana. Che poi alla pubblicazione dell'opera, o in seguito ad essa, il romanzo di Zedda non abbia trovato il suo posto né suscitato molta eco nell'ambito di quella «ricomparsa massiccia del 'contenuto' e del 'messaggio'»<sup>7</sup>, la quale, attraverso varie opere italiane nuove, esprimeva «un'attesa che in quella metà degli anni settanta era ormai forte nel pubblico»,<sup>8</sup> è certo un fenomeno tutto da spiegare e da interpretare. Se non altro, *Maracanda* poteva benissimo inserirsi in quel filone quasi ininterrotto, che è da seguire in tutta la letteratura italiana del secondo dopoguerra, di una prosa narra-

3. «Francesco Zedda è quasi certamente il narratore più interessante che abbiamo in Sardegna.» Nicola Tanda, *Letteratura e lingue in Sardegna*. EDES (Editrice Democratica Sarda — Cagliari), 1991. Parte terza («Scrivere in italiano, in Sardegna»), p. 155.

4. La prima edizione è stata pubblicata dalla casa editrice Ceschina (1971). L'edizione riveduta, alla quale ci riferiamo, è stata pubblicata dalla Casa editrice Carlo Delfino, in Sassari, nel 1996.

5. (Nato a Cagliari nel 1907 — morto a Cagliari nel 1993). A parte *Maracanda*, le opere pubblicate sono le seguenti: *Il Duomo*, Convegno, 1964; *Rapsodia Sarda*, Trois, 1984; *Il cantico del mare*, Scheiwiller, 1986 e 1992; *Sinfonia Aurea*, Carucci, 1987.

6. «Zedda aveva da parte sua un forte senso (...) di dignità, di orgoglio (...) Viveva solo per scrivere, e la sua vita, specialmente negli ultimi anni, è stata in funzione di questo...» Nicola Tanda, «Introduzione» a *Maracanda*, *op. cit.*, pp. VIII-IX.

7. Cfr. Giuliano Manacorda (a proposito de *La Storia* di Elsa Morante), *op. cit.*, p. 71.

8. *Ibidem*.

tiva avente per oggetto la rappresentazione (o l'immagine) degli anni del Regime, della Guerra e della Resistenza... Tuttavia su questo aspetto della possibile interpretazione del romanzo zeddiano torneremo più tardi.

Intanto, senza sottovalutare la funzione integratrice e complessiva di ogni opera narrativa che per definizione dovrebbe cercare di raccogliere tanto aspetti esterni della realtà quanto visioni soggettive mediate dalle immersioni del narratore nelle coscienze dei personaggi-protagonisti, il *Maracanda*, romanzo di ampio respiro e di vasta portata, tenderebbe piuttosto verso il «sociale»: attraverso destini di singoli personaggi, esso si propone di dipingere e di raccontare la realtà (prevalentemente) sarda dall'inizio degli anni venti all'immediato dopoguerra.

Il vasto e svariato mondo sardo (e non soltanto sardo) si apre e si chiude con la storia di Nur Lallai, uno dei (pochi) personaggi sopravvissuti alle crudeli vicende della guerra e della Resistenza.

La concordanza in un romanzo tra l'inizio e la fine costituisce senz'altro un elemento di coerenza nella costruzione di tutto l'universo narrativo. «Il passaggio da un equilibrio a un altro», attraverso la «scatola nera» dell'intreccio e della fabula (nel senso barthiano)<sup>9</sup> è limpido in *Maracanda*, ed è senz'altro lì la prova supplementare del fatto che Zedda si era fatto padrone dei più importanti procedimenti narrativi moderni.

All'inizio di tutta la storia, Nur Lallai si batte per una vita migliore che viene concentrata interamente in una vigna di sua proprietà. Da perdente, essendogli stata tolta tale vigna, egli uccide Barisone Bakis, scattando in tal modo tutto il meccanismo della *fabula narrativa* che viene sviluppata in seguito. Alla fine del romanzo, Nur Lallai, dopo aver recuperato la vigna, risulta nuovamente perdente, dovendo cedere la sua terra al nuovo possidente, il quale si era arricchito in seguito alla Guerra e alla Liberazione. La storia si ripete, quindi, il povero restando povero, e il mondo sardo dovendo rimanere come lo è sempre stato. Da una iniziale mitologia pagana (cfr. il rito bacchico celebrato, contro la volontà dei preti, nella vigna appena piantata), Nur Lallai, nelle sue credenze, che sono poi quelle di tutto un popolo di sardi, passa risolutamente alla mitologia cristiana, facendo compiere (proprio alla fine del romanzo) un «miracolo» alla Vergine: ma resta irrimediabilmente nel falso nel primo come anche nel secondo di ambedue i casi. Come resta — per Zedda — immersa in uno strano ed affascinante mondo «senza storia, senza leggi e senza memorie» (p. 9) tutta la realtà sarda, di cui la signora Flavia, una Fiorentina capitata in Sardegna (cfr. la fine del romanzo), sente la ruvida «bestialità» (p. 1079) e, attratta, se ne lascia sedurre.

La grande protagonista del romanzo (e contemporaneamente anche l'elemento amalgamante, appunto, l'inizio con la fine) sarebbe perciò anche la Sardegna popolare, istintiva, immutabile, dedita ai suoi miti secolari: e si intendano inclusi in tale realtà non soltanto i banditi e i latitanti che «nessuno ha mai

9. Cfr. Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman*. PUF 1972. Citato secondo la edizione italiana (*L'universo del romanzo*), Piccola Biblioteca Einaudi, 1981, p. 46.

denunziato» in Maracanda (p. 283) e ai quali, «sin dai tempi antichi» veniva «formalmente concessa piena libertà di partecipare alle feste presso i santuari campestri», i carabinieri dovendo fingere di non accorgersi di nulla (p. 1003), ma anche tutta una serie di racconti favolosi che Zedda trae dalle antiche tradizioni popolari della Sardegna per disseminarli attraverso tutto il romanzo, inserendoli magari in bocca ai «cantadores» quando recitano in locali pubblici o privati (cfr. il *Porpori*) o facendoli narrare a certi personaggi particolari (Ciriaco, nella prima parte del romanzo, per la selva di meli, e Tiu Senes, nella seconda parte, per la storia di Gosantine Artal); alludendo poi tra l'altro anche agli dei di bronzo sepolti in vari punti dell'isola (e di cui Stene Bakis è perfettamente consapevole).

Tale strato narrativo rappresenterebbe quindi un sottofondo originario, primitivo, in qualche modo eterno, del mondo che Zedda vuole dipingere. Esso è per forza conservatore e sopporta male le idee nuove, dettate dal progresso e magari giustificate e legittimate dal punto di vista storico, politico e filosofico. Del resto, l'ammonimento vi è, e lo si trova esattamente al limite tra il primo e il secondo volume del romanzo, a distanza più o meno uguale, quindi, rispetto all'inizio e alla fine dell'opera: Stene Bakis, anche se tanto diverso rispetto a suo padre, il quale sarebbe stato «giustiziato» dall'intera collettività di pastori e contadini, viene quasi ucciso da Fisio, figlio di Nur Lallai, già assassino. Semplicemente «perché è bello uccidere l'uomo che odi (...) affondargli la lama nella carne (...) Dopo una simile fatica, il sonno è dolce.»<sup>10</sup> Stene dovrebbe perciò morire ad ogni modo, malgrado il bene che fa, perché, come dice Fisio, «un Bakis è sempre un Bakis! (...) Per far ragionare i Bakis, ci vuole un coltello!»<sup>11</sup>

Ad ogni modo, tale «sottofondo primitivo» del libro fornisce all'opera romanzesca certi elementi narrativi molto validi che potrebbero essere considerati anche unità narrative autonome in quanto sono presentati in forma di piccoli racconti quasi a sé stanti, e quindi chiusi.

Così, per dare alcuni esempi, si potrebbe alludere alla morte di Barisone e al conseguente passaggio di Stene, il quale sta accompagnando il carro a buoi sul quale riposa il cadavere di suo padre, attraverso Maracanda. Di fronte alle finestre ostentatamente chiuse e alle porte sprangate, Stene sente smarrimento e solitudine, per essere poi colpito dalla luce (e dalla *illuminazione*) nel vedere Nur Lallai e Fisio mentre osservano con odio e senza movimento l'ultimo passaggio del morto davanti alla loro abitazione. Un altro episodio significativo è quello di Stanis Corronca il quale, volendo festeggiare solennemente la morte di Barisone, fa venire anche i famosi «cantadores», tra cui Trincas di Galtellí. Il duello che scoppia tra il protagonista dell'episodio e il cantatore (ambidue essendo innamorati della stessa donna), fa rimanere il Stanis tragicamente solo, l'unica compagnia che gli resta e alla quale può rivolgere la parola essendo quella del Barisone morto al quale, con ironia e sarcasmo, aveva riservato una sedia vuota per tutta la serata volendo in tal modo umiliare ulteriormente la sua

10. Francesco Zedda, *Maracanda*, op.cit., p. 591.

11 *Ibidem*, p. 588.

«anima». L'elenco degli episodi nei quali Zedda mostra in modo esemplare la sua capacità di costruire perfetti «miniracconti» potrebbe essere assai lungo: la storia delle vacche rubate e la tragica morte di Sisinni; oppure la famosa serata di «riconciliazione» nel corso della quale, proprio mentre viene recitato dai «cantadores» il *Porporí*, dramma edificante sul delitto e la punizione, Onorio uccide Stanis facendogli bere l'estratto di erba sardonica. La sequenza che segue, quella del medico che deve accettare le regole di omertà, e la sepoltura di un asino al posto del personaggio morto per avvelenamento, rappresenta un altro «minidramma» più o meno a sé stante. Un altro episodio che ci sembra significativo in quanto mostra in modo esemplare la tragedia del singolo in mezzo alla tragedia universale prodotta dalla «Storia», è il caso di Maria Itria che non riesce a far seppellire il figlio — socialista e, per disperazione, è costretta a dare fuoco alla casa e morirvi, non volendo sopravvivere a costui: in questo caso viene mostrata una specie di rivincita che una Sardegna vecchia e conservatrice si prende sulle «deviazioni» del progressismo. Per quanto riguarda il furto di varie tonnellate di tonno, commesso ufficialmente e con ostentazione dal comando militare tedesco, si tratta anche in questo caso di un ottimo racconto di guerra di cui non si vergognerebbe nessuno dei grandi scrittori che a tali temi si erano dedicati.

Tutti gli episodi ricordati dimostrano l'arte con la quale Zedda sapeva costruire il racconto. Le situazioni nelle quali si trovano i rispettivi personaggi, sono segnate da paura, solitudine, isolamento, morte. Il punto di riferimento letterario e di paragone che si impone con maggiore forza sarebbe quello di Italo Calvino.<sup>12</sup> In piena stagione neorealistica, Calvino orientava i suoi racconti, ambientati spesso in mezzo agli avvenimenti di guerra, verso situazioni «esistenziali» createsi intorno a un individuo o a un gruppo di individui. Scrivendo le sue prose narrative, Calvino era perciò tra i primi a superare il neorealismo degli anni 1945-1950. Zedda, nel suo universo narrativo, sembra essere fedele discepolo e partner del Calvino — grande autore di romanzi e racconti, e svilupparne la direzione e l'orientamento.

Sono stati non pochi a dirlo a proposito della *Commedia* dantesca: l'*Inferno*, rispetto al *Paradiso*, risulterebbe più interessante, affascinante, leggibile, addirittura umano perché vi si trova il Male nelle sue svariate forme che deve essere classificato e punito (da forze antagoniste), il ché produce situazioni drammatiche, commoventi... Nel secondo e soprattutto nel terzo canto, invece, vi è troppa perfezione e forse anche troppa noia... Nel romanzo di Zedda, il «Paradiso» troppo perfetto sarebbe da individuare nel personaggio di Stene Bakis. Egli rappresenta senza dubbio la figura chiave di tutto il romanzo, ma forse anche il suo punto alquanto discutibile.

Stene fa la prima apparizione nel Libro secondo del Volume primo (p. 63) quando egli si reca a Maracanda in automobile dopo esser stato chiamato urgentemente da Cagliari dove trascorreva tranquillamente le sue giornate studiando all'Università. Conclusisi gli avvenimenti legati alla morte di Barisone,

12. Cfr. i racconti di *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, 1949.

Stene resta l'elemento principale della prospettiva narrativa più o meno ininterrottamente (eccezion fatta per i ritratti di carattere politico e storico, per alcuni episodi più o meno lunghi di cui sopra, per le vicende di Gonario Mandas e per alcune altre narrazioni di carattere piuttosto breve) fino al momento della sua morte verso la fine del Libro sesto del Volume secondo. A parte la forte paura che lo assale due volte (mentre viene bussato alla sua porta nell'albergo Scala di Ferro, p. 389, e quando la casetta in via Gioannis, sede delle attività cospirative, viene visitata casualmente da un soldato, p. 472), Stene non conosce momento di esitazione e di debolezza umana. La tortura e la morte da lui sopportate eroicamente e con un coraggio senz'altro sovrumano, risultano (particolarmente se confrontate ai momenti di paura detti precedentemente e vissuti forse anche troppo esageratamente)<sup>13</sup> dipinte alquanto superficialmente perché non appoggiate da una compiuta maturazione del personaggio, colta interiormente, per mezzo di una narrazione identificatasi sufficientemente con la coscienza di costui e capace quindi di rendere coerentemente la sua psicologia.

Il fatto è che Stene, anche se con ogni evidenza «protagonista» del romanzo (quell'agente cioè che dovrebbe dare «impulsi dinamici» all'azione),<sup>14</sup> nel sistema di forze del microcosmo narrativo assume in realtà un ruolo piuttosto passivo, subendo in modo quasi meccanico vari influssi, accettandoli senza riserve e diventando poi addirittura strumento di bisogni e di desideri di altre forze presenti nell'universo romanzesco. Così, al suo fermo proposito di vendicare la morte di Barisone subentra poi in modo velocissimo la smisurata generosità verso «la collettività assassina» di costui e il desiderio di rialzare tale collettività popolare per mezzo di una cooperativa agricola; similmente, dopo aver creduto all'«era del fascio littorio» passa in breve tempo, in seguito a pochi incontri con Ytocor, all'impegno politico di sinistra; nell'ambito delle sue attività cospirative accetta poi con troppo zelo gli ordini impartitigli da Cirillo Frongia e da Simeone Milia, fino a farsi annientare, più o meno consapevolmente e senza rancore verso le persone che si trovavano all'origine della sua sciagura. In due parole, Stene come personaggio non è molto convincente dal punto di vista psicologico, come non è del tutto convincente il suo rapporto con Giuseppina. Il personaggio (pur comportandosi sempre nel modo appena detto) avrebbe la necessaria coerenza e veridicità, se il narratore lascerebbe intravedere, in tale personaggio, una specie di carenza psicologica, un trauma esistenziale, una difficoltà di vivere o di dare significato alla propria esistenza: un qualche elemento cioè che fornirebbe la necessaria coerenza al modo di essere di questa figura fittizia creata dallo scrittore come uno dei punti centrali di tutto il romanzo. A questo punto, se così fosse, *Maracanda* sarebbe da confrontare anche con certi prodotti narrativi di Carlo Cassola, il quale tra l'altro viene in mente al lettore del romanzo *lo*

13. «Stene aprì ma la paura lo aveva reso anche cieco (...) si buttò nella poltrona, stremato di forze.» (p. 389); «Stene aveva la lingua annodata dalla paura (...), rimase (...) tutto intontito dalla paura» (p. 472-476).

14. Chiamato da certi critici «forza tematica». Cfr. Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *op. cit.*, p. 154.

*stesso* e assai spontaneamente, soprattutto nei momenti in cui viene dipinta la società dei giovani benestanti di Cagliari, magari un po' fascistizzanti, i cui interesse principale consiste evidentemente nella vita mondana e nei divertimenti (cfr. p. es. il Libro terzo del Volume primo, capitolo VII, e via dicendo).

Ad ogni modo, non c'è da sottovalutare il fatto che il personaggio di Stene Bakis permetta al narratore di far vedere anche «le milieu» dei giovani intellettuali — studenti universitari — degli anni trenta e quaranta, periodo in cui le idee di sinistra cominciano a serpeggiare di nascosto anche all'Università e tra i professori. Zedda coglie così anche il momento della nuova visione del mondo e delle proposte per una nuova struttura politica e sociale, da realizzarsi in Sardegna, in Italia e in Europa in seguito alla caduta del fascismo e dopo la fine della guerra. Questo aspetto tematico pone il libro di Zedda nelle vicinanze immediate della maggior parte della narrativa italiana dedicata alla seconda guerra mondiale e alla Resistenza.

Prima di tentare di riassumere le osservazioni riguardanti l'impostazione della narrazione (in quanto elemento centrale che determina l'economia generale del romanzo — comprese la distribuzione degli episodi sul filo dell'intreccio, le descrizioni, i dialoghi, l'equilibrio tra scene, e via dicendo), conviene ricordare i ritratti e riassunti di carattere storico, inseriti dallo scrittore in vari punti del romanzo. Essi ritraggono gli avvenimenti verificatisi nel periodo tra la guerra in Etiopia e gli anni 1943-1945. L'idea, certo felice, di dare una cornice di verità storica ai fatti narrati ed immaginari, è stata poi realizzata anche da Elsa Morante,<sup>15</sup> senz'altro con maggiore successo rispetto a Zedda, in quanto *La Storia* è diventata oggetto di molte polemiche anche per via dei riassunti storici (in forma di brevi cronologie di avvenimenti chiave) posti in testa ai singoli capitoli.

Rispetto a Elsa Morante, Zedda non soltanto riassume gli avvenimenti storici e politici, ma addirittura dà un carattere narrativo anche a tali escursioni che risultano poi anche animate, drammatiche, narrate (Hitler, Mussolini, von Ribbentrop, Vittorio Emanuele III e altri si presentano come personaggi veri e propri, e il lettore osserva il loro comportamento, i loro dialoghi, le situazioni nelle quali si trovano, e via dicendo). Siccome Zedda ha un ottimo senso di misura nell'abbinare il documento<sup>16</sup> con il fatto immaginario, riesce ad ottenere il doppio effetto, felice nell'uno come anche nell'altro caso: da una parte, crea una specie di scheletro a tutta la costruzione del romanzo, poiché gli dà una precisa cronologia storica; dall'altra, gli elementi realmente esistiti, controllabili e veri conferiscono a tutto il romanzo una illusione di veridicità e rafforzano l'impressione del lettore di leggere dei fatti realmente accaduti.

Il punto forte del romanzo è poi rappresentato dal ritorno agli avvenimenti della seconda guerra mondiale. Come è ben noto, il filone tematico della guerra

15. Ne *La Storia*, Einaudi, 1974.

16. Per motivi di spazio non è possibile soffermarsi su questo aspetto del romanzo di Zedda. Ad ogni modo, lo scrittore, volendo illustrare certe abitudini, tradizioni, particolarità locali e via dicendo, cita delle fonti e non esita a far inserire nel romanzo anche fotografie o schemini.



attraversa ininterrottamente i cinque ultimi decenni della storia letteraria italiana, fermo restando che più vi è distanza nei termini di tempo da tali avvenimenti, più l'immagine della guerra viene filtrata attraverso una angolazione particolare o una visione soggettiva imposta alla narrazione dallo scrittore (il quale viene identificato caso mai nel narratore o nel punto di vista narrativo): Zedda non si sottrae alla regola e la sua rappresentazione della guerra non è certo da confondersi con quella dei riflessi più o meno immediati (come «fotografati») di avvenimenti trascorsi o visti da vari scrittori negli anni 1940-1945 e di cui tali scrittori volevano e dovevano testimoniare con urgenza e senza particolari riguardi alle qualità stilistiche del testo. Zedda mostra con molta espressività vari aspetti della guerra (il fronte balcanico, russo, la situazione all'interno del paese, la cospirazione antifascista, i bombardamenti, e via dicendo) e le scene da lui presentate ricordano (a volte intimamente) quelle dei noti romanzi e racconti italiani dedicati alle rispettive categorie tematiche della letteratura italiana sulla guerra.<sup>17</sup> Le immagini uniche, mai lette precedentemente dall'autore di queste righe, sono quelle che mostrano i bombardamenti di Cagliari: le passeggiate di Stene attraverso una Cagliari distrutta e in rovine, appartengono senz'altro alle pagine forti di questo libro (il braccio tagliato e teso verso il cielo di Enerio, autore del *Sigismondo* tanto discusso nelle pagine precedenti, è l'immagine concentrata dell'orrore e del senso di futilità di ogni cosa in un mondo che sta affondando disseminando la morte ovunque).

Sarebbe certo inammissibile pensare che Zedda sia un nostalgico del verismo o comunque di un qualsiasi realismo di tipo anacronistico e non più adatto alla realtà contemporanea. Il suo modo di documentarsi e di presentare riferimenti autentici e fotografie non ha niente a che fare con una qualsiasi vocazione pseudopositivistica: esso anzi esprime una delle tendenze nuove e moderne di presentazione della materia narrativa al lettore.

Da appartato, isolato, poco rispettoso verso le mode letterarie, Zedda è certo segnato da una massima disponibilità e «ricettività» verso i prodotti letterari validi del passato. Ecco perché egli potrebbe sembrare alquanto «démodé». In realtà, Zedda trasmette al lettore una visione perfettamente novecentesca della realtà.

Il narratore che Zedda crea per farne il famoso focolaio di tutta la costruzione romanzesca, è certo un narratore piuttosto extradiegetico<sup>18</sup> che racconta la storia tutto sommato da «onnisciente» e dall'esterno. In quanto tale, tuttavia, egli non soltanto non cerca di farsi invisibile (alla maniera veristica), ma anzi si adatta frequentemente alle restrizioni di campo, restando cioè *con* il personaggio, non esitando talvolta ad immergersi nella coscienza del personaggio e facendo poi

---

17. Cfr. tra tanti altri: Eugenio Corti, *I più non tornano*, Garzanti, 1947; Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*, Einaudi, 1953; Manlio Cancogni, *La linea del Tomori*, Mondadori, 1965; Mario Tobini, *Il clandestino*, Mondadori, 1962; Mario Spinella, *Memoria della Resistenza*, Mondadori, 1974; Curzio Malaparte, *La pelle*, Aria d'Italia, 1953;

18. Cfr. Gérard Genette, *Figures III*, Éditions de Seuil, 1972, i capitoli 4 e 5. In questo articolo viene citata la traduzione italiana (*Figure III*), Einaudi editore, 1976.

subentrare qualche volta la *Ich-Erzählsituation*<sup>19</sup> alla terza persona normalmente usata. Che poi questo modo di portare avanti la narrazione non sia sempre sufficiente a legittimare psicologicamente l'agire del personaggio e la sua coerenza (si allude a Stene Bakis), è già stato detto precedentemente. Zedda non è probabilmente riuscito a padroneggiare interamente la costruzione romanzesca che aveva messo in piedi: all'origine di tale carenza, si troverebbe l'assenza, già ricordata, di identificazioni più complete e compiute tra narratore e personaggio, la quale è a causare l'insufficiente trasparenza e comprensibilità del personaggio dal punto di vista psicologico.

Nei «miniracconti» e nelle storie a sé stanti, di cui sopra, tale carenza non si fa sentire poiché la situazione particolare ed eccezionale nella quale il personaggio è come avvolto, fa da veicolo alla comprensione del suo comportamento: la psicologia è implicitamente presente e non serve nessun intervento da parte del narratore. Tale meccanismo non è invece sufficiente nel caso del protagonista principale (Stene Bakis), la cui psicologia dovrebbe essere più complessa, più articolata e più lavorata anche a livello delle soluzioni narrative.

La risposta alla domanda iniziale sarà senz'altro affermativa: Zedda è sicuramente un grande scrittore, e le osservazioni circa certe imperfezioni, che sono poi assai relative e possono essere considerate non tali da qualcun altro, non possono certo togliere pregi letterari indiscutibili a questo capolavoro della prosa contemporanea — italiana e sarda.

---

19. *Ibidem*, p. 234.

