



# Morte e ironia fra i Tacchi d'Ogliastra

di Maria Rita Fadda

6/11/2017

Fra i tre romanzi di Gesuino Némus – il fortunatissimo *La teologia del cinghiale* (2015, premio Campiello opera prima), *I bambini sardi non piangono mai* (2016) e *Ora pro loco* (2017) – c'è più di una corrispondenza. Il primo legame, strutturale, è il genere versatile a cui appartengono: il giallo. Ciascun romanzo ha infatti almeno un delitto da indagare e un colpevole da scoprire, e sebbene si arrivi sempre, alla fine, ad una soluzione, questa rimane spesso sbilenca perché chiara solo al lettore, mentre ai personaggi restano perlopiù verità lacunose. Il secondo legame, più evidente, è dato dalla comune ambientazione.

## Il canto di Telévras

Le vicende, che si svolgono in momenti diversi della storia sarda recente (dai tardi anni Sessanta ad oggi) e con

personaggi che coincidono solo in parte, hanno tutte lo sfondo della piccola località ogliastrina di Telévras. Le tre opere costituiscono dunque, nell'insieme, un unico grande racconto che offre indirettamente al lettore, affiancandosi alla diegesi principale, la storia di un microcosmo e dei suoi cambiamenti nel tempo, con le sue scomparse e le sue persistenze. Némus sembra particolarmente interessato ad esplorare tutto ciò che è periferico: *Cuccureddu*, ad esempio, piccola frazione di Telévras, che è a sua volta un paesino dell'Ogliastra, area spopolata ed economicamente depressa della Sardegna, la quale è poi periferica rispetto all'Italia e all'Europa. Enclave che contengono altre enclave, insomma, con un effetto quasi a matrioska. E del resto, proprio l'isola come luogo remoto e problematico, i giudizi trancianti sui discutibili tentativi di superare l'arretratezza, o ancora il complesso sentire identitario – tangibile eppure ridicolizzato dallo sterile teatrino folcloristico –, sono argomenti che emergono frequentemente nei fitti dialoghi dei personaggi, e a volte diventano anche motore della trama.

### **Némus autore, narratore, personaggio**

Molta della forza dei tre romanzi risiede nella vitale corallità paesana, in cui spicca, com'è prevedibile, la maschera dietro cui l'autore (Matteo Locci) decide di nascondersi. Gesuino Némus, un bambino con difficoltà espressive che diventa un adulto marginale ed eccentrico dopo decenni trascorsi in un manicomio, è sia personaggio sia narratore (stabilmente nel primo romanzo, occasionalmente nei due successivi); la sua figura consente all'autore di giocare – in modo sempre allegro e scoperto – la carta del metaletterario. L'atto della scrittura e l'ambizione alla scrittura, ad esempio – con il loro portato semiserio di fallimenti attesi o realmente subiti – sono infatti una caratteristica del personaggio, con la voluta ambigua rifrazione rispetto alla vita dell'autore: si consideri, in questo

senso, *La ballata degli impubblicati* nel primo romanzo (p. 107), o la lettera inviata all'editore dall'aspirante scrittore Gesuino, che compare nel secondo romanzo ed è la vera lettera che l'autore inviò all'editore Elliot; oppure, ancora, si pensi al titolo del secondo romanzo, *I bambini sardi non piangono mai*, che è anche il titolo del primo, "brevissimo", scritto dal bambino/narratore Gesuino nella *Teologia del cinghiale*. La voce di Gesuino nel primo romanzo è quella di un narratore scrupoloso, che si svela come personaggio solo a racconto inoltrato: a volte la sua lucidità viene meno e la scrittura diventa, conseguentemente, più sperimentale (come nel ricordo rievocato tra le pp. 73 e 74: un flusso di parole privo di interpunzione a parte i punti di domanda ed esclamativi). Nei due romanzi successivi tale voce irrompe solo a tratti, contribuendo sempre, però, come una sorta di commento parallelo, alla solidità di quel tono ridanciano di fondo, quella costante e riconoscibile leggerezza di chi non si prende troppo sul serio, che è il tratto personale della scrittura dell'autore. In questo senso, le scelte linguistiche e stilistiche hanno un ruolo non secondario.

## **Il gioco della mimèsi**

La lingua di Némus è media, scorrevole, e si fa occasionalmente tentare dal *calembour* («All'addiaccio ad Ajaccio!», dice Agenore Contu nei *Bambini sardi non piangono mai*, 14); accoglie generiche forme del parlato insieme a costrutti più specificamente regionali, e ciò nei dialoghi come nel narrato, senza che tra i due contesti si percepisca un effettivo cambiamento tonale. Basta spigolare dalle prime pagine della *Teologia* per trovare strutture sintattiche marcate tipiche dell'oralità, come, ad esempio, i cambiamenti di progetto – «Don Cossu sapeva che il cannonau, l'effetto più brutto che ti fa il giorno dopo è quello di abolire la punteggiatura» (24); oppure costrutti regionali come in «Asco'

Matte', tu già lo sai che io ero molto amico di babbo tuo» (46), con il *già* rafforzativo, le apocopi e l'ordine marcato del possessivo. Al dialetto viene data particolare attenzione, non di rado, ma non solo, in riferimento alle pietanze del posto (minuziosamente descritte con lo scopo di ricreare, per il lettore, gli odori e i sapori dell'Ogliastra). In generale, singoli elementi lessicali *in limba*, di significato facilmente comprensibile, aggallano spesso sempre segnalati dal corsivo: «Gliene abbiamo conservato una *bruncàda* per Ferragosto» [di cannonnau, *Teologia*24]; «È *ficchèttu*, curioso, pervicace, quasi fastidioso» (*I bambini sardi non piangono mai*, 120); «Non era mai stato un vero bastardo Marzio Boccìnu, neanche quando faceva *su tostorrudu* e guardava *de sbiesciu* i sospettati» (*Ora pro loco*, 200).

L'ossatura in italiano resta tale nonostante l'innesto di lessico sardo. Quando poi, per soddisfare l'urgenza mimetica, la sardizzazione del dettato deve farsi più robusta, Némus non ricerca ibridazioni espressiviste, con bruschi passaggi intermittenti – diremmo di *code-mixing* – da una lingua all'altra: preferisce invece mantenere chiara la distinzione tra i due codici, riportando intere frasi in dialetto segnalate dal corsivo e facendole poi seguire dalla traduzione letterale tra parentesi. Un esempio fra tanti: «*Largària o artària nudda di fàidi. Sa tontèsa est piemontesa!* [Larghezza o altezza è indifferente. La scemenza è piemontese!]]» (*Teologia*, 16). L'obiettivo mimetico è quindi ottenuto sostanzialmente con una riproposizione fedele del dialetto, oppure con l'ausilio di lessico sardo incastonato con sapienza in un tessuto sintattico italiano che del sardo conserva solo qualche efficace venatura.

Una certa creatività si nota nelle scelte onomastiche e toponomastiche, in qualche modo "parlanti" o allusive rispetto al carattere e al ruolo dei personaggi e dei luoghi: prima fra tutte, la felice polisemia dello pseudonimo, *Némus*, 'nessuno'; i baristi di Télévras si chiamano Tore e Samuele Baccanti; la ultraquarantenne nubile e timorata di Dio (ma con

una ben più torbida vita segreta) si chiama Titina Ingania (*inganida* 'vogliosa' da *gana* 'voglia'); ricordo ancora Fausto Pappatrigu (da tradurre più o meno con 'mangiapane', da *trigu* 'grano'); Narghilé è poi il toponimo immaginario dietro cui si cela la vicina (e più grande) Tortolì, con un chiaro riferimento alla possibilità di trovarvi droga. E si potrebbe continuare interrogandosi sugli spunti che altri nomi – Antoneddu Malugoru, Erviredda Bividòra, Antoni Esulògu, Donamìnu Stracciu ecc. – potrebbero suggerire.

## L'ossessione grammaticale

Al di là di quanto viene attinto dal ricco serbatoio dialettale, a colpire è anche la presenza di non pochi momenti metalinguistici, dedicati cioè alla riflessione sull'italiano: non si tratta, sia chiaro, di parentesi saggistiche con pretese di approfondimento, quanto invece di brevissimi passaggi, innescati da una qualunque infrazione della norma grammaticale: «Poi un giorno disse che aveva conosciuto *il zio di lei* e, insomma, come dire, a Télévras a tutto c'è un limite, anche all'ignoranza nelle lingue straniere e i ragazzetti, freschi di coscrizione scolastica e di abbecedario collodiano, presero a canzonarlo in *perfetto* italiano» (*Teologia*, 30). Spesso tali passaggi vengono collocati nei dialoghi, in modo da creare tra i personaggi contrasti linguistici che danno l'effetto, un po' *naïf*, di un corpo estraneo rispetto al fluire del discorso. E sebbene in tali appunti grammaticali si riconosca una precisa ossessione normativa dell'autore – il congiuntivo – ciò non basta a produrre l'impressione di una vera severità:

«[...] Metta che quelli arrivano e mi fanno l'ispezione [...]»  
«Arrivino... e mi facciano...[...]» disse sottovoce don Cossu.  
«Arrivino marescia'... è congiuntivo...».  
«Arrivino? Mi facciano? Ma che dice don Co'? Cosa c'entra il congiuntivo?».

«Lasci perdere marescia'. Il congiuntivo c'entra sempre [...]» (TC, 23).

«[...] Se avevo qualcosa da nascondere non te lo dicevo». «Se avessi avuto qualcosa da nascondere non te lo avrei detto. *Consecutio* e congiuntivo, amore» (OPL, 142).

*Ti ho lasciato apposta due congiuntivi sbagliati e una consecutio così così, Matte'! Torna Matte'. Torna e correggili tu!* (TC 218).

### **L'intreccio giocoso di alto e basso**

In conclusione, val la pena di riflettere su un paio di aspetti di *Ora pro loco* che credo spieghino molto dell'autore in generale. Nel libro ogni capitolo (sono 40) ospita un esergo: tra le fonti, a dir poco eterogenee, musicisti rock e pop di tutte le latitudini (Simon&Garfunkel, De André, ma anche Rita Pavone), grandi autori italiani e stranieri, insieme a finte citazioni lapidarie (spesso giochi di parole) di figure di improbabile autorevolezza, compresi alcuni personaggi del libro. Inoltre, nel corso della narrazione, vengono proposti i versi di due tra questi, Marzio Boccinu e Donaminu Stracciu, versi certo non memorabili che un'estemporanea quanto ingenua esigenza di scrittura li porta a comporre. Ecco, questa serena giustapposizione di citazioni tra loro così stridenti per valore e serietà, insieme all'accoglienza, quasi intenerita, della cattiva poesia composta dai personaggi, allontana la scrittura di Némus da qualunque pretesa di solennità: e tale distacco ironico e più spesso persino giocoso, in cui i fatti delittuosi vengono sempre accompagnati da una battuta che smorza la serietà del racconto e quasi lo mette da parte, rivela un approccio alla vita e alla letteratura appassionato ma profondamente e tenacemente antiretorico.

Maria Rita Fadda

(Università degli studi di Sassari)

© Istituto della Enciclopedia Italiana - Riproduzione riservata