Copyright © 2003 Meltemi editore srl, Roma

Prima ristampa: marzo 2004

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via dell'Olmata, 30 – 00184 Roma
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it

Franciscu Sedda

Tradurre la tradizione

Sardegna: *su ballu,* i corpi, la cultura

MELTEMI

pro/a Mamma&Babbu

Indice

p. 7 Introduzione

Parte prima
Alcune trasformazioni della cultura e dell'identità sarda colte attraverso le rappresentazioni de *su ballu*

21 *Capitolo primo*
La dimensione delle rappresentazioni discorsive

43 *Capitolo secondo*
Il Novecento fino alla seconda guerra mondiale: la figura di Lussu

97 *Capitolo terzo*
Dalla fine della seconda guerra mondiale agli inizi degli anni Sessanta: la rimozione

Parte seconda
L'analisi de *Su Ballu*

117 *Capitolo quarto*
Una "descrizione" de *Su Ballu*

139 *Capitolo quinto*
Lo spazio del ballo

151 *Capitolo sesto*
Il corpo

165 *Capitolo settimo*
Percorsi

181 *Capitolo ottavo*
Ritmo, fare, passione

211 *Capitolo nono*
Modelli della cultura

Parte terza
Accenni di traduzione

255 *Capitolo decimo*
Gli orizzonti del desiderio

267 *Capitolo undicesimo*
La traduzione televisiva: *Sardegna Canta*

289 *Capitolo dodicesimo*
Riflessioni e ipotesi provvisoriamente conclusive

321 Bibliografia

Introduzione

L'oggetto di questo libro è la memoria culturale nel suo divenire. Vale a dire un insieme di pratiche e di discorsi che prendono forma in un determinato spazio culturale e che contribuiscono a sancirne e caratterizzarne l'esistenza.

Nel nostro caso lo "spazio" in questione è la Sardegna, o meglio, la cultura sarda, seguita nelle sue trasformazioni tramite la lente di una specifica pratica-narrazione: *su ballu.*

La nostra idea infatti è stata quella di seguire i percorsi della memoria aiutandoci con un "oggetto culturale" di importanza centrale nel vissuto dei sardi; un oggetto – il ballo, la danza sarda – legato fortemente alla dimensione festiva e all'immaginario collettivo e per questo capace di essere parte centrale nel "gioco" della costruzione dell'identità collettiva e in quello delle sue definizioni.

Il nostro lavoro è dunque, in primo luogo, uno studio di *semiotica della cultura*, impegnato a rintracciare i modelli che le culture si costruiscono e tramite le quali si autodefiniscono.

È giusto segnalare in tal senso uno dei "vuoti" attorno a cui si muove questa ricerca: lo studio dell'autocoscienza delle culture, infatti, ha generalmente come oggetto di riferimento la narrazione storica, le narrazioni storiche, che una cultura si dà. Consci di ciò il nostro progetto è partito con l'intento di paragonare questa messa in forma dell'identità, questa "scrittura", solitamente reputata privilegiata, con le forme della narrazione "orale"[1] in modo da cogliere le potenziali differenze o le eventuali similarità. Partendo

dall'idea di "narrazione" come trasformazione, messa in forma, di azioni e passioni, si sarebbe voluto cogliere un percorso parallelo fra la dimensione rappresentata da quella narrazione che è il ballo sardo, con i suoi soggetti agenti e pazienti ben presenti, e la dimensione della scrittura della storia: dimensione in cui si muovono coloro che hanno agito e patito in passato e di cui lo storico cerca di onorare il debito, quel debito che chi vive nel presente ha nei loro confronti.

La seconda metà del XX secolo ha infatti visto contemporaneamente la tendenziale scomparsa delle narrazioni "orali" e l'affermarsi di quella "scritta": l'idea di portare avanti un confronto fra questi due ambiti si è rivelata tuttavia troppo ampia per i limiti di un solo lavoro. In essa è rimasto dunque come un luogo "vuoto" che ha però almeno in parte mosso sotterraneamente la nostra ricerca.

Inoltre, sulla strada che porta al confronto fra le due dimensioni appena citate, abbiamo dovuto rilevare l'intima complessità della narrazione orale che avevamo scelto come punto di riferimento: complessità non solamente "interna" a *su ballu*, ma anche "esterna". Il nostro oggetto si rapporta infatti in modo talmente stretto con le vicende della Sardegna del secolo appena trascorso – e non solo – che seguirne la traiettoria che lo ha portato dalla sua centralità nel passato alla sparizione e poi alla sua parziale traduzione nel contesto dei mass-media ci è sembrato il modo migliore per dar conto di alcune più generali dinamiche culturali di cui la Sardegna è stata protagonista.

Utilizzando principalmente gli strumenti della semiotica abbiamo cercato dunque di riannodare fili e trame di questa traduzione[2] e *fra* questa traduzione e il sistema culturale in cui è immersa e a cui fa riferimento.

Tendenzialmente si è cercato di tener conto della suddivisione – presente in ambito semiotico in autori come Lotman e Fabbri – fra la dimensione del rito e quella delle rappresentazioni: vale a dire la dimensione delle pratiche culturali, delle "sintassi" del vivere, e quella delle definizioni discorsive che cercando di statuire valori e significati delle pratiche stesse, o semplicemente riutilizzandole simbolicamente all'interno di altri discorsi, entrano con queste in un rapporto di tensione e trasformazione reciproca. Il nostro "oggetto culturale" si è dunque parzialmente "sdoppiato".

Nella prima e nella terza parte del lavoro abbiamo provato a tracciare un percorso storico che andasse dai discorsi in cui *su ballu* ha trovato definizione in passato per risalire verso alcuni snodi centrali per la storia sarda – come quella rappresentata dalla vicenda e dalla figura di Emilio Lussu – in cui il ballo, sebbene solamente "rappresentato", è rimasto comunque elemento centrale per la riflessione sulla cultura sarda e per la definizione di sé dei sardi.

In questo contesto diacronico e dinamico abbiamo preso come guida Lotman e le sue riflessioni semiotiche sulla dinamica e la statica delle culture, nonché i suoi suggerimenti sullo studio delle "emozioni culturali" e la narrazione dei momenti "esplosivi" che le culture si trovano a vivere. Il rapporto fra il sentire – le valutazioni "timiche" dei soggetti – e la sua "culturalizzazione" – la sua messa in discorso tramite una "valutazione/valorizzazione predicativa" –, che tanto centrale si è rivelato nella prima parte del nostro studio, si è articolato principalmente sul lavoro semiotico di Jacques Geninasca: inoltre l'impianto fornito dall'autore per lo studio della dimensione del "credere", della Verità, dei Discorsi, ci ha consentito di costruire un piano per certi versi omogeneo con le analisi della seconda parte di questa ricerca.

È in questo quadro che si situa il riferimento costante al problema delle passioni e dell'efficacia simbolica impostato in particolare sul lavoro di autori della semiotica di derivazione strutturalista quali Greimas, Fabbri e Pezzini.

Il tema dell'efficacia[3] si interseca inoltre nella nostra trattazione con il problema delle diverse razionalità e prensioni del senso[4] che i soggetti pongono in atto per dare intelligibilità al mondo, all'accadere delle cose, alla molteplicità dei fenomeni (Geninasca), così come alla questione

della segnicità/simbolicità che, in modi e a livelli diversi, chiama in causa teorizzazioni generali, come quella di Eco, o legate al trattamento dei segni nei diversi sistemi culturali, come in Lotman e Uspenskij, o incentrate sul rapporto segno/senso/corpo, come in Landowski.

Posto questo quadro generale la parte dedicata ai discorsi che hanno formato la dimensione "rappresentativa" de *su ballu* ha cercato di sfruttare apporti diversi provenienti dall'antropologia, dai *cultural studies*, dalla ricerca sulle tradizioni popolari, nonché dall'ermeneutica e dall'epistemologia.

La qualità di questi "innesti", che a noi sono parsi non solo utili ma fondamentali, rimane certamente legata alla pertinenza delle scelte da noi compiute: a parte ciò abbiamo utilizzato questi apporti non semiotici per far lavorare il testo e cercare di rendere più approfondite le spiegazioni delle dinamiche culturali di cui ci siamo trovati a dover rendere conto.

Nello stesso senso ci siamo mossi nella parte che ci ha condotto verso la traduzione televisiva del ballo: abbiamo infatti cercato di integrare all'impianto fornito dai nostri autori di riferimento degli apporti specifici. Quelli mediologici ad esempio (McLuhan, Abruzzese ecc.), la cui attitudine per le ricostruzioni diacroniche, le "archeologie" dell'immaginario, nonché l'attenzione per i fenomeni di trasformazione della società ci ha consentito di muoverci su periodi estesi e materiali "instabili" con una certa "sicurezza"; oppure l'apporto fenomenologico di Merleau-Ponty, con i suoi spunti chiarificatori di problemi legati alle tematiche della presenza, del desiderio, della costruzione degli spazi mitici (che abbiamo ripreso in varie parti del lavoro); o ancora gli apporti che ci vengono nell'ambito dello studio sulle "tradizioni" e la loro "invenzione" – siano essi di marca antropologica, storico-politica ecc.

Senza dimenticare poi che il tutto, e la seconda parte lo testimonia altrettanto bene che le altre due, si muove sui testi e gli autori che sono parte del discorso culturale sardo, usati sia per gli apporti che danno nei rispettivi campi di studio (antropologia, tradizioni popolari, storia, sociologia ecc.) sia come "testimoni" e "prove" vere e proprie del discorso e delle dinamiche culturali della Sardegna.

La seconda parte della ricerca compie una sorta di "passo indietro" e inizialmente forse anche "in alto" – nel senso che tenta una "generalizzazione/modellizzazione" del suo oggetto di riferimento tramite una sorta di "descrizione": non a caso "*su ballu*" diviene "*Su Ballu*".

Più in generale si è cercato di ritornare allo studio della pratica concreta per meglio definire i rapporti che hanno legato e legano quest'ultima alla cultura sarda.

In tal senso vi è da dire che il tipo di interrelazioni che regge le due parti del lavoro fa sì che queste siano almeno parzialmente invertibili: tuttavia si è preferito porre prima la parte "storica" che, in particolar modo per chi non fosse addentro alla pratica e alle qualità del nostro oggetto, rende più facile l'approccio e, speriamo, maggiormente intelligibile la parte dedicata all'analisi. Nondimeno chi volesse sapere prima "che cos'è *su ballu*", in modo da aver presente l'oggetto tante volte evocato nella prima parte, può tranquillamente iniziare dalla seconda.

Quest'ultima, prendendo come punti di riferimento iniziali Greimas e Fontanille, si muove dalla dimensione dello spazio del rito verso l'analisi del ruolo che in esso gioca la corporeità: i riferimenti sono in questo caso più marcatamente semiotici benché decisivi si rivelino, per la loro capacità di rendere più completo il quadro concettuale dell'analisi, gli apporti di filosofi come Ricoeur e Merleau-Ponty.

Una volta definiti i problemi legati a questa semiotica/fenomenologia dell'azione, se così la si può chiamare, si sono presi in carico le questioni del ritmo e della narrazione: il ballo viene visto come luogo di trasformazione di azioni e passioni (Greimas), il tutto per poter arrivare ad articolare i problemi legati alla sfera della costruzione del significato sociale delle pratiche.

In particolar modo si è cercato di vedere come *Su Ballu* entri in gioco nella costruzione dei rapporti intersoggettivi e dunque nella costituzione della comunità come "universo di valori": questo ritorno verso la dimensione del credere e della verità – che richiama in causa Geninasca e sfrutta apporti estetici ed ermeneutici (ad es. Montani) – si ricollega inoltre con la dimensione *estesica* della "comunicazione".

Infine, in chiusura della seconda parte il lavoro compie l'ultimo giro su se stesso tornando sul tema dei modelli della cultura e cercando di saldarli con il problema dei ragionamenti figurativo-metaforici che si dipanano a partire dalla dimensione del corpo e del "mondo naturale" (il mondo del *senso comune*): in questo caso si farà anche più "teso" il confronto con gli studi che hanno preso in carico la questione della modellizzazione, più o meno implicita, che la cultura sarda ha dato di se stessa, ovvero della definizione della sua autocoscienza.

A questo punto la ripresa del tema delle trasformazioni storiche della cultura sarda, del valore assunto dal ballo e dalla cultura popolare e dall'incontro fra tutti questi elementi e il mondo dei media si rivela sia come rilancio verso la dimensione presente dell'esistenza sia come ulteriore approfondimento del problema dell'autocoscienza vista non come pura astrazione filosofica ma colta nei suo rapporti con le dimensioni quotidiane del vivere, nel suo farsi in esse e tramite esse. Come si vedrà tale problema riapre la "ferita" iniziale di cui abbiamo parlato e rilancia dunque la ricerca oltre i limiti del presente studio.

Prima di iniziare alcune parole sulla "semiotica della cultura". Come si avrà modo di notare leggendo il testo, il nostro punto di riferimento e di confronto principale va ricercato nelle teorizzazioni di Lotman e della "Scuola di Tartu" con il rilievo che questi assegnano a categorie come proprio/altrui, interno/esterno e a concetti come quello di "traduzione", "confine semiotico" e "autocoscienza". È centrale poi per gli studiosi russi la definizione di *cultura* come *memoria non ereditaria della collettività*, organizzata

e conservata tramite "mezzi", una definizione che guiderà implicitamente il nostro lavoro.

Rimarranno invece in ombra nel nostro percorso i possibili confronti con le argomentazioni di Bachtin, Foucault, de Certeau, Todorov[5] e altri autori più recenti – pensiamo ad esempio a Jullien – che a loro modo sviluppano argomentazioni che possono essere ricondotte in modo molto produttivo all'ambito della semiotica della cultura. Resta evidente che il campo della semiotica della cultura con la sua forza (ma anche la sua "necessità") attrattiva e inglobante tende, più di altri campi semiotici, a "sconfinare", ad aprirsi all'eterogeneità degli apporti delle altre discipline; ciò ne costituisce sia il fascino che la difficoltà. Già nel *Trattato di semiotica generale* (1975), nel momento in cui tentava di delimitare il "campo" della semiotica, Eco dava conto di questa situazione:

> Ai livelli più complessi ecco infine le TIPOLOGIE DELLE CULTURE, dove la semiotica sfocia nell'antropologia culturale e vede gli stessi comportamenti sociali, i miti, i riti, le credenze, le suddivisioni dell'universo come elementi di un vasto sistema di significazione che permette la comunicazione sociale, l'assestamento delle ideologie, il riconoscimento e l'opposizione fra gruppi ecc.
> Infine il campo semiotico invade territori tradizionalmente occupati da altre discipline, come l'ESTETICA o lo studio delle COMUNICAZINI DI MASSA (Eco 1975, p. 24).

Oggigiorno, nel momento in cui lo studio semiotico della cultura e della significazione abbandona la rigida divisione fra "testo" e "contesto" (Latour 1999; Marrone 2001) per aprirsi ai più generali processi e sistemi della significazione che percorrono e costituiscono la *semiosfera*, la portata e la "sfida" insita nel progetto di una semiotica della cultura ritorna a farsi centrale. Scrivono Fabbri e Marrone nelle "Conclusioni" al secondo volume di *Semiotica in nuce*:

> (...) dalla scuola di Tartu all'arcipelago greimasiano, *Semiotica in nuce 2* disegna un consenso sull'oggetto della teoria

della discorsività: la Cultura, sostanza di ogni forma semantica (Hjelmslev), esperita come Semiosfera (Fabbri, Marrone 2001, p. 364).

Resta d'altronde valida la necessità, rimarcata da Rastier (2001), di declinare al plurale il campo di studi e intenderlo come "semiotica delle culture", ricomprendendo così una serie (aperta) di definizioni delle "culture": marginali, emarginate, di genere, diasporiche, metropolitane, periferiche, ibride, creole, minoritarie, giovanili, del consumo ecc. e non solo dunque quelle legate alle culture nazionali o al campo di quella che in Occidente è considerata "la Cultura", vale a dire la produzione culturale artistica e letteraria.

Risulterà evidente tuttavia che nel nostro studio rimarremo vicini a una delle concezioni classiche di cultura, vale a dire quella che la mette in rapporto con la costruzione della "nazione occidentale", ovvero, per dirla con Bhabha, con quella "forma oscura e onnipresente di vivere la dimensione locale della cultura" (Bhabha 1994, p. 196). È proprio a questa "località", alla *nazione sarda*, alla sua produzione o distruzione (Appadurai 1996), al suo inabissarsi o emergere, che ci rivolgeremo anche nell'ottica di un confronto, in parte – in filigrana – già avviato in parte ancora da costruire, con la dimensione globale dell'esistenza.

Dunque rapporto locale-globale[6]: due dimensioni non ontologicamente date ma che emergono, *co-emergono*, nel loro stesso relazionarsi, sostanziandosi e costituendosi tramite pratiche e discorsi che, a partire dai corpi delle donne e degli uomini che le assumono, si intrecciano e spartiscono.

È anche per questa intima complessità dei nostri oggetti di studio che ci affideremo, come suggerito da Fabbri (2001), alla costruzione di un *co-testo*, una *configurazione semiotica*, che attraversa, taglia e ricompone i "testi" in modo apparentemente arbitrario, ma implicitamente motivato, e che chiede di essere valutata sulla base della sua capacità di rendere l'intelligibilità (auspicabilmente almeno un po' sensibile) delle trasformazioni di una cultura e dei soggetti che ne sono stati e ne sono tutt'oggi partecipi.

Ringraziamenti

Questo lavoro è dedicato, oltre che ai miei genitori, a mia sorella Brabara a yaya Ceserina e a nonna Vitturigna – e con esse a nonno Giuseppe (Zepin) e yayu Cescu (Franciscu): tramite loro voglio ricordare e ringraziare tutti i miei familiari, quelli che ci sono ancora e quelli che non ci sono più, per il loro affetto e sostegno.

Un grande ringraziamento va alla "cattedra" di Semiotica, a tutti i suoi componenti, per la loro sapienza e pazienza nonché per la simpatia e per tutti i momenti divertenti (ma anche, ugualmente, per quelli duri e meno divertenti) trascorsi insieme. Un pensiero e un ringraziamento specialissimo vanno a "colei" che ha "semplicemente (semplicemente?!) svolto il suo lavoro": grazie di cuore, davvero.

Un ringraziamento particolare, oltre che a Isabella (&Franco), va ad Alberto Abruzzese e Valeria Giordano per la stima, l'affetto e il sostegno quotidianamente dimostrati nei miei confronti; a Bachis Bandinu per aver letto, criticato e suggerito in modo competente e appassionato, senza risparmiarsi e risparmiarmi, e a Salvatore (Boreddu) Cubeddu per le "accese" discussioni fatte insieme sulla storia della Sardegna. Tramite loro intendo anche ringraziare la Fondazione Sardinia che ha rinunciato a pubblicare il libro (che per me rimane comunque un po' suo) dopo averlo seguito e incoraggiato; a tale proposito ringrazio in modo particolare Marco Della Lena (e con lui lo staff Meltemi) per la fiducia e i tanti consigli (che solo per mia incapacità non ho sempre messo a frutto); infine un ringraziamento, per l'apprezzamento del lavoro da cui nasce questo libro, alla commissione del premio "Sandra Cavicchioli": Umberto Eco, Patrizia Violi e Costantino Marmo.

Meda gratzias a tottu sos chi ant "spremmiu" sa menti insoro pro 'ndi bogai a pillus mamentos e ammentos de su ballu, de sa zoventude e de sa vida insoro: la mia unica speranza è di aver fatto buon uso del loro prezioso *dono*, speranza che non si sentano "traditi" ma solamente "tradotti" dalla mia scrittura.

Grazie ai professori e agli studiosi che hanno passato parte del loro tempo, poco o molto che fosse, ascoltandomi

e dandomi consigli. Fra gli altri: Anzera, Barbieri, Cervelli, Cherchi, Cristante, Dusi, Francioni, Geninasca, Gritti, Landowski, Lilliu, Marinelli, Montanari, Montani, Peverini, Puddu ecc.

Infine alcuni amici e amiche: Achille, Alessio, Carlo Walter (e con loro Vale, Fra, Paolo e tutti gli altri degli anni dell'università), Adriano, Andrea Giuliano Vittorio Marco, Angela, Andrea M., Daniele, Eli, Enrico "Paccio" Pacini, Erika, Francesca "Desca", tziu Sanna tziu Pala (e con loro, tziu Garau, Sté, Marcé e tottu sos atteros chi cuncordana), Gavì&C, tutti gli amici sinceri che seguono un'altra strada, Isa, Luca, Maria Letizia&Marco, Marco D., Marianna&Piggi ("splendidi": grazie di cuore per tutto l'aiuto...), Maria Giulia, Paolo P., Paolo G., "Paul" (alias Paolo), Peppe&C. (ovvero tutta la cricca storica du païse), Piero, Pietro "Power", Vittorio e Canio, i nurecesi e i carlofortini, tutte le mie cugine e i miei cugini e tutti gli altri che mi sto scordando... *and in the end... I'd like to say thank you to* Paul, John, George e Ringo...

[1] Accostiamo il nostro oggetto alle narrazioni propriamente dette "orali" sia per il suo essere spesso costruito insieme e attraverso il canto e la poesia orale, sia per alcune caratteristiche formali simili a queste: la forte ripetitività depositata e manifestata nella presenza di "pezzi" di narrazione fortemente "stereotipici", il suo legame sempre da riattivare con la memoria comunitaria, la centralità dell'enunciazione come momento di ri-produzione e verifica del senso ecc.

[2] Sulla traduzione cfr. Jackobson 1963, Lotman 1993 e il numero doppio di «Versus», a cura di Dusi, Nergaard 2002, specificamente dedicato alla traduzione intersemiotica.

[3] Si veda Lévi-Strauss 1958, Pezzini 2001b.

[4] Geninasca (1997) distingue fra due tipi di *razionalità* ("modi di instaurazione della coerenza o della significazione di un testo"), pratica e mitica, e fra tre tipi di *prensione* del senso: iconica-molare (retta dal sapere sociale), semantica-mitica (che fa riferimento alle strutture profonde dei testi) e ritmico-impressiva (che si basa sulla "presa" del soggetto delle configurazioni percettive del reale). I rapporti fra queste dimensioni rimangono peraltro complessi e problematici. Cfr. i saggi in Pezzini, Pozzato, a cura, 2000.

[5] Per non parlare poi dei possibili confronti con studiosi delle culture e dell'antropologia, in parte utilizzati nel nostro lavoro, quali Turner, Said, Geertz, Sahlins ecc.

[6] Oltre agli autori già citati rimandiamo per brevità ai soli Robertson 1992, Tomlinson 1999 e ai volumi collettivi a cura di Featherstone (1990) e Featherstone, Lash, Robertson (1995). Per uno sguardo sui *cultural studies* e l'odierna rilettura delle tematiche dell'ideologia, dell'identità e della traduzione si vedano i saggi di Hall, Žižek, Spivak, Venuti e altri in Bianchi, Demaria, Nergaard 2002. Si vedano inoltre i saggi in Calefato, Caprettini, Colaizzi 2001.

Parte prima

Alcune trasformazioni della cultura e dell'identità sarda colte attraverso le rappresentazioni de *su ballu*

Capitolo primo

La dimensione delle rappresentazioni discorsive

Cercheremo di ricostruire alcuni percorsi legati alla dimensione "rappresentativa" del ballo e della cultura sarda in genere, intendendo con ciò, nel nostro contesto, la dimensione dei discorsi e delle definizioni che il nostro oggetto culturale "ha prodotto" e da cui, parimenti, è stato prodotto (cfr. Clemente 2000).

La nostra ricostruzione pone ovviamente una serie di problemi. Il primo riguarda l'impossibilità di seguire passo per passo le variazioni avvenute nella sfera rappresentativa. Il secondo problema, ancor più importante, è che la maggior parte dei discorsi riguardanti il ballo, le sue descrizioni e le sue implicite definizioni e valorizzazioni – almeno nel periodo che stiamo trattando –, ci provengono da quei "viaggiatori" che si sono trovati a descrivere il loro passaggio – più o meno interessato – in Sardegna. Buona parte di tale conoscenza è allora frutto di uno sguardo dall'esterno (cosa che peraltro potrebbe far pensare a una mancanza del sentimento di necessità autodefinitoria da parte dei sardi stessi, il che – come vedremo – non è vero): uno sguardo che implicitamente traduce ciò che percepisce tramite le sue griglie culturali – siano esse legate alle culture di appartenenza o a più generali, ma anche più settari, schemi di pensiero legati a correnti culturali dominanti nell'epoca in cui questi viaggiatori visitarono la Sardegna – e tramite le proprie attese. Inutile dire che questi documenti sono importantissimi, prima ancora che per le testimonianze sulle pratiche e la vita della Sardegna che raccontano, per ciò che lasciano intravedere circa il rapporto fra culture: si rin-

nova, sebbene in forme, modi e tempi particolari, l'incontro con un'alterità che va compresa e che a suo modo mette in gioco il Sé dell'osservatore. Un incontro che peraltro lascia trasparire stereotipi, distorsioni, rapporti di forza non paritari, progetti di assimilazione, così come momenti di ammirazione e stupore sinceri, quand'anche velati da un certo compiacimento per l'"esotismo" dell'altro.

Nella nostra trattazione cercheremo di tenere in dovuta considerazione questa dimensione problematica insita nelle varie "testimonianze" sul ballo così come segnaleremo i passaggi in cui ci sembra che la "situazione" storica in cui emergono gli eventi debba essere richiamata al fine di chiarire la nostra ricostruzione, ricostruzione che, evidentemente, è in parte guidata dai nostri scopi.

Prospettive

Abbiamo detto che uno dei problemi principali è la relativa scarsezza di auto-definizioni del ballo: tale problematicità si fa significativa allorquando la si consideri come un risvolto del rapporto fra *oralità* e *scrittura* – o, anche, di quello fra culture "con" e "senza" scrittura. Laddove i viaggiatori hanno lasciato testimonianze scritte, i molti versi poetici che hanno sicuramente accompagnato le danze nel passato, e che probabilmente potevano presentare delle "riflessioni in atto" sul ballo, sono andate perdute[1]. Allo stesso modo, l'alienazione patita dai sardi nei confronti dello "strumento" scrittura una volta conclusasi l'esperienza *giudicale*[2], così come il distacco dei "propri" intellettuali dalla dimensione della cultura popolare, ha creato una sorta di vuoto che affida ad alcune rappresentazioni scultoree di epoca medievale e ai sinodi ecclesiastici – con il loro ribadito confinamento delle danze e dei balli nella sfera del "peccaminoso" e del "proibito" – la funzione di testimonianza su di una pratica certamente antichissima.

È proprio nel contesto del rapporto fra sacro e profano che si situa la testimonianza di Sigismondo Arquer del 1558,

laddove si constata la tipica ibridazione e commistione fra pratiche pagane pregresse e forme liturgiche cattoliche:

> Quando i contadini celebrano la festa di qualche Santo, dopo aver ascoltato la messa nel santuario del Santo stesso, ballano nel tempio durante tutto il resto del giorno e della notte, cantano canzoni profane, gli uomini conducono le danze con le donne, uccidendo maiali, montoni e buoi e si nutrono di quelle carni con grande allegria in onore del Santo... (il testo originale e la traduzione dal latino qui citata sono in Garau 1997, p. 119).

Una rappresentazione sarda "interna" del ballo e della cultura: Madao

Per avere un'altra testimonianza di parte sarda sul ballo dobbiamo a questo punto aspettare, per quanto ci è dato sapere, Matteo Madao, autore nel 1787 di *Le armonie de' sardi*, che oltre a ricondurre *su ballu tundu* alla danza in cerchio dei greci tende a differenziare fra balli composti e regolati e balli più vivaci, laddove però, anche nella gesticolazione più agitata e frenetica, individua una compostezza "classica" e "apollinea" (Cirese, in Garau 1997, p. 30).

È evidente che è in azione nello sguardo analitico di Madao la tendenza a dare prestigio al ballo tramite il confronto con i modelli classici e attraverso la composizione formale dell'oggetto: questo tipo di mira *valorizzante* va del resto connessa con le riflessioni che lo stesso autore andava conducendo sulla Sardegna in generale, focalizzandosi sull'elemento che riteneva più importante e caratterizzante, vale a dire la lingua[3].

Madao scrisse infatti fra il 1782 e il 1792 tre opere riguardanti il sardo, la principale delle quali ha come titolo *Il ripulimento della lingua sarda*, sui cui scopi valgono le parole dello stesso Madao riportate e commentate dallo storico Girolamo Sotgiu:

> E la motivazione che dava della necessità di restituire lustro e splendore alla "lingua della sarda Nazione" non può trarre in inganno. A spingerlo a questo era "l'*amore* verso la patria,

> ch'è il più vivo, e potente, che ogn'altro non è", perché "troppo [gli] cuoceva, e consumava sul vedere già messo non che in *disistima* solamente, ma anche in aperto *dispregio* il natio linguaggio, ch'è il più *sensibile vincolo del politico corpo de' nazionali*" (Sotgiu 1984, p. 108, corsivo nostro)[4].

Come si vede, dunque, vi è un chiaro intento di ri-valorizzare un oggetto che aveva perduto, o era stato messo in condizione di perdere, il suo valore, la sua *desiderabilità*[5].

In termini semiotici il processo di cui stiamo parlando è quello della costruzione di "oggetti di valore", oggetti che incarnano i progetti di vita dei Soggetti e dunque sono in qualche modo il mezzo attraverso cui i Soggetti producono se stessi. Tale processo può anche prendere la forma di un rilancio, di una ri-valorizzazione e ri-semantizzazione, di pratiche o parti del materiale culturale – della memoria culturale di una data comunità – che vengono "riprese" per essere tradotte/trasformate[6]: è appunto il caso di Madao, che – sebbene in modi apparentemente contraddittori di cui non possiamo dar conto – cerca di rivitalizzare tutta una serie di "oggetti culturali" non tanto in sé, per una smania "conservativa", ma cercando di riattualizzarli nel loro significato e valore sociale ed esistenziale, in quanto "vincoli sensibili" del corpo sociale, o come dice lui stesso, del "corpo de' nazionali".

Ecco dunque che in Madao lingua, ballo, canti popolari ecc. vengono sottoposti a un'operazione di definizione ("modellizzazione") – più o meno trasformativa – che mantiene sempre la sua mira valorizzante.

Rimangono da precisare due elementi: il primo è quello che risponde al quesito su *come* si realizzi tale processo di valorizzazione, il secondo è a quale tipo di "identità" – definizione di sé, progetto di vita – miri la costruzione/congiunzione con tali oggetti.

Per quanto riguarda il primo problema possiamo notare che la valorizzazione, oltre ad appoggiarsi alla definizione degli elementi formali dei suoi oggetti e dunque alla costruzione di una "coerenza", un ordine, interno alle pratiche culturali stesse, cerca di trarre forza dalla creazione di nessi, di veri e propri "legami di parentela", con modelli e pratiche già dotate di valore e dunque sancite socialmente in modo positivo. Se il ballo è visto nel suo tratto "apollineo" nondimeno, e non a caso, il "ripulimento" della lingua sarda avviene sulla scorta di un confronto con le lingue "affini", in particolare la greca e la latina (cfr. Alziator 1954, Sotgiu 1984), laddove il principio di affinità prima ancora che da un qualche criterio "scientifico" o pratico sembra appunto guidato dalla tensione verso dei modelli socialmente reputati "alti", e dunque dal valore che in essi si era storicamente depositato.

Il secondo problema è quello della "definizione identitaria" chiamata in causa dalla valorizzazione.

Ripetiamo intanto che, a un primo livello molto generale, Madao mobilita in questo suo processo di elaborazione non una ma tutta una serie di pratiche culturali. È vero – e questo potrebbe essere un dato molto significativo per comprendere il "destino" degli eventi della Sardegna rivoluzionaria[7] – che il tipo di pratiche su cui l'autore focalizza l'attenzione fa riferimento a quella che noi oggi chiameremmo la "cultura popolare" o "nazional-popolare", mentre lascia in qualche modo da parte la più politica delle *oggettivazioni* delle culture. Non vi ritroviamo infatti la Storia[8]: tuttavia è evidente che il chiamare in causa lingua, ballo, canti popolari, poesia tradisca una mira alla più generale definizione dell'identità sarda tramite la "comprensione" di ciò che potremmo chiamare l'ambito culturale.

Tutto ciò ha ovviamente a che fare sia con la questione dell'identità/disidentità sia con le vicissitudini storico-politiche della Sardegna, dunque con dinamiche che trascendono l'operato e il ruolo del nostro autore: diciamo soltanto che l'uscita dalla dominazione spagnola e dalla "certezza" dell'essere parte di quel mondo culturale (quantomeno da parte della classe dirigente sarda) tramite il passaggio della Sardegna ai Savoia (1720), benché si configuri a un primo stadio come un semplice cambio di dominazione, è comunque il punto di svolta che fa sì che l'abitudinario, la cultura popo-

lare-quotidiana, si sganci dalla sua significazione codificata, sancita socialmente – accettata (o silenziosamente subita!) fino a farsi "automatismo" – per ridivenire luogo ri-discutibile, luogo non più "comune" ma investibile di significati nuovi. Ciò che questa ri-semantizzazione[9] presuppone è dunque l'irruzione all'interno di quello spazio culturale a suo modo "protetto" e definito[10] di qualcosa che lo metta in questione e ne riapra il senso. Tuttavia nel nostro caso più che con un'irruzione abbiamo a che fare con qualcosa di più profondo, ovvero un *inglobamento* – rappresentato dall'ingresso e dall'assorbimento della Sardegna all'interno del regno sabaudo – che è anche uno di quei cambiamenti che favorisce, nel bene o nel male, il dinamismo e la traduzione culturale.

Va detto che ciò che è generalmente messo in causa nei processi di inglobamento è il "confine semiotico" del sistema inglobato, la sua esistenza come un tutto differente e capace, o meglio, "in potere", di auto-definirsi, di riconoscere da sé il "proprio" e il "non-proprio". In definitiva nell'inglobamento viene meno, anche a causa dei rapporti di forza esistenti, la possibilità di tradurre le pratiche altre all'interno del proprio sistema culturale. La diffusione (imposizione) di una pratica "non propria" diviene il segno della impossibilità di determinare da sé il valore di quella pratica, proprio perché essa, pur essendo originariamente *altra*, diviene "ciò che *ora* vale come 'proprio'" o, cogliendo il tutto nella sua processualità, "il 'proprio' che si *deve* essere (e *non si può non essere*)".

Nel nostro caso tale dinamica può essere esemplificata dall'introduzione *per decreto* dell'italiano come lingua ufficiale. Questa politica linguistica, che prese il via a metà del Settecento, e i cui effetti "pratici" (ovvero la creazione di una reale comunità di parlanti) non potevano che essere prevedibili (o più che altro "auspicabili") in un lungo lasso di tempo, era in realtà e necessariamente un atto politico di valorizzazione dell'italiano sia a discapito dello spagnolo che, ovviamente, del sardo.

Se dopo una quarantina d'anni Madao si trovava a evidenziare con rammarico il "dispregio" in cui era caduto il

"natio linguaggio" è proprio perché la portata di quell'atto di imposizione stava nella spinta all'assunzione e adesione a nuovi modelli culturali, dunque nel tentativo di ridefinire il quadro valoriale e la struttura affettiva (in questo caso si legga "la/le fedeltà") del sistema inglobato, in particolare, in un primo tempo, delle sue classi dirigenti.

La risposta di Madao gioca ancora una volta sulla dimensione delle rappresentazioni cercando appunto una valorizzazione di ciò che era stato implicitamente devalorizzato: in tal senso, cosa tipica in buona parte delle costruzioni identitarie – in particolare di quelle di coloro che sono in situazione di forte subalternità – la risposta avviene praticamente sullo stesso terreno e con gli stessi strumenti usati dagli "avversari": una sorta di imitazione con tendenziale ribaltamento dei poli valoriali. Nonostante tale debolezza strategica rimane comunque significativo che "(...) le esigenze delle quali [il Madao] era portatore (...) erano evidentemente molto diffuse, se l'incontro con la cultura italiana portò non al fiorire di una letteratura in questa lingua, ma invece alla stagione più alta della poesia in lingua sarda" (Sotgiu 1984, p. 109).

L'"irruzione" all'interno del sistema inglobato fa dunque i conti con lo stato del sistema che va a mettere in causa al fine di negarlo: essa infatti in qualche modo lo sveglia dal torpore e ne mette in luce (in contro-luce) la stessa esistenza facendo divenire socialmente *presente* ciò che era semplicemente scontato (ovvero l'*alterità*[11] del proprio) ma allo stesso tempo si trova a sfruttare e a fare pressione su di una classe dirigente decisamente poco abituata all'auto-definizione e all'auto-determinazione.

Del resto ciò che accade è un più generale "sommovimento" che lungi dal coinvolgere il solo piano "culturale" – come quello della poesia sopra citata – va a mettere in discussione il sistema economico vigente (quello feudale) e soprattutto si gioca sulla pelle e sui corpi di coloro che lottarono realmente e che realmente subirono la repressione post-rivoluzionaria: in questo luogo della politica che sono i corpi si ritrovano inestricabilmente connesse la lotta per

affrancarsi dalla sofferenza imposta dal regime feudale e quella dall'umiliazione della negazione e assoggettamento di sé[12], una lotta che trova nella definizione di sé, nella legittimazione del proprio potere "affermativo", uno dei suoi fulcri principali.

La situazione da cui nasce il significato che le rappresentazioni vengono ad assumere tende a questo punto ad allargarsi e a coinvolgere necessariamente gli avvenimenti politici e sociali che segnarono la "rivoluzione sarda", compresi il comportamento della classe dirigente con il suo tentativo di compromesso con la sovranità sabauda inizialmente messa in discussione e per contro l'affermarsi di idee ispirate alla rivoluzione francese e tendenti a concretizzare la rappresentazione del "corpo de' nazionali" tramite la sua costituzione in soggetto sovrano nella forma istituzionale della repubblica indipendente[13].

La dinamica culturale nata dall'incontro/scontro fra cultura sarda e cultura italiana – che favorì "la coscienza della diversità, dell'essere *nazione*" (Sotgiu 1984, p. 107) da parte dei sardi – può essere colta in alcuni suoi aspetti importanti attraverso il gioco delle rappresentazioni della cultura popolare data da Madao: per quanto il ballo non assuma il rilievo dato alla lingua o alla poesia esso si inserisce a suo modo in questa trama fatta di oggetti da definire ma anche di corpi e rappresentazioni dell'identità che in essi e tramite essi si riflettono e producono. Il ballo – la sua pratica e le sue rappresentazioni – come vorremmo mostrare nel nostro studio, è a suo modo parte attiva nella costruzione del sentimento di sé e nell'emergere o nel venir meno della coscienza della propria diversità.

Lo sguardo "esterno"

Un anonimo osservatore non sardo[14] coevo dei fatti fin qui narrati e in cui Madao fu coinvolto, esordiva nella sua descrizione del ballo dicendo: "Di rado però esso [*su ballu tundu*, letteralmente 'il ballo rotondo'] conserva quella forma circolare, ossia quella rotondità da cui prende la denominazione" (Garau 1997, pp. 19-20). Da questa considera-

zione che di per sé sembra semplicemente rimarcare l'impossibilità del ballo "reale" di aderire totalmente al "modello" che porta inscritto nel nome – considerazione che pare dunque semplicemente rivestire diversamente la pratica del ballo, enfatizzando la sua costante *imperfezione* (laddove il "classico" di Madao richiama invece alle idee di perfezione e di equilibrio) – si passa però decisamente a considerazioni dalle implicazioni diverse e maggiormente istruttive circa lo sguardo che le culture rivolgono una all'altra. L'anonimo autore infatti prosegue dicendo che

> [*su ballu tundu*] presenta mille figure: si stringe, si slarga, si ripiega, si volge, *ad arbitrio di chi balla*: e basta che uno cominci a variare l'andamento monotono, perché quella variazione si comunichi gradatamente a tutto il ballo, dovendo tenergli dietro, per non venir rotta la gran catena (ib., corsivo nostro).

La ricchezza delle figure del ballo si trasforma, o meglio si rivela, come manifestazione di *mancanza di regolarità*, come libero atto enunciativo a totale discrezione del singolo danzatore. Cosa ciò significhi lo si può capire considerando che, come gli studi di semiotica della cultura hanno mostrato (in particolare Lotman, Uspenskij 1973), la mancanza di "valore" – per non dire l'*inesistenza tout court* – delle culture "altre" agli occhi di chi le valuta dall'esterno passa generalmente attraverso l'attribuzione dei tratti di "caoticità" e "mancanza di forma" alle pratiche culturali osservate e descritte. È il fenomeno detto della "costruzione semiotica del 'barbaro'" (Lotman 1985) che attraverso l'affermazione di idee quali il "libero arbitrio" del rito favorisce l'idea di una generale *insensatezza* dell'oggetto culturale: come se non ci fosse un senso "comune" e dunque nemmeno, per alcuni versi, una comunità, là dove viene praticata *quella* pratica.

Se l'anonimo osservatore richiama implicitamente la presenza di un modello – inscritto nella denominazione – per negarne tendenzialmente la realizzazione, quanto scritto nel 1861 da Antonio Bresciani, pone in gioco ancor più forte-

mente la problematica dello *sguardo* che costruisce il suo "dato" tramite la pertinentizzazione dei tratti che meglio rispondono a un modello prefissato. Il titolo dell'opera di "padre" Bresciani è già di per sé indicativo: *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*. Proposito che agisce in profondità già in queste battute:

> Or anco i sardi, oltre alle corale ristrette, e le danze gagliarde, che si fanno in casa o sulle piazze, nelle quali altro intendimento non si vale, che quello di saltare a misura per gioia e festività giovanile, hanno l'antichissimo ballo, in cui con pienezza di fatto rappresentano una istoria viva, di cui oggi non più ricordano di certo.
> Pure le particolarità di cotal danza mi finiscono di persuadere, che a tutti gli atti e gesti descriverò, si risalivano nel rito delle feste di Adone che aveva gran culto e solenne, come vedremo, in Sardegna (Garau 1997, p. 122).

Lasciando da parte l'interessante idea di un "rappresentare qualcosa" che è tuttavia una "istoria viva" di cui si è persa la memoria – naturale e necessario corrispettivo dell'antichità del rito, del suo farsi portatore di qualcosa di originario –, e prendendo per buona la considerazione di Garau in merito alla mancanza di reali riscontri con il mito di Adone, vi è da notare come l'autore della descrizione tenda a separare – a isolare dalla complessità dell'evento festivo – una porzione di esso che si opporrebbe e differenzierebbe da quella gioiosa (nel senso di puramente evasiva). Questa impostazione tende il campo dell'evento descritto nell'opposta direzione rispetto alla dimensione classico-apollinea rilevata da Madao poco meno di una settantina di anni prima: emerge il lato "dionisiaco" del rito. Non a caso la lunga descrizione che ci apprestiamo a riportare è preceduta da una contestualizzazione probabilmente veritiera (o meglio, "verosimile"), ma anche certamente ispirata a modelli dell'antichità pre-classica, là dove festa e banchetto fanno tutt'uno e il poeta ispirato dalle muse, in stato di *enthousiasmós*, è preparato a ciò dal "piacere divino" della carne cotta e dal "vino che fa dimenticare all'uomo

l'aspetto della sua vita terrena che più lo allontana dagli dei, quell'insieme di sforzi, di sofferenze e di fatiche che i greci chiamano *pónos* (π). Oblio divino del vino" (Dupont 1991, p. 14). Dice dunque Bresciani:

> A' quali [i pastori e gli agricoltori accorsi] avendo io fatto festa di una cena, e godutoli un pezzo veder mangiare e bere secondo loro modi paesani, come la giocondità del vino diè loro baldanza e caldezza di spiriti, si fur rizzati da sedere, e presi per mano, alla mescolata giovini e vecchi, misero una loro danza a suono della lionedda [*sa launedda*, strumento a fiato della Sardegna] (Garau 1991, p. 122)[15].

E continuando con la sua importante "descrizione" del rito:

> Il cerchio era grande; e il sonatore delle tibie impose una cadenza, che li fè dare in certi passetti brevi e presti, i quali faceanli roteare quasi a rimbalzi.
> Treman tutti nella persona (ed anco in ciò scernesi l'*origine orientale*) e il tremolio or lieve a guisa di ribrezzo e talvolta gagliardo e rotto da un certo come fremere. I volti eran seri, gli occhi a terra, e il capo quando levato, quando chino e col mento in seno. *Segni di tristezza chiusa in fondo al cuore*. E intanto la lionedda sonava un gemito rauco e lamentoso, e talora sì fievole che parea spento; sinché a mano a mano iva sollevandosi in uno strepitio intronato e fondo come di vento nella foresta.
> Allora fu il girare più avviato, che passò ben presto a *concitazione*; ed ecco un giovinetto *scagliarsi improvviso nel mezzo del cerchio* e ivi contendersi, divincolarsi, balenare, e *cadere tutto lungo in terra*: e i danzatori battere il suolo rinforzati, e tragittar le braccia, e percuottersi colle proprie e colle mani dei compagni in fronte; attorno al caduto si inginocchiano, s'ingroppano, fan viluppi, indi si sbaragliano, s'attraversano, si confondono con simulata baruffa a legge, accomodatamente e con la maggior grazia che mai, *dando mostra di cruccio disperatissimo, in quel mezzo la lionedda spicca un suono allegro e spiritoso, e il morto giovinetto guizza in piè*, batte le mani, leva e trincia una capriolletta *leggera* mentre tutta la brigata, dato giù quel furore, *ricompone il passo, assesta il cerchio*, e rapidissima galoppa, e sgambetta e si diguazza in un *tripudio fiorito*. Poi rimetton la carola a tondo, e

> diveltesi dalla corona a due a tre, danzano in atto carezzevole innanzi al risorto donzello, il quale ballonzola e porge le mani a questo e a quell'altro. (...) e dato un rimbalzo, sciolgon la danza (Garau 1991, pp. 122-123, corsivo nostro).

Ciò che ci sembra doveroso rilevare, più che chiederci che cosa ci sia di "vero" in questa descrizione, è che la rappresentazione del rito che viene costruita ce lo presenta come una vera e propria *trasformazione patemica*, vale a dire come messa in opera di comportamenti che trasformano i soggetti e il loro "stato d'animo". Dalla iniziale manifestazione della condizione di sofferenza e tristezza dei sardi (uno dei *topoi* della loro condizione esistenziale) si passa – grazie alla musica e all'oblio – al ritrovamento, per i soggetti coinvolti, di una dimensione di felicità: dunque, una sorta di descrizione di una *trance* che trasforma – *re-suscita* – trasformazione che pare essere guidata, dall'inizio alla fine, dalla musica delle *launeddas*.

Ma ciò che è in gioco in questa descrizione è probabilmente, ancora una volta, sebbene adattata al nostro contesto, "la volontà di sapere occidentale: *la volontà dell'Occidente di sapere sé attraverso l'altro*, senza riuscire mai a trovare altro che se stesso" (Borutti 1999, p. 201). Padre Bresciani vuole guardare nella parte del rito che si nasconde, nel suo nocciolo opaco, nella convinzione di poterlo rendere trasparente; perché se i sardi, *i suoi orientali*, "non più ricordano di certo", *non sanno*, "cosa rappresentano", padre Bresciani ha la competenza per dare la risposta – "...a tutti gli atti e gesti descriverò, si risalivano nel rito delle feste di Adone...": l'osservatore esterno può cogliere non solo la sensatezza ma anche la "verità" di quell'accadere (che lui stesso ha in parte provocato).

Ora, la verità del passo descritto sta appunto nella riuscita costruzione di un "Oriente" che legittima e fonda il proprio essere "occidentali": la presenza di una alterità che, per opposizione, riconduce a se stessi, al proprio essere riflessivi, coscienti, composti, "civili". Una costruzione di cui vedremo fra breve le implicazioni nel nostro contesto.

Peraltro è interessante notare come sia in Bresciani che in Madao la lettura e ricostruzione del ballo sia guidata, determinata, da dei modelli culturali generali tali che dello stesso rito vengono attualizzate e poste in evidenza delle caratteristiche diverse. Lo stesso oggetto culturale si "sdoppia" sotto la spinta modellizzante dei due autori e contemporaneamente rivela al nostro sguardo quello che potrebbe essere un suo *campo di tensione interno*.

Dal "pieno" al "vuoto": la formazione del sentimento di "nullità"

Abbiamo visto come lo sguardo "esterno" cerchi di costruire un oggetto conforme alla sua visione dell'identità, propria e altrui – in quanto proprio e altrui si sostengono e avvalorano a vicenda. Per fare ciò esso opera tramite una descrizione delle pratiche culturali altre che è in buona sostanza un modo di definirle, di rappresentarle. Il risultato, lo abbiamo accennato, è la costruzione di un *altrove* (de Certeau 1975), di un "luogo dell'alterità", che per quanto metta in scena delle rappresentazioni appare – o viene fatto apparire – come luogo incapace di rappresentar*si*, dunque di sancire e assumere il senso del proprio "fare"[16].

Questa dinamica della costruzione del rapporto con l'alterità da parte dell'Occidente ha trovato molto spazio negli studi culturali e antropologici, con particolare riferimento alle vicende del *colonialismo* che hanno segnato il XIX e il XX secolo. Molti studi hanno mostrato come dal problema di questo "sguardo sull'altro" si passi facilmente ai problemi del potere e del dominio, vale a dire dei *rapporti di forza* fra culture: scoperta dell'altro, volontà di civilizzazione e necessità del dominio si saldano.

Tali dinamiche sono sicuramente attive anche nello sguardo che Bresciani e i suoi predecessori esercitano sul ballo e sulle altre pratiche culturali sarde. Tuttavia, ciò che qui ci interessa è che il problema dell'essere "civili" torna nel nostro discorso in maniera chiara, e proprio in riferimento alla pratica del ballo, come parte del discorso intel-

lettuale sardo è contemporaneamente come "dato" depositato nella lingua sarda. Vediamo meglio.

Partiamo da una constatazione di Orrù, studiosa delle tradizioni popolari:

> Oltre ai balli 'nazionali', come li chiamava Angius[17], cioè ai balli sardi tradizionali, si danzavano, fin dall'Ottocento, i balli 'civili' o 'continentali'[18], e fra questi ultimi, a memoria d'uomo, i più diffusi erano la monferrina, la polka, la mazurca, il valzer, il tango (Orrù 1999, p. 43).

Si evidenzia subito la presenza di una serie di "nominazioni" che tendono a definire e a costruire un "sistema di rappresentazioni"[19] all'interno del quale le pratiche prendono senso e valore: qui, ad esempio, vediamo costruirsi un sistema in cui si strutturano per opposizione di termini le coppie nazionale/civile e sardo/continentale.

Del resto, ancora una volta, la distinzione che la lingua sarda propone fra ciò che è *sardu* e ciò che è *tzivile*, taglia trasversalmente il campo delle pratiche culturali e finisce così con l'accreditare l'ipotesi che il valore e la definizione delle pratiche consentano, "per presupposizione", di sancire il valore stesso, e per certi versi l'esistenza, del sistema e dunque della *forma di vita* che su di esse si fonda[20].

Ma il tratto più significativo implicato nel quadro della cultura popolare sarda dell'Ottocento è il fatto che ora a distinguere, e dunque ad avvalorare la distinzione, fra ciò che è *sardo* e ciò che è *civile* sono, in qualche modo, i sardi stessi.

Abbiamo volutamente lasciato il discorso della modellizzazione del ballo e della cultura sarda proprio sul limite della sua realizzazione, una volta affermatosi all'interno dell'opera di Madao; ora ci ritroviamo con Angius che, per quanto parli di balli "nazionali", ha scorporato da essi la qualità dell'essere "civili" – come se l'identità a cui i primi danno forma non potesse accedere a questo statuto – e che scrive esplicitamente per "Sua Maestà il Re" – come se il suo sguardo sia situato più all'interno del sistema inglobante e del quadro valoriale che questo gli fornisce che non al sistema inglobato con le sue griglie culturali e il suo sistema di valori. Cosa è successo dunque? Come giustificare questo vuoto apparente e il salto che sembra essere stato compiuto?

In realtà le cose potrebbero spiegarsi con una certa scioltezza se non ci portassero oltre i limiti che abbiamo cercato di darci in questo lavoro. Per semplificare vorremmo, un po' *à la* Foucault (1975), prendere due accadimenti successivi e in apparenza simili e mostrare come la differenza profonda di cui sono portatori riveli invece una "significatività", ovvero ci lasci intravedere la presenza e la qualità di un cambiamento culturale.

Nel nostro caso il periodo di tempo che intercorre fra i due "eventi" è molto breve, e perciò anche molto significativo: si passa infatti dal periodo compreso fra il 1782 e il 1792 a quello fra il 1840 e il 1851. Non più di cinquant'anni dunque.

Il cambiamento di cui stiamo parlando potrebbe essere visto in qualche modo come una vera e propria "frattura"; tuttavia, essa andrebbe cercata nel quadro più complessivo della situazione storica e non tanto nelle parole dei due autori che chiameremo in causa. Se, infatti, li prenderemo come punto in cui la differenza si fa palese vi è tuttavia da dire che essi sono gli esempi di due "atmosfere" culturali diverse, testimonianze di una sorta di *inversione di tendenza*, che altri potrebbero testimoniare.

Ma bando agli indugi. Vi ricordate Madao e il suo "amor patrio"? Ci sarebbe effettivamente poco da aggiungere a quanto già detto, e infatti aggiungeremo solo due brevissimi versi poetici in sardo del nostro autore:

> *Eo no isco chin cale dulzura / mi ritirat sa terra ue so nadu.*
> Io non so con quale dolcezza / mi richiama la terra ove son nato (Cambosu 1954, p. 346).

Segreto della "Bellezza della *Gemeinshaft*"[21] e verità di un rapporto inscindibile. *Segreto* e *verità* che si danno insieme e non pregiudicano, anzi, sono necessari, per dar vita a un sentimento di "felicità", o meglio, di "pienezza dell'essere" (Geninasca 1997).

Queste poche parole per così dire "private" – espressione del sentire individuale dello scrivente – aggiunte all'opera "pubblica" di Madao – in cui quel sentire prende forma e si fa assumibile collettivamente nella partecipazione al progetto di riscatto dal "dispregio" in cui la cultura sarda era stata posta – ci danno il quadro di un rapporto di *sintonia* fra quelli che si possono definire il piano "timico" e "predicativo"– appunto, il sentire del soggetto da un lato e i valori che egli coscientemente pone come rappresentativi di se stesso e dunque del suo stesso sentire dall'altro –, piani che costituiscono le componenti del *credere* (o anche, del "volere") del Soggetto (Geninasca 1997).

Fra il 1840 e il 1851 il canonico Giovanni Spano (1803-1878) scrive due libri apparentemente in linea con la rivalutazione dei volgari nazionali in voga in Europa in quel tempo e sulla base dei quali, altrove, i popoli rivendicavano la loro indipendenza nazionale: *Ortographia sarda nationale* e *Vocabolariu sardu-italianu e italianu-sardu*.

"Tutto come prima e come altrove" verrebbe da dire al lettore non avvezzo alla storia sarda e ai suoi paradossi. E ci sarebbe in effetti da azzardarlo leggendo quei due titoli.

E invece Spano scrive una "ortographia sarda nationale" definendo il sardo "un dialetto". Forse si intuisce a cosa porti questo "segno" ma lasciateci la soddisfazione di fare un passo "laterale" ad allargare la visuale. Questo segno, infatti, non basta.

Se questa è la veste pubblica del sentire dell'autore, ancora più interessante è quella privata che egli confida in una sua autobiografia successiva al 1856. Ecco qual è la lezione che egli ricava, a posteriori e forse già in quel presente di cui la narrazione è testimonianza, da un suo incontro con una fruttivendola di piazza Navona durante gli anni da universitario a Roma:

> Fin dal primo giorno appresi la mia nullità apprendendo da una rustica che le frutta [*sic!*] si dicono mature e non *cotte* come diciamo in sardo (Brigaglia, Marroccu 1995, p. 6).

Sentimento della *nullità*, dell'essere una nullità[22], che al soggetto proviene dall'aver saputo che in italiano una cosa si dice con un'altra parola. Attenzione, non un'*altra* parola: non c'è senso dell'alterità, anzi, venendo a mancare il limite, la differenza, una delle due parole è "sbagliata"[23]. Ma attenzione ancora: il limite non è interno alla lingua, ma è proprio alle culture, o meglio, al modo in cui il soggetto costruisce la sua identità culturale in quanto parte di una collettività e lo fa a partire da ciò che sente intimamente. La nullità è di Spano in quanto Soggetto "culturale" che si riconosce in quel "come ('Noi') diciamo in sardo": il problema è dunque che ciò in cui egli crede di riconoscersi è il nulla che quella cultura è, per lui e per tanti altri, davanti alle altre.

Dalla "pienezza" al "vuoto": e nel vuoto, nel nulla supposto tale, non si vive, non si può vivere.

Punto e a capo. Davanti al vuoto individuale ecco la necessità di darsi qualche nuovo oggetto di valore da costruire, qualche progetto di vita necessario a dare "carne e sangue" all'esistenza:

> (...) Ma già nella dedica dell'*Ortographia* alla regina Maria Teresa lo Spano parla di "Sardo Dialetto" e ciò non solo in base a un criterio prettamente encomiastico: nel programma premesso al vocabolario è evidente che per lui il sardo *era* una lingua, poi entrata a far parte della famiglia dei dialetti italiani in seguito a un lungo processo storico. È chiaro peraltro che su queste argomentazioni influisce una considerazione di ordine politico: lo Spano guarda ormai alla Sardegna come a una componente di quel "civile e morale risorgimento" di cui il Piemonte e la dinastia sabauda sarebbero i principali artefici (Francioni 1982, p. 173).

In tale commento possiamo ora leggere in filigrana i passaggi che conducono dal timico al predicativo e viceversa: o meglio, possiamo scorgere il modo in cui essi in generale si strutturano.

Come si vede per il nostro Soggetto ciò che è "civile e morale" si è spostato altrove: ora egli vorrebbe costruire degli oggetti che siano conformi a questo nuovo valore che

sta scoprendo ma in realtà ciò che egli può produrre è primariamente qualcosa che dia forma al suo sentimento di nullità. Detto semplicemente, per accedere a questo nuovo valore bisogna pagare il prezzo e la colpa della propria diversità, bisogna dare rappresentazione al nulla che si è, quasi come in un rituale di auto-degradazione da cui si spera di uscire risanati.

In realtà siamo davanti a un processo di assimilazione e a una dinamica storica che in quel periodo ha funzionato non solo in Sardegna ma anche in molte altre parti d'Europa.

Come spiega Bauman (1990) nell'Europa del *dopo* rivoluzione francese, gli appartenenti alle nazioni che non erano riuscite ad affermare la loro indipendenza, uscendo dalle rispettive "rivoluzioni" nazionali "collettivamente indebolite" (si pensi alla Sardegna post-repressione e post-restaurazione), divengono attaccabili in quanto individui: i "dominanti" offrono loro la possibilità di "*sfuggire alla classificazione stigmatizzante attraverso l'accettazione di una forma di vita non stigmatizzata*" (p. 60, corsivo nostro).

L'intellettualità e la classe dirigente sarda dei primi dell'Ottocento si trovano a vivere questo punto di frattura: per prime divengono coloro che non essendo neanche più padrone dei *significati* della loro condotta, non possono far altro che "chiedere di entrare" (ib.), di essere assimilate, e così facendo legittimano il gruppo dominante nella sua presunzione di superiorità e dominio. La richiesta di ingresso diviene dunque l'atto di assunzione del sentimento di inferiorità e di accettazione dello stato di asservimento (ib.).

Il discorso di Bauman, che prosegue dimostrando come tale meccanismo di distruzione della propria *alterità* finisse per imporre una sempre più dura discriminazione e una sempre più ferma *convinzione* dell'*inferiorità* della propria cultura originaria per chi aveva interiorizzato la sudditanza, può essere tranquillamente applicato a Spano e al suo saldare il sentimento di nullità con la degradazione del sardo a "dialetto", così come alla più ampia elaborazione culturale e identitaria che si sviluppa in Sardegna nell'atmosfera post-rivoluzionaria (scrittura della storia *in primis*).

Conclusioni parziali

Tutto ciò è importante perché ancor oggi il discorso intellettuale sardo dominante costruisce la temporalità storica della Sardegna come se vi fosse "continuità" fra l'insurrezione rivoluzionaria del 1794 e quella della Palabanda del 1812 e più in generale come se i significati da attribuire all'agire e alle rappresentazioni della Sardegna ottocentesca siano sostanzialmente uniformi a quelli settecenteschi[24]. Invece lo stesso termine "Nazione", e più in generale il discorso sulla cultura sarda, che compare in tutte le opere ottocentesche, ha già assunto un altro valore e nuove implicazioni nell'*agire concreto*: un diverso sentire "privato" – e dunque un diverso modo di vivere la dimensione quotidiana della propria cultura – sostiene, traspare e si stabilizza attraverso il modo in cui quella cultura viene messa-in-forma, e cioè come sostanziale negazione dell'esistenza di quella forma. Questo paradosso – che nel caso del ballo si deposita nell'idea di un ballo "nazionale" ma "incivile", come implicitamente avviene in Angius – ci fa pensare all'instaurarsi di un "paradigma" conoscitivo e all'elaborazione di una *forma di vita* fondata sul sentimento del proprio disvalore e, in quanto tale, costantemente in *crisi*. Ecco profilarsi allora una necessità di "normalizzazione della crisi" – un convivere con una condizione sofferta di sé – che sembra dominare l'esistenza della Sardegna e che, alla lunga, creerà le condizioni per delle grandi "aspettative" (cfr. anche Muoni 1998): attesa di grandi cambiamenti, in positivo – che vedremo incarnarsi nella figura di Lussu – o in negativo – vale a dire volontà di disfarsi della propria condizione tramite la sua sostituzione con uno stato connotato positivamente: ricerca di un nuovo paradigma che appaia più efficace nel dar senso al mondo, nel sanare le ferite che la crisi, per quanto normalizzata, continuamente produce.

[1] Lo studioso delle tradizioni popolari sarde A. Deplano (2000, p. 37) fa notare come nelle prime strofe del canto che accompagnava il ballo "era doveroso ricercare e offrire una spiegazione" del ballare stesso. A tale proposito l'autore cita due passi di epoca abbastanza recente: *No b'at tontesa peruna / a ballare e sartiare* (Non c'è stupidaggine alcuna nel ballare e saltare [dunque perché non farlo]) e *Da chi no amus traballu / in custa terra isolana / pro che trampare sa gana / nos fachimus unu ballu'* (Poiché non abbiamo lavoro / in questa terra isolana / per ingannare la fame / ci facciamo un ballo) (ib.). Molto importante sarebbe anche il confronto con poesie quali *Su ballu sardu* di Remundu Piras o *Su ballu 'e sas launeddas* di Montanaru che sono vere e proprie modellizzazioni orali del ballo, dense di spunti di riflessione.

[2] Esperienza compresa all'incirca fra il X e il XV secolo d.C., periodo in cui la Sardegna produsse delle sue proprie istituzioni sovrane chiamate appunto "Giudicati". Fu proprio all'interno delle cancellerie giudicali che prese forma il volgare sardo scritto, di cui rimane, fra le testimonianze maggiori, la *Carta de Logu*, ovvero il codice di leggi che regolava la vita del tempo in Sardegna. Con la fine dell'esperienza giudicale il rapporto fra lingua sarda e scrittura divenne sporadico e intermittente.

[3] Cfr. Anderson 1983 e la generale rivalutazione europea dei volgari nazionali sul finire del Settecento.

[4] E continuando, sempre Sotgiu, rileva: "La difesa della lingua, cioè, viene intesa come difesa di un'identità nazionale, che il Madao ricerca e individua nelle espressioni della poesia e dei canti popolari" (ib.).

[5] Greimas 1983, pp. 18-19; Ricoeur 1977, p. 57. Per molti versi la "perdita" può essere solo immaginata: un effetto "retroattivo" dovuto alla scoperta di un valore che si afferma nel presente e che si riverbera sulla visione del proprio passato.

[6] Laddove tali termini dispiegano tutta una serie di possibilità che arrivano fin quasi all'invenzione nuda e cruda in cui il richiamo alla tradizione o al passato serve come semplice legittimazione o "appoggio" a una operazione "produttiva" della realtà.

[7] La "Sarda Rivoluzione" viene generalmente racchiusa fra il 1793 e il 1796.

[8] Che ha generalmente la funzione di formatrice di significati e modelli di condotta efficaci nella formazione delle élite politico-culturali e, più in generale, funge da riserva di significati, miti e modelli – ovvero di memoria collettiva in cui *auto-riconoscersi* – per tutta la collettività.

[9] L'attribuzione di nuovi significati a ciò che fino ad allora era ritenuto conosciuto e ovvio, tanto da apparire "naturale", che può portare poi a creare nuove "naturalità".

[10] Si noti bene: si sta dicendo che lo spazio culturale – nel momento in cui è riconoscibile in quanto dotato di una sua "individualità semiotica" (Lotman) – è "definito" e non "chiuso", come si direbbe volgarmente parlando. Molti tendono a pensare, intenzionalmente o meno, che l'esistenza di uno spazio culturale, o semplicemente di una cultura, implichi la chiusura e con essa eventualmente l'omogeneità: questo pensiero non rende conto di quasi nulla dato che le culture continuano a "esserci" pur non essendo né omogenee né chiuse. Del resto con "definito" noi traduciamo nel linguaggio lotmaniano quello che, ad esempio in Fabbri, è il concetto di "chiusura" in senso propriamente semiotico, vale a dire quella "riflessività" che è insita all'interno di un sistema: la sua "tendenza a chiudersi, a definire i concetti al suo interno" divenendo così più difficile da "tradurre" (Fabbri 2000, p. 88). Dire che una "forma di vita", una "fede" (per certi versi e in altro senso, un "sistema") *si chiude* per darsi esistenza e funzionare è altra cosa che lanciarsi in giudizi di "valore" avventati su quelle che dal senso e dal discorso sociale "comune" vengono considerate come le "attitudini" alla maggiore o minore "chiusura" o "apertura" di una cultura: quest'altro problema ha sicuramente delle connessioni con quello legato all'auto-definizione ma non può essere né totalmente ricondotto né tanto meno confuso con esso.

[11] Ciò a dire che l'*invenzione* è in definitiva tanto un rilevare quanto un porre (cfr. Ricoeur 1975, 1985): l'alterità c'era già (e dunque andava semplicemente rilevata) ma per esistere andava comunque posta, cioè necessitava – proprio perché era stata messa in questione – di una sua ripresa (già) elaborativa/trasformativa. Il riflettersi del sistema è dunque luogo del suo pervenire a esistenza e al contempo del suo morire (in quanto necessariamente esso si porta oltre ciò che esso stesso era, anche laddove il risultato sia di esistere in modo più pieno e più compiuto).

[12] Cfr. Francioni (1985, p. XVII) che, in prospettiva politico-sociale, definisce "di stampo colonialista e razzista" gli attegiamenti di umiliazione dei sabaudi nei confronti dei sardi.

[13] Si cfr. in Francioni (1982, p. 171) il percorso che, in epoca rivoluzionaria, porta l'uso e il significato in ambito sardo dei termini "nazione" e "popolo" ad accostarsi a quelli propri della rivoluzione francese e dunque a segnare il cammino verso la costruzione di una "nazione sovrana" e l'affermarsi di una idea di identità civica-civile definibile, secondo noi, come *identità civile nazionale sarda*.

[14] Il manoscritto anonimo *Usi, costumi e dialetti sardi* – la cui trascrizione è di Giacomo Lombruso – è non datato ma da attribuirsi alla fine del Settecento (Garau 1997, p. 19).

[15] Si noti che: a) Bresciani ci rende testimoni di una procedura tipica della pratica ("occidentale") etnografica, vale a dire della costruzione dell'evento e dell'oggetto da parte dell'osservatore – laddove è egli stesso a favorire esplicitamente – "...avendo *io* fatto festa di una cena..." – le condizioni per osservare l'Altro nelle sue pratiche; b) l'idea di una "rappresentazione" di una "storia viva" si salda qui con quel rapporto dialogico conflittuale fra un osservatore che cerca di cogliere in modo trasparente il significato di una pratica e una alterità che si nega, si ritrae nella sua opacità (ma non è detto che non sia proprio ciò, proprio l'esistenza nel moderno Occidente di sacche di opacità che l'osservatore va cercando): Bresciani non solo crea la festa ma scientemente si astiene dal bere – "...la giocondità del vino diè *loro* baldanza..." – in modo da porsi come spettatore "distaccato", nel pieno delle sue facoltà conoscitive e riflessive, davanti allo "spettacolo" degli "indigeni" colti nel loro oblio di se stessi.

[16] L'idea, argomentata da Said (1978), è che l'Occidente giustifica il suo dominio affermando che solo tramite esso l'Oriente può raggiungere la libertà che è incapace di produrre da solo; a questa logica secondo cui ciò che è "altro" dall'Occidente non ha la possibilità di auto-rappresentarsi non sfug-

ge neppure Marx che degli orientali dice: "non possono rappresentare se stessi; devono essere rappresentati" (p. 30).

[17] Riportiamo la nota bibliografica: "Angius, Vittorio - Casalis, Giovanni, 1834-1856, *Dizionario geografico storico statistico commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, 28 voll. (voci relative alla Sardegna compilate da V. Angius), Torino, Maspero e Marzorati" (p. 311).

[18] In appendice al libro *Ballos* alla voce "Sardu" corrisponde "1. Sardo. Si contrappone a *ballu zivile*, con cui si intendono tutte le forme di ballo introdotte nell'isola in tempi moderni (...)" (Bandinu, Deplano, Montis 2000, p. 154).

[19] Il che significa, seguendo Geninasca (1997, p. 61), un sistema gerarchico di equivalenze e differenze.

[20] Diciamo ciò in quanto la spaccatura non riguarda solo il ballo, ma coinvolge ad esempio anche il campo del vestiario. A *su bestimentu* – "il vestito" che si trasformerà nel linguaggio odierno in "costume" – si affiancano appunto gli "abiti civili". Salvatore Tola introduce così una poesia precedente al 1870: "Così il fatto che una ragazza di paese avesse abbandonato il costume tradizionale per indossare l'abito 'civile' appariva a un (...) poeta una mancanza di riguardo nei confronti delle vere signore" (Tola 1997, p. 177). Va detto che tale discorso si inserisce in un confronto fra *ricu* e *poveru* e tende a mettere in mostra "lo spirito di subordinazione che le classi subalterne avvertivano nei confronti delle autorità religiose e militari e degli amministratori" (p. 184); un aspetto peraltro non estraneo alla sfera del ballo. Infatti, a riguardo dell'introduzione dei balli "civili" nella prima metà dell'Ottocento – laddove sono attestati – si rileva che si praticano "nelle case dei benestanti [dove] sono preferiti a quello 'nazionale'" (Orrù 1999, p. 79). Questo dato che nella trattazione di Orrù si limita a pochi paesi, si fa invece centrale in Deplano (2000, p. 43), secondo cui "L'avvento nell'isola dei balli *ziviles* (...) viene vissuto come distinzione elitaria delle forme di divertimento. '*Sa porca* (la polka) è ballo per ricchi e snob, oppure per gente di città'".

[21] Cfr. Anderson 1983 che riferisce tale idea al sentimento di appartenenza nazionale.

[22] Sul sentimento di "nullità" e su di una riflessione che corre sottotraccia al nostro testo senza poter essere sviluppata cfr. Ricoeur 1990.

[23] Che poi è il modo di essere del "dialetto" in una situazione di "diglossia", dato che in essa il "dialetto" è tale in quanto una *lingua* viene sentita e considerata come intrinsecamente "inferiore" e dunque essenzialmente "non corretta".

[24] Solo così si spiega il "falso interpretativo" odierno delle false Carte d'Arborea che solo in questa visione ancora "addomesticata" della cultura sarda possono passare per momento di "nazionalismo sardo" quando sono invece l'apice della volontà di assimilazione di una intera classe intellettuale e dirigente.

Capitolo secondo
Il Novecento fino alla seconda guerra mondiale: la figura di Lussu

Abbiamo in parte accennato al ruolo svolto dai viaggiatori stranieri sette-ottocenteschi nella definizione formale del ballo. Si è anche visto che non è mancato chi, dall'interno della Sardegna, cercando di articolare un più generale discorso sulla sua cultura, abbia chiamato in causa anche la pratica del ballo. Resta evidente, tuttavia, la sproporzione di "rappresentazioni" del ballo a cui ci si trova davanti una volta che si arriva al Novecento, soprattutto in ambito letterario (Marci 1991): per una serie di fattori la cultura sarda ritrova nella danza un tratto portante della sua identità, non solo rappresentata.

È proprio questa ripetizione – spesso stereotipizzata e un po' autoindulgente – che da un lato ci rende evidente la centralità e la pervasività della pratica nell'immaginario e dall'altro ci spinge a cercare altri terreni, meno "ovvi", in cui il confronto fra costruzione (o distruzione) dell'identità e ballo non siano già stretti in una morsa quasi soffocante ma abbiano ancora un qualche "spazio di gioco", chiedano ancora, più delle altre rappresentazioni (scritturali-letterarie), di essere pensate.

Del resto le stesse situazioni in cui vedremo emergere degli accenni, fugaci ma intensi, a *su ballu*, si configurano come luoghi aperti sulle potenzialità del presente e del futuro, e dunque su di una connaturata necessità di rilettura (e una possibilità di riuso) della memoria della cultura ereditata, che fanno di questa convocazione un utilizzo, per così dire, non "decorativo". Il richiamo al ballo fatto all'interno del discorso politico sardo – nei frangenti in cui questo è chiamato a decidere (dell'esistenza della Sardegna) e

a decidersi (di esistere in quanto "sardo") –, il richiamo di questo "simbolo" fatto in modo fin troppo banale, circondato da un'aura di ovvietà nel bel mezzo di situazioni imprevedibili, ci porta a pensare che ci sia poco da fidarsi e molto da dire, ma soprattutto da *lasciarsi dire*, da *su ballu* e dalle sue rappresentazioni.

In tal senso il lungo excursus che andiamo ad affrontare è anche un esempio paradigmatico del modo in cui gli oggetti culturali, le pratiche quotidiane, che fanno parte della cultura detta "popolare" o "tradizionale", vengono utilizzate e rese significative dall'agire sociale, discorsivo, nell'ambito generale della *semiosfera*.

Lussu e la "danza nazionale"

L'esempio scelto ci viene da uno dei personaggi più importanti, nel bene e nel male, della Sardegna contemporanea, vale a dire Emilio Lussu. Il suo articolo del 1951 che prenderemo come punto di partenza della nostra trattazione appare su di un numero della rivista «Il Ponte» interamente dedicato alla Sardegna e porta il titolo di *La Brigata Sassari e il Partito Sardo d'Azione*. L'avvenimento di cui Lussu ci parla fa riferimento appunto all'esperienza sul fronte austriaco della Brigata Sassari e dunque risale al periodo 1915-1918. Teniamo conto – e ne vedremo più avanti le implicazioni – che si tratta di una rilettura retrospettiva di una determinata *esperienza* di vita, esperienza che divenne fondamentale nel percorso intellettuale, politico e culturale di Lussu e rimane a tutt'oggi centrale nella storia della Sardegna: si ricordi inoltre che sullo stesso numero troviamo un altro importante articolo di Lussu che apre la rassegna e che porta il significativo titolo di *L'avvenire della Sardegna*.

Fra ovvietà e immaginazione

> Gli ufficiali non erano tutti sardi, ché non erano in numero sufficiente per sostituire quelli che cadevano. (...) Ma tutti si sardizzavano: l'abito fa il monaco. E ballavano anch'essi la danza nazionale sarda e anch'essi cantavano il duru-duru[1] (Lussu 1951b, p. 1.077).

Siamo praticamente all'inizio del racconto e dell'interpretazione dell'esperienza della prima guerra mondiale vissuta da Lussu e dai sardi quando appare, in modo quasi casuale, il riferimento al ballo e più in generale alla cultura popolare sarda a cui il canto del *duru-duru* si riferisce.

Il modo in cui questo si presenta, nonché il suo subitaneo rieclissarsi, rafforzano l'effetto di senso di un richiamo a qualcosa di "ovvio", come se ci si riferisse a un fenomeno in qualche modo "oggettivo", a un dato culturale sedimentato e non discusso, a una rappresentazione che ha il consenso della comunità a cui si parla.

In realtà, e non solo per motivi contestuali, la definizione della danza come "nazionale", che appare qui come scontata, è già stata sottoposta a una serie di trasformazioni, almeno nel discorso politico lussiano e per certi versi anche in quello sardo più in generale: essa dunque è molto più problematica di quanto non sembri e proprio perciò la spiegazione del suo significato, che ci impegnerà in un lungo percorso, avrà bisogno di tutta la pazienza possibile da parte del lettore.

Certo è che se ci si lascia giocare dal meccanismo testuale l'accento si sposta dalla danza come fattore di "nazionalità" alla sua capacità inclusiva: laddove in molti hanno voluto riconoscere nel cerchio il simbolo di un'appartenenza a una comunità che si chiude in maniera decisa verso l'esterno, appare qui invece quella peculiare "inclusività" che Anderson ritiene appartenga alla nazione. Essa infatti, pur nel suo considerarsi "limitata e sovrana" (Anderson 1983, p. 25), manterrebbe comunque quella doppia valenza di chiusura/apertura, per cui – principalmente tramite l'acquisizione della lingua – il non-appartenente può essere "invitato" a prendervi parte (p. 149). La "sardizzazione" consentirebbe dunque l'entrata nel cerchio della danza inteso come simbolo dell'intera comunità: contem-

poraneamente l'ingresso nel cerchio e nella pratica della danza diviene il segno dell'avvenuta "sardizzazione".

Tuttavia, ritornando ad Anderson, è lo stesso studioso a correggere il tiro e a porre il principio fondamentale dell'immaginazione comunitaria non nella lingua in sé – la lingua come "emblema" – ma in ciò che essa favorisce, ovvero la sua capacità di "generare comunità immaginate, costruendo, in effetti, *rapporti particolari di solidarietà*" (p. 137). Vi è qualcosa in questo passo che ricorda il "vincolo sensibile" che la lingua costituisce per il "corpo dei nazionali", come diceva Madao: l'oggetto culturale che è in gioco riesce a porsi come fattore sensibile che apre all'immaginazione di una comunità molto più ampia di quella *in presenza*. Detto altrimenti: la concretezza sensibile della lingua, di quel *modo* di parlare, dovrebbe rendere possibile *pensare come presente* tutta la comunità nazionale, anche se questa non sarà mai realmente riunibile in un unico luogo tutta in una volta e nessuno potrà mai dire di aver conosciuto tutti gli appartenenti a quella comunità.

Ora, il "meccanismo" produttore di comunità immaginate – a dispetto di quanto dice Anderson – ha a che fare non solo con la lingua ma anche con le danze folkloriche: infatti il principio immaginativo della comunità non sembra avulso dal rito come forma presente della narrazione[2] di sé. Tutt'al più ciò che il ballo evidenzia è il fatto che esso, ancorandosi maggiormente al corpo ed essendo più fisso[3], è al contempo più facilmente considerabile come emblema ma meno portato a produrre una effettiva e efficace immaginazione. Del resto si dimostra qui, ancora una volta, che il valore, anche immaginativo, delle pratiche è fortemente correlato alla "definizione discorsiva" e per così dire "situazionale"[4] attraverso cui la pratica stessa si carica di sensi e valenze. Nondimeno ci mostra come l'identità sia *relazionale*: come il "culturale" si dia come emersione e definizione della "differenza" (cfr. Appadurai 1996). Se la lingua, per motivi storici e per fattori a essa intrinseci – ad esempio la sua maggiore astrazione – è più facilmente capace di produrre l'immaginazione della comunità, va detto

che neanche essa di per sé definisce la *qualità* stessa dell'immaginazione[5]; così il ballo, che nel contesto sardo sembra servire più che altro a caratterizzare l'identità paesana[6], nell'occasione della guerra si apre alla possibilità di farsi veicolo di una immaginazione della comunità definibile come "nazionale", cioè non solo estesa a tutta la Sardegna ma che soprattutto la pone diversamente in "relazione" con le culture circostanti e prima di tutto con se stessa.

Tuttavia ciò che emerge dal testo che abbiamo citato è che Lussu pare non cogliere il problema dell'aspetto immaginativo connesso al ballo e si comporta da "ideologo nazionalista", trattandolo come un dato o come un emblema. Invece lingua e ballo subiscono nell'esperienza che ci viene raccontata una simmetrica "prova": ciò che appariva immediatamente paesano – conforme a un discorso limitato allo specifico "universo" del villaggio – si rivela ora come tratto unificante le varie comunità. Laddove si percepiva differenza ora si riscopre similarità[7]. È forse in atto un "vedere come": un riconoscimento che si esercita su di un oggetto che si era sempre guardato diversamente, o forse da una diversa prospettiva, e che ora quasi "si scopre", come se per la prima volta ci si rendesse conto di cosa esso effettivamente è e cosa realmente rappresenta.

L'incontro con l'"autorità" e il ruolo dell'inter-somaticità

Lo stesso avviene con la dimensione corporea che, centrale nel ballo, diviene fondamentale nell'incontro con l'autorità e la sovranità rappresentate dal Re.

Che cosa vogliamo dire con ciò? Cosa c'entrano dei corpi che ballano con l'autorità del Re?

Quello che stiamo cercando di far emergere è il fatto che vi è un gioco di corpi i quali da un lato significano per se stessi, si enunciano in quanto tali, nella loro presenza, e dall'altro significano in quanto sono già caricati di sapere, sapere sui corpi stessi e sapere su ciò che i corpi rappresentano. I corpi che ballano sono contemporaneamente corpi che parlano di se stessi, che hanno una certa competenza maturata proprio nel rapporto con altri corpi (e ciascuno individualmente nella

coscienza/conoscenza del proprio corpo) e corpi che parlano in "rappresentanza di...": se c'è un fattore immaginativo all'opera è dovuto a questa capacità del ballare di divenire il tratto sensibile che lascia immaginare a coloro che concretamente ballano di rappresentare una intera comunità che virtualmente balla *con* loro e *come* loro. Nondimeno il corpo del Re si enuncia nella sua presenza ed enuncia in quanto rappresentante di qualcos'altro che egli "incarna" senza che ciò si trovi, o si possa trovare, realmente presente.

Se questo tratto di "rappresentazione" appare ovvio per il Re, che storicamente è venuto ad assumere oltre che la sua valenza di corpo "sacro" – proprio nella sua presenza – contemporaneamente quella di rappresentante del corpo dei sudditi, meno scontata questa logica della rappresentazione (e anche dell'*auto*-rappresentazione) appare per i soldati sardi. Facciamo il punto.

Ciò che va colto è che l'incontro fra corpi che stiamo andando a descrivere si configura come una di quelle situazioni in cui il "fare" – *l'accadere* di qualcosa – si rivela come luogo della "costruzione del significato in atto" in quanto *quell'*accadere pone il problema della sensatezza di *quel* fare, di ciò in cui si è coinvolti. È come se l'esperienza che si sta vivendo imponesse la ricerca di un significato per ciò che sta accadendo, quasi che il senso lo si vedesse emergere da sé dalla situazione. Infatti, in questo caso il "senso" – in quanto "orientamento", "direzione" della propria esistenza – è portato ad apparire come *non* sancito a priori da un Discorso precostituito: il senso irrompe, si fa sensibile. È valutazione timica[8] che cerca il suo Discorso[9], a costo di crearselo, e in tale situazione è inevitabilmente destinato a confrontarsi/scontrarsi con il Discorso dominante ritenuto valido. Nascendo nel presente di quell'esperienza mai esperita prima il significato è in qualche modo "nuovo" e in quanto tale potenzialmente in contrasto con tutto ciò che si sa e si crede (si è creduto) fino a quel momento.

Seguiamo dal racconto di Lussu cosa successe durante la guerra, tenendo già in mente che tutto ciò per lo stesso

Lussu, anni dopo, resta quasi inspiegabile: "Altro fatto inaudito: per la prima volta essi [i soldati sardi] avevano constatato (...) che i colonnelli e i generali, considerati prima monumenti di autorità e di scienza, non capivano niente" (Lussu 1951b, p. 1.078). E proseguendo egli nota come, partendo da questi, si arrivasse direttamente al Re: "Inaudito. Il mito del re crollava (...)" (p. 1.079).

Mentre ai primi, "colonelli e generali", sembra essere attribuita una incompetenza di carattere pragmatico/cognitivo nel condurre la guerra – una sorta di necessaria spiegazione davanti ai massacri a cui i sardi andavano quotidianamente incontro – il discorso si sposta lentamente verso lo stesso *principio d'autorità* e il suo *fondamento*. È importante ascoltare come Lussu ci racconta l'"inaudito":

> La prima volta che il re aveva visitato la Brigata, era stata una delusione. È risaputo, noi sardi siamo di piccola statura, ma il re era ancora più piccolo. Un re così piccolo! Questo avvenimento aveva esercitato sui sardi della Brigata un'influenza deleteria. Perdendo il prestigio fisico, il re cominciava a perdere anche quello politico, della sovranità, e finì col perderlo del tutto. E avvenne l'incredibile: che quando il re visitò la Brigata altre due volte, a riposo, i battaglioni accolsero l'"attenti al re!" suonato dalla cornetta del campo con mormorii e grida ostili non sufficientemente represse. Fatto inaudito per i sardi. Non pertanto vero [*sic!*]. Re d'Aragona, di Spagna, di Sardegna e d'Italia, saltavano in aria tutti insieme e tutti in una volta. È difficile comprendere queste cose, nel loro formarsi e nel loro esplodere, per chi non abbia vissuto la vita della Brigata (ib.).

Vediamo di analizzare questi passi. In essi Lussu, forse senza saperlo, si rifà per la spiegazione a una sorta di *logica della presenza corporea*: il corpo sacro del Re perde il suo attributo di potenza proprio perché la sua vicinanza – l'incontro non evitabile – trasforma il campo simbolico, teso fra le *figure* dell'*autorità* e dei *sudditi*, in un campo di *incontro intersoggettivo*[10], in cui si potrebbe pensare che il corpo riprenda a *far senso* (cfr. Landowski 2000) fuori dalla codificazione precostituita che vuole che la "figura" del

Re – che può essere altro che il suo corpo in presenza – sia "letta" come incarnazione/simbolo della sovranità[11].

Certo è qui in azione un fattore propriamente culturale che fa capo all'iconoclastia di una cultura che si fonda sul "corpo senza doppio" (cfr. Bandinu 1998b) e quindi ha con la dimensione della *presenza* un suo rapporto particolare e decisivo nell'attribuzione di significati sociali; banalizzando potremmo dire che i sardi di cui si sta parlando sono "abituati" a *ragionare tramite i corpi*, e ciò in parte – lo si vedrà – proprio grazie alla centralità del ballo e della festa nella loro vita.

Del resto le culture così dette "testualizzate"[12] tendono a considerare come *motivato* il rapporto fra l'espressione corporea e il significato attribuitole, tanto che si potrebbe pensare che il corpo del Re si presti a suo modo a una lettura che favorisce l'impressione (disforica[13] per quanto riguarda il valore dell'oggetto in questione) di una non corrispondenza fra il contenuto (la "regalità") e l'espressione (il corpo con il suo attributo di "bassezza")[14].

Per spiegare quanto detto da Lussu possiamo anche prendere un'altra via, un po' più lunga che, senza essere necessariamente alternativa a quanto detto finora, può rendere più completo il quadro che stiamo "dipingendo".

Pensiamo alla *guerra*, per quanto ciò sia possibile per chi eventualmente (e fortunatamente) non è mai stato chiamato a viverla direttamente sul proprio corpo: pensiamo a dei soldati che ogni giorno vengono mandati all'attacco con la consapevolezza che in esso troveranno quasi certamente la morte, con la consapevolezza che si tratterà di un ennesimo, e certo, massacro per difendere la sovranità di uno Stato di cui il Re è, più che il rappresentante, l'incarnazione vera e propria. Immaginiamo a questo punto che nel mezzo dell'orrore e della sfiducia si paventi la possibilità di poter finalmente vedere e incontrare colui per cui si va a morire. L'*attesa* è immaginabile ed è probabile che porti con sé una qualche speranza o perlomeno produca un rilancio dell'entusiasmo per la propria missione[15], qualcosa che inciti e convinca a lasciarsi massacrare *ancora*. Ora questa immaginabile attesa che la venuta del Re suscita si

risolve invece per i Soggetti nel sentimento disforico della *delusione*: la "bassezza" del Re, il sensibile – come corpo in presenza – opera una ulteriore trasformazione passionale in senso negativo e dà ai sardi modo di pensare.

Si riapre in qualche modo il gioco fra *sensibile* e *intelligibile*. Tuttavia, il ragionamento che prende corpo (ragionamento che prende *il* corpo) non è semplicemente il prodotto del sensibile così come si manifesta, né il pensare a cui dà vita si produce *ex nihilo* come sapere assolutamente nuovo: ciò che è realmente in gioco è un *rapporto inter-somatico* (fra corpi) – e dunque *inter-estesico* (fra percezioni) – che è il luogo in cui si produce e viene coinvolto l'intero universo "cognitivo", laddove questo mette in gioco contemporaneamente il *sapere* e il *credere* dei soggetti (Greimas 1983). Diciamolo fin d'ora: è quel "sistema di valori", di "rappresentazioni" (e di "rappresentazione") che regge ed è retto da quella figura d'autorità a entrare in crisi.

Davanti al corpo del Re si produce un *comune sentimento* che nasce appunto dalla *percezione*: una percezione che è sguardo e, immediatamente, confronto che evidenzia non la "bassezza" in sé, ma la "bassezza rispetto a noi"[16]. Ma l'efficacia dirompente di questo evento non avrebbe senso se non in quel determinato quadro culturale in cui dire "è *risaputo*, noi sardi siamo di piccola statura" significa riportare in primo piano il *senso comune*: ovvero quel senso che va seguito e non discusso benché carichi di connotazioni negative la "bassezza" dei sardi e li costringa a reputarsi "di poco valore". *Senso comune* proprio perché è ciò che è sancito come tale dalla comunità statuale e che viene accettato dai sardi – il tono e le parole del racconto di Lussu lo dimostrano – come un dato obbligato e necessario che informa (dà forma e sostanza, "riempie") la loro condizione esistenziale e le rappresentazioni (l'"immagine") che hanno di se stessi. Del resto la "bassezza", molto più di altro, lascia pensare che il dato disforico sia *ineliminabile* dall'orizzonte della propria vita: la bassezza è *certamente* "propria" e con essa è certo anche il disvalore che si deve considerare con rassegnazione come propria peculiarità.

"...ma il re era ancora più piccolo".

Davanti all'evidenza del confronto – sebbene non si possa attribuire tutto a ciò – quella "certezza", quel senso comune che unisce i sardi al Re e a ciò che egli rappresenta viene messo in discussione. Ciò che qui va tenuto in conto è che il Re, in quanto Destinante, è colui che incarna l'istanza giudicatrice che ha sancito quel rapporto e quella gerarchia valoriale: ma essendo lui "ancora più basso" il suo giudizio perde di fondamento e con esso tutto l'universo valoriale che sorregge. Come poter credere alla verità di quella attribuzione di *disvalore* una volta che l'esperienza abbia minato alla base la legittimità stessa del poter occupare la posizione di Destinante? Detto brutalmente: come può essere Destinante, cioè essere colui che mi dice se valgo, quanto valgo e perché valgo (quel tanto e in quel modo) – e in questo caso mi ha sempre detto che "sono inferiore, devo considerarmi e accettare di essere considerato inferiore (e dunque 'suddito') anche perché sono basso" – uno che è più basso di me?

Il ragionamento metaforico che l'inter-somaticità avvia non solo mette in questione il senso comune come sapere condiviso ma investe la dimensione del "sentire condiviso" – vale a dire l'accettazione del rapporto di valutazione disforica di sé che si condivideva con il Destinante – e mette dunque potenzialmente in discussione la Verità del Discorso, il credere su cui esso si fonda.

Sebbene appaia paradossale le valutazioni timiche e predicative, che legandosi avevano sancito il disvalore dei sardi, avevano trovato accettazione presso i sardi stessi, i quali avevano probabilmente creduto nella *adeguatezza* di quel rapporto, come se veramente l'essere bassi avesse a che fare con l'essere di poco valore, come se le due cose fossero legate indissolubilmente e andassero accettate come tali, con tutte le conseguenze immaginabili. Ora le valutazioni timiche e predicative entrano in contraddizione e creano la *crisi esistenziale* che è principalmente la crisi di tutto un sistema di valori, già minato dall'insensatezza che si profilava dietro i sacrifici per una guerra che non si capiva o non si sentiva propria.

È normale a questo punto che Lussu possa ritenere che a saltare non sia solo il re d'Italia, ma tutti i re, a partire da quello portato dalla dominazione aragonese e via fino all'attualità: in quest'ottica il sistema di valore che entra in crisi è sempre lo stesso, in quanto ciò che non è più accettabile è l'idea che ci sia una istanza giudicatrice, sanzionatrice, e dunque "sovrana", esterna alla comunità sarda stessa. La "naturalità" del giudizio, e dunque dell'autorità, viene meno e si rivela come artificio culturale non necessariamente credibile.

"Posizioni"

Una cosa che risalta in maniera decisiva è che l'unico che sembra non interpretare le cose tramite la metaforicità che si instaura nel confronto fra corpi sembra essere proprio Lussu che, guarda caso, interpreta tutto all'interno del discorso sociale sancito ("legittimo", "ufficiale") e si comporta in modo molto più conservatore dei suoi soldati: il parlare infatti di una "influenza deleteria" – ma anche delle "grida ostili *non sufficientemente represse*" – dell'avvenimento implica una valutazione negativa di quella messa in discussione dell'autorità che si è prodotta nell'incontro.

Del resto è lo stesso Lussu ad attribuire all'avvenimento i caratteri di una "casualità" che se da un lato riapre il campo delle possibilità (il "formarsi" e l'"esplosione") dall'altro rischia di cadere nell'insensatezza (l'"inaudito" e l'"incredibile", ciò in cui è difficile credere). Al riguardo è molto importante, se non decisiva, la considerazione finale di Lussu perché segna in qualche modo tutto ciò che seguirà: "È *difficile comprendere* queste cose, nel loro *formarsi* e nel loro *esplodere*, per chi non abbia *vissuto la vita* della Brigata (...)".

Ma accanto e dietro a questa difficoltà apparentemente "intellettuale" se ne profila una più profonda, "patemica"/"esistenziale", che Lussu ammette quando parla del tendenziale ammutinamento della Brigata: "(...) E quelle furono ore difficili".

Ora la difficoltà di quelle ore è una *difficoltà esistenziale* in quanto mette in dubbio l'universo di valori su cui la vita di ciascuno si regge: in tal senso le posizioni dei giovani uffi-

ciali – e con essi quelle del *capitano* Lussu – da un lato e quelle delle truppe dall'altro non sono le stesse. Ciò che apparirà paradossale, ma forse neanche troppo, è il fatto che davanti all'autorità pare essere maggiore la libertà dei "sottomessi": essi hanno maggior spazio e maggior possibilità di convincersi altrimenti, proprio perché – pur conoscendo e temendo il Discorso sociale quanto o più degli ufficiali – hanno anche la possibilità di esercitare una "presa" – una *prensione* (Geninasca) – diversa sulla realtà dei rapporti intersoggettivi nel momento in cui questi si realizzano nel "contatto" fra corpi. Il nostro soggetto-soldato sembra avere una potenzialità conoscitiva che sfugge all'inquadramento nel Discorso precostituito, in quanto si basa su di una competenza alla valutazione timica (inter-estesica) – maturata probabilmente anche attraverso il ballo – che gli consente di riconoscere il valore in atto, nel confronto fra corpi. Quella dell'ufficiale – e ci si figuri per il capitano – sembra invece essere la posizione di chi ha fatto di quel ruolo e quella missione il "perno" della sua vita (Wittgenstein). Di chi è appagato da quella condizione o ha aderito *di principio* ai valori "ufficiali" tale che la conversione ad altro risulta molto difficile: quand'anche provenisse dalla scoperta di un "sapere vero", infatti, metterebbe in gioco la sua condizione esistenziale, vale a dire proprio ciò che – *senza* quel sapere vero – dà *certezza* alla vita o quantomeno la prospetta.

Sulla conversione

Arrivati a questo punto dobbiamo capire esattamente che cosa entra "in crisi" nel momento dello "sguardo" dei soldati.

Lussu costruisce il testo come la "testimonianza" di un avvenimento che segna un *limite*: forse non è sua intenzione dirlo, eppure lo fa – "Re d'Aragona, di Spagna, di Sardegna e d'Italia, saltavano in aria tutti insieme e tutti in una volta". Del resto questa considerazione è ovviamente legata al tipo di prospettiva che la produce: Lussu non si propone di "analizzare" l'evento (almeno non apertamente) ma più che altro di constatarlo e di attribuirgli un significato "simbolico". Lussu scrive nel 1951 ma "fa finta" di situarsi nel 1918 o giù di lì: quasi fosse ancora immerso negli eventi, incapace di prendere distanza e di "astrarne" un senso più generale, egli vede semplicemente crollare dei Re. Un "domino" rivolto prevalentemente al passato.

Ma dal punto di vista della semiotica della cultura il testo di Lussu mette in scena un meccanismo più profondo e generale di quello reso attraverso il ricorso alle figure dei Re e al loro "saltare per aria". Ciò che è in gioco ha infatti a che fare con la costruzione dell'identità e del credere.

Negare l'istanza "sovrana" nel presente è infatti negazione di un "sistema", o come preferiamo dire, di una "forma di vita"[17]: dove quest'ultima comprenderebbe il sistema di valori, di rappresentazioni, il senso comune, il potere che *dà forma* a quel *mondo*.

Tuttavia, cogliere le cose attraverso lo specchio di questo atto/gesto "negativo" – per quanto esso possa essere considerato primario, "fondativo" (Greimas, Fontanille 1991; Girard 1972) – può nascondere la reale portata del processo. Avendo qui a che fare con la messa in discussione di un sistema di valori ciò che viene chiamato in causa è la *relazione* fra i soggetti e il sistema stesso: ciò che viene meno nella negazione è dunque la *fiducia* in quella Verità, nella verità di quel *legame*. Ma questa è solo una mezza verità, una verità in contro-luce.

Seguiamo momentaneamente Wittgenstein (1969, p. 100): "Da certi eventi potrei essere messo in una situazione tale da non essere più in grado di continuare il vecchio giuoco. In cui sarei strappato via dalla *sicurezza* del giuoco". Ora, questa *sicurezza*, che il filosofo altrove definisce "tranquilla" e che si esprimerebbe come "stato d'animo – 'tono' – della convinzione", è appunto una *forma di vita*.

Consegue da ciò che vi è la possibilità che "un dubbio trascini tutto quanto con sé e precipiti tutto nel caos", e ciò significherebbe che "mi sarebbe sottratto il *fondamento* di ogni giudicare" [18] (ib.).

Ora l'incontro con il Re, l'autorità, a cui abbiamo assistito, può essere considerato come quella *puntualità* che

tramite la trasformazione passionale esemplificata dalla delusione prima e dall'ostilità poi – il cambiamento di tono dello stato d'animo – instaura uno *spazio-tempo nuovo*, o meglio, *diverso*. È come se, tutto in una volta, quella "presenza" avesse posto le condizioni per superare "La difficoltà [che] consiste nel riuscire a vedere l'infondatezza della nostra credenza" (p. 30).

La conclusione del ragionamento è che mettere a nudo l'infondatezza (il venir meno del fondamento) del proprio credere significa aprirsi al "passaggio" verso un *altro* credere, significa dare avvio a un "cambio di fede", una *conversione*.

Il "crollo" di cui Lussu prende atto implica dunque un lato *affermativo* che egli probabilmente non coglie nel 1951 così come non lo colse allora e che sta a noi invece far notare.

Ripetiamolo: non si è in presenza di un gesto meramente oppositivo. Una "conversione" nella sua pienezza, infatti, non si basa esclusivamente sulla produzione di un Discorso che è "contro" il Discorso sancito come valido (o più semplicemente, "esistente"). La conversione propriamente detta è appunto un "cambio di fede", il che significa assumere come *vero* ("esistente") un sistema di valori "alternativo" a quello in cui ci si trova, assumere un sistema che si presenta gerarchicamente[19] allo stesso livello di quello che si sta abbandonando.

Il fine dunque non è la trasformazione del Discorso *tramite* e *con* cui ci si "identifica" fino a quel momento, quanto piuttosto la *trasformazione di sé* che favorisce il "passare" a un'*altra forma di vita*.

Tuttavia, e siamo in un caso come il nostro, ci si presentano situazioni in cui in gioco è proprio la *gerarchizzazione* – e dunque la *valorizzazione* – degli universi di valori e dunque, corrispondentemente, la loro costituibilità come Discorsi a sé stanti[20].

Infatti, se nel nostro caso sembra che non ci sia un Discorso a cui passare, è proprio perché ci troviamo in una situazione di "inglobamento". Ma è altresì evidente che ciò che è inglobato in qualche modo "esiste" – almeno *in potenza* – sebbene sia probabilmente sottoposto alla sua destrutturazione come forma a sé stante e venga reputato una parte di qualcosa di più ampio[21].

L'assumere "valore" viene dunque a legarsi alla possibilità di situare il sistema inglobato, nella griglia gerarchico/valoriale, in posizione di *equivalenza* – il che può voler dire di *reciproca incommensurabilità*, almeno a livello rappresentativo – rispetto al sistema che prima, "inglobando", gerarchizzava negativamente questo sistema che ora appare.

Ma come spiegare questo emergere di qualcosa di alternativo senza dover ricorrere necessariamente all'idea di una frattura netta e univoca nel tempo degli eventi?

Lo vedremo meglio, ma è evidente fin d'ora che si gioca qui con una inversione di tendenza, un cambio di polarità, che è un cambio di *tono* che chiama in causa non solo i paradossi fondativi ma anche i soggetti credenti. Detto altrimenti: la conversione del Soggetto è possibile soltanto a patto di provvedere a una trasformazione dello statuto dell'universo valoriale che si vuole prendere in carico. Ma la conversione in tal caso è, evidentemente, anche una *conversione del modo di guardare a se stessi*: è auto-trasformazione del soggetto stesso che fa emergere il Discorso a lui *ap-propriato*, che afferma la possibilità di un'altra forma di vita.

È ciò che garantisce l'*inventio*, cioè il porre qualcosa di nuovo e contemporaneamente il rilevare qualcosa di esistente (Ricoeur). *Il soggetto scoprendosi altro ritrova se stesso, scoprendo se stesso diviene altro*[22].

Il fondamento e il compromesso

Facciamo un passo indietro. Abbiamo detto che ciò che viene messo in dubbio in tale dinamica è proprio il *fondamento* del sistema. Ma ciò è valido e ha senso non con riguardo al sistema-Stato italiano in cui la Sardegna è "parte" ma se ci si pone nell'ottica della Sardegna come quasi-soggetto[23] e si intende, inizialmente, che il sistema-Sardegna[24] si fonda sulla rinuncia a farsi istanza fondativa, o meglio sull'adesione – nella sua auto-percezione, nel suo rapportarsi a sé – a un giudizio, uno schema valoriale e un'i-

stanza autoritativa che egli non produce[25] né controlla: il fondamento è fuori dal "gioco" che il sistema ha e tuttavia è ciò su cui il sistema sembra reggersi. Ciò che viene messo in discussione è dunque proprio questa idea, questa particolare costruzione di sé: una costruzione che ora ci appare scoperta nella sua paradossalità fondatrice, in questo suo essere una *costruzione distruttrice*.

Questo apparentemente incredibile paradosso è in realtà il risultato di un *compromesso* che sembra lasciar esistere come tratto comune, fra quelli che si profilano ora come due sistemi, soltanto il nesso d'autorità: il che ovviamente è irreale e sembra essere una sorta di dinamica *compensativa* per quella incapacità, reale o supposta, di incidere sulle cose che sembra gravare sui sàrdi e *giustificativa* rispetto al rapporto non questionabile con l'autorità – un illudersi che il rapporto si limiti a questa sorta di nesso che lascerebbe tutta la restante realtà in una specie di dinamica (o statica?) auto-referenziale.

Sono illuminanti a questo proposito alcuni passi dello scrittore e intellettuale Giuseppe Dessì. Il saggio, da cui trarremo le argomentazioni seguenti e che considereremo rappresentativo di una dinamica che ha carattere *storico*, è datato 1951 e segue nella rivista «Il Ponte» quello di apertura di Lussu. Vediamo questo densissimo passo:

> Il rifiuto della cultura italiana (come già il rifiuto della cultura latina o di quella spagnuola) non è altro che quella *immobilità* di cui si parla a non finire, a proposito della nostra isola. Non è pigrizia, come molti credono, è rifiuto.
> Avere la possibilità di entrare o non entrare in una società [quella esterna alla Sardegna] che si sa male organizzata; poter rimanere fuori, vicinissimi ma fuori, e *conservare intatta – anche se non realizzata* [corsivo nostro] – una idea di giustizia che quella società [esterna] non soltanto non realizza ma distrugge; non sapersi decidere a lasciarsi dietro un mondo nostro, antichissimo e nostro, in cui lealtà, fierezza, fedeltà, sembra (sia pure per una strana illusione, per un'illusione poetica) possano ancora vivere e dipendere da noi soltanto; questa è la nostra immobilità (Dessì 1951, p. 968).

Come dar conto di questa tensione fra l'idea dell'essere "fuori" e l'essere tuttavia "non realizzati" (cioè, in questo caso, senza un proprio "dentro", un proprio "interno" definito) se non con l'idea di un *legame* (l'essere "vicinissimi") che pare salvare la propria diversità, estraneità, esteriorità e che è però, in fondo, un essere-dentro a "quella società (che) non soltanto non realizza ma distrugge" la propria idea di *giustizia*, vale a dire il proprio "sistema di valori" (un legame, lo si noti, che sembra esistere solo perché non si è riusciti – o si crede di non poter riuscire – a evitarlo nonostante non lo si accetti)? E non traspare forse l'idea che questo "prezzo da pagare" sia da considerarsi in modo strettamente funzionale/strumentale e in tal senso non influente in profondità (illudendosi, in buona fede o meno, di poter evitare di tenere in considerazione la forza antropologica dell'*essere-dentro-qualcosa*, l'essenza *performativa* del vivere e crescere all'interno di una data forma di vita piuttosto che in un'altra)? Come non notare, infine, questo privarsi dello spazio della *traduzione* "propria" dei contenuti culturali propri e altrui – questa abdicazione alla costruzione di uno spazio e di una esistenza propria – questo costringersi a scegliere fra un'impossibile conservazione ("intatta") e un totale abbandono della propria cultura (il "venir distrutti" e il "lasciarsi dietro un mondo")?

Ecco dunque in quale campo di tensione si situa la considerazione di Dessì secondo cui l'Italia, dal punto di vista della Sardegna, può essere concepita solo "in funzione europea" in quanto ciò "è, per noi Sardi, il solo modo possibile di essere Italiani" (p. 969).

Ci resta da dire, per ora, che non ci sorprende che in questo quadro – in cui la Sardegna non può *realizzare da sé*, senza mediazioni, il legame con l'Europa, affermando così la sua diversità – *e* nonostante tutto, nell'ultima frase, Dessì dica della Sardegna: "Un altro senso del tempo, un ritmo diverso" (p. 970). Ulteriore approfondimento del paradosso, ulteriore tensione del compromesso: del proprio tentativo di *conservarsi senza realizzarsi*.

Dentro la crisi

Riprendiamo da Lussu e dalla guerra. Abbiamo evidenziato la *qualità* della crisi, cioè che cosa essa metta in questione: cerchiamo ora di coglierne meglio lo svolgimento, di ricavare altri sprazzi di significatività dall'analisi del processo tramite cui essa si sviluppa e prende corpo, un processo che noi incontriamo nella sua forma "rappresentata".

> Tutte queste esperienze fatte lentamente, ma inesorabilmente, dai sardi della Brigata, esplosero in qualche occasione fino a rasentare l'ammutinamento. E quelle furono ore difficili.
> Nei giorni di depressione maggiore, quando i morti erano troppi e bisognava ricominciare da capo una guerra che sembrava non dovesse ormai aver più fine, era sempre il richiamo della Sardegna che rianimava tutti. Per rendere meno triste uno di questi giorni, sull'altopiano di Asiago, dopo un combattimento in cui tanti erano caduti, il comandante la Divisione, alla Brigata a riposo nel fondo di una vallata, faceva ogni pomeriggio suonare la banda. Ma pareva che la banda suonasse canti funebri, tale era il disinteresse di tutti che rimanevano sparpagliati sulle colline circostanti, a piccoli gruppi, ognuno cantando le melopee del villaggio. Per suggerimento d'un gruppo d'ufficiali, fu fatto venire d'urgenza lo spartito del ballo tradizionale sardo e, senza preavviso, la banda lo suonò. In un attimo, dalle cime, si precipitò nel fondo valle tutta la Brigata. Quattro o cinquemila uomini apparvero, stretti gli uni agli altri, esaltarsi in un trasporto di cui è difficile dire se fosse gioia o dolore (Lussu 1951b, pp. 1.079-1.080).

La prima frase di Lussu ci porta nel vivo del "dramma sociale" (Turner 1982) che si profila una volta iniziata la trasformazione patemica dovuta all'incontro con il Re: precisamente, sembra che sia maturato quel *tempo critico* che tende alla "separazione". Ciò che è in gioco in questi momenti è infatti, secondo Turner, ciò che causa e porta a galla il dramma sociale, vale a dire "il conflitto fra le *fedeltà* a diversi gruppi 'star'", ovvero quelli con cui ci si identifica più in profondità (p. 129, corsivo nostro). Il che implica che negare una fedeltà/appartenenza, metterla in discussione, apra su una fase di auto-costituzione di una fedeltà/appartenenza alternativa che è produttrice di una "separazione" dalla prima, in quanto chiede di scegliere e sentire diversamente. Ma ritorniamo al processo in atto.

Nel momento in cui Lussu ci dice che "Tutte queste esperienze fatte lentamente, ma inesorabilmente, dai sardi della Brigata, esplosero in qualche occasione fino a rasentare l'ammutinamento. E quelle furono ore difficili", ha già compiuto una serie importantissima di operazioni. Innanzi tutto la chiusura della frase ci testimonia della "crisi": ma inoltre inserisce già una valutazione morale – una valutazione fatta a posteriori dall'allora capo della Brigata.

È per ciò che la risposta contenuta nella seguente domanda – "per chi è 'difficile' il tempo della 'crisi' se non per chi teme l'apertura di possibilità inaspettate?" – diviene *perturbante*.

La trasformazione pare dunque averci precipitato nell'*indeterminatezza* – "L'indeterminatezza è, per così dire, 'nel modo congiuntivo', poiché è ciò che non è ancora sistemato, concluso, conosciuto. Essa è tutto ciò che può, che potrebbe, e forse addirittura dovrebbe esistere. È ciò che terrorizza nelle fasi di rottura e di crisi di un dramma sociale" (Turner 1982, p. 141) – o meglio, in quello

> spazio transizionale, [dove] soggetto e oggetto (l'asse della *quête*) diventano reversibili, e così la relazione di ascendenza fra destinante e destinatario (l'asse della comunicazione). Nella crisi fiduciaria l'intersoggettività si fa inassegnabile quanto la soggettività. E mentre gli oggetti stessi diventano opponenti, il soggetto può anche trovarsi un altro destino, cioè una nuova struttura di destinazione. L'affetto è divenire (Fabbri 2000, p. 149).

Sia che nel nostro caso si intenda il rapporto come fra un Soggetto (il Re) e un Oggetto (i "sudditi") in cui si ribaltano le condizioni – si compie "la rivolta dell'oggetto" – per cui gli oggetti da opponenti *si fanno* Soggetto (collettivo) instaurando la possibilità di iniziare la loro ricerca di un oggetto desiderabile – che sarebbe poi lo stesso compimento

della loro *soggettività* come possibilità di poter ricercare da sé il "proprio" destino, come possibilità di darsi, "come compito", la loro stessa coscienza (Ricoeur 1969) – sia fra un Destinante e un Destinatario che finisce per non riconoscere al primo nessuna "autorità", pare che ci si trovi davanti a una dinamica "in divenire", una dinamica *affettiva*.

*L'ammissione di una "incapacità": un'*esplosione *senza* narrazione*?*

Tale dinamica sembra ruotare su di un punto di passaggio che segna l'inizio della trasformazione vera e propria: "Nel lampo dell'ira c'è un doppio presente dove siamo a un tempo ciò che siamo e ciò che saremo (senza saperlo ancora) (...)" (Fabbri 2000, p. 149). Tuttavia questo punto di svolta lascia aperte una serie di possibilità diverse:

> Possiamo lasciarci andare, perderci (l'ira può prolungarsi in follia), oppure aver paura della nostra collera, dell'assenza di controllo, ripiegare sulla pazienza e il risentimento ma, anche, instaurare un altro contratto fiduciario, decidere altrimenti di quel che valga il valore (ib.).

Rispetto a questi passaggi illuminanti la nostra situazione mantiene una ambiguità significativa. Il discorso di Lussu compie infatti un doppio gioco: ci ha in prima istanza descritto una trasformazione patemica suscitata dall'incontro con il Re di per sé risolutiva: "Inaudito. Il mito del re crollava (...)" (1951b, p. 1079) – e poi, per fugare ogni dubbio:

> Fatto inaudito per i sardi. Non pertanto vero. Re d'Aragona, di Spagna, di Sardegna e d'Italia, saltavano in aria tutti insieme e tutti in una volta[26] (ib.).

Tuttavia fra le due affermazioni si inserisce la descrizione della sequenza patemica che va dalla *delusione* all'*ostilità* e che lascia presagire un'*esplosione* d'*ira* che tuttavia *non troviamo rappresentata* – sempre che non la si voglia leggere nel fatto che l'ostilità fu "non sufficientemente repressa"[27].

A nostro modo di vedere lo scacco dell'ira, e dunque della sua reale capacità trasformativa sta nella rappresentazione e non nella sua efficacia "reale": testimonianza ne sia che alla seconda constatazione in cui si dice implicitamente che vi fu effettivamente un momento in cui tutta la storia, e dunque i retaggi, delle dominazioni post-giudicali "saltarono in aria" – si parla dunque di un periodo lungo 500 anni – segue l'ammissione dell'incapacità a rendere comprensibile l'*esplosione* tramite la *narrazione*. "È difficile comprendere queste cose, nel loro formarsi e nel loro esplodere, per chi non abbia vissuto la vita della Brigata" (ib.): è proprio in questa ammissione, in questa *affermata incapacità di rendere il valore effettivo di quella esperienza tramite il racconto* – tramite quella composizione di azioni e passioni che la rende intelligibile, che dà una concordanza all'accadere discordante delle cose (Ricoeur) – e dunque di poterla estendere oltre la *contingenza* del *vissuto* e renderla così esempio/modello/rappresentazione per tutti – costruirla come "fatto"[28] – che ci si accorge dello scacco a cui Lussu va incontro anni dopo e di conseguenza, probabilmente, anche allora.

L'incapacità di *rendere condivisibile* tale valutazione timica (delusione-ostilità-rifiuto-sostituzione dell'autorità) oltre l'esperienza immediata determina l'impossibilità di interpretarla e dunque trasformarla in *passione*[29].

Dunque, questo sentire per farsi realmente intelligibile (divenire *passione collettiva*) dovrebbe trovare il suo Discorso: ma ciò che la descrizione contemporaneamente lascia intravedere – o addirittura *dà per avvenuto* – ma che contemporaneamente *nega* nella sua intima comprensibilità, è appunto la conversione metanoetica – il cambiamento passionale che sconvolge l'essere nella sua globalità (Fabbri 2000, p. 118) – che ci porterebbe a vedere il soggetto che, dal punto di vista "affermativo", ribalta il suo rapporto con se stesso, che *si dispone*, nei suoi propri confronti, nel modo inverso a quello che aveva sempre considerato "vero": un soggetto che ci apparirebbe nell'atto di scoprire il valore là dove non *credeva* ci fosse, un Soggetto

che attraendosi a Sé (cfr. Fabbri, Marrone 2001, p. 225) si protende verso la creazione di una forma di vita adeguata a questo sentire, una forma di vita "propria" che sappia accogliere e vivere di quel sentire-valore.

Certo, forse il Soggetto scopre solo l'*ombra* di questo valore; intuisce una "valenza" (Greimas, Fontanille 1991).

Non è forse un caso che la metafora della *luce* sia centrale nel discorso sull'autocoscienza storica dei sardi elaborato, come vedremo, da Lussu e Bellieni e che torni in Wittgenstein (1969, p. 26) proprio laddove afferma che "Quando cominciamo a *credere* a qualcosa, crediamo, non già a una proposizione singola, ma a un intiero sistema di proposizioni. (Sulla totalità la luce si leva a poco a poco)". Ma perché il cielo non si addensi di nubi e non rimanga che ombra – destinata a essere nuovamente inghiottita dall'oscurità – vi è forse, ripetiamolo, la necessità che si produca un Discorso che sancisca quel valore, che trasformi il *sentore* di esso nella sua *presenza* tramite una *interpretazione delle cose* che può, a quel punto, essere assunta come verità. Riprendendo Geninasca diremmo che si tratta in fondo di dare una permanenza a quell'illuminazione tramite una rappresentazione che la fissi oltre il suo accadere in un vissuto contingente, una rappresentazione che non solo sancisca ma dia senso tramite la costruzione di un "oggetto"[30], una *narrazione appropriata*.

È proprio in questa necessità di un "nesso" significativo articolato nel *racconto* che si coglie la dinamica fra produzione del senso e sentire dei soggetti (Geninasca 1997, p. 112): è ben evidente infatti che il discorso individuale di Lussu produca del senso, ma rimane da capire se sia *quel* senso *con-forme* a *quel* sentimento di identità collettiva e dunque all'emergere di *quella* credenza che ha come fondamento la negazione e il rifiuto della storia delle "sovranità" – o meglio, a questo punto, dei "domini" – non-sarde sui sardi e che tende dunque verso la "fondazione" di qualcosa di diverso da ciò che nega.

Quel senso – *atteso* e *attendibile* – viene spinto invece verso l'*insensatezza* e l'*opacità* di una emozione non comprensibile (il tutto ovviamente a favore di un altro universo di senso). Lussu produce dunque un'emozione "non comprensibile" che a questo punto può divenire – può essere definita come – "sentimentalismo" o "irrazionalismo" (si pensi a come sovente noi riduciamo e riportiamo le emozioni degli altri, quelle che non con-dividiamo ovviamente, a queste categorie...).

Della pazienza e del fatalismo

Rileggiamo ancora una volta la seguente frase di Lussu: "Tutte queste esperienze fatte lentamente, ma inesorabilmente, dai sardi della Brigata, esplosero in qualche occasione fino a rasentare l'ammutinamento. E quelle furono ore difficili". Ci sembra che inizi ad apparire chiaramente come questa sia la messa in discorso – e contemporaneamente, l'interpretazione – che Lussu dà di quella sequenza patemica che abbiamo cercato di rilevare in precedenza. Se consideriamo l'*ammutinamento* come l'*esplodere dell'ira* e come la manifestazione del rivolgimento patemico vediamo che questa, l'ira – la trasformazione, l'aprirsi delle possibilità, il rivolgimento – non accade: si blocca sul limite.

Ma forse le cose vanno in maniera leggermente diversa – dove ciò che è leggero è decisivo. Se questa ci appare come una perfetta definizione-descrizione-modello della "pazienza" in Sardegna, prodotto discorsivo e tuttavia "reale" in quanto conforme ed efficace rispetto al *modello di sé* – ma anche a una *pratica-di-sé*, se così la si può chiamare – che si andava ad affermare anche grazie a Lussu, è proprio perché *l'esplosione c'è* – è compresa nella sequenza – *ma non basta, o non serve*: non risolve nulla, non avvia nessuna azione e nessun cambiamento. La pazienza si tende talmente tanto da inglobare l'ira e renderla inefficace – *l'infinita pazienza dei sardi*, luogo comune e modello d'(in)azione.

È evidente che ciò che si produce è un *tempo del risentimento* (Fabbri). La così detta "coscienza rivendicativa" (cfr. Muoni 1998, p. 155) dei sardi di questo tempo del risentimento ne può essere conseguenza e testimonianza: se ne "nutre"[31].

Ma cosa significa in definitiva tutto ciò? Qual è il valore del processo che dalla crisi/rottura porta al risentimento?

Ciò che avviene è che "nella *disforia* dell'*attesa mancata* si impone una irresolubilità del contratto: siamo *tenuti all'altro* (...)" (p. 149, corsivo nostro).

Dunque nel tendere – realmente e/o rappresentativamente – la pazienza oltre il limite (della rottura, in modo che questa stessa rottura ricada all'interno del limite e si annulli) il soggetto evita di doversi dare un'altra "destinazione" – un destino *per sé* – in quanto tenendo in vita il legame si definisce esattamente grazie e *nel* legame stesso. Anche se questo legame è "conflittuale"[32].

Ma dal nostro punto di vista la "descrizione" di Lussu fa di più e lo si capisce in connessione con l'altro saggio scritto dall'autore: egli, infatti, rilegge e ri-scrive il *tempo* antecedente formalizzandolo in un modello che, nella sua efficacia sulle pratiche e le rappresentazioni future – in quanto il suo è un discorso per l'*avvenire della Sardegna* – produce la "verità" – *assumibile* – che qualsiasi delusione che tenda a sfociare in ostilità e a trasformarsi in ira, quand'anche questa esploda in positivo, tendendosi verso la trasformazione della realtà, non produrrà nulla, non servirà a niente. "Vaccino" contro qualsiasi aspirazione a cambiare le cose, a rischiare un'azione radicale – l'"azione giusta" che vedremo in seguito –: apoteosi dell'unico atteggiamento a questo punto assumibile, la *rassegnazione*.

Se quanto stiamo dicendo ha fondamento la "pazienza" che vediamo descritta è qualificabile come, o addirittura definibile a sua volte come, *fatalismo*. Idea, sentore, sentimento dominante nella Sardegna della seconda metà del XX secolo e, *di riflesso*, in tutta la storia sarda[33].

Questa definizione è sicuramente conforme al Discorso sociale dominante nel quale, conflittualmente o meno, la Sardegna *rappresentata* e *desiderata* da Lussu si inserisce. Ma vi è di più, in quanto il patire dei sardi è patire a tutto tondo: è il patire di chi pazienta (chi aspetta) e di chi patisce (di chi soffre). È "il paziente": colui che non può *prendersi cura di sé*, dunque soffre[34] – probabilmente pensando di essere solo o isolato – e aspetta che qualcun altro lo aiuti a guarire[35].

Dal punto di vista dell'analisi testuale e culturale abbiamo dunque, qui, un ottimo esempio di produzione di una *struttura di sentimento*, di una forma che favorisce il "vedere come" e il "sentire come" (Ricoeur 1975), vale a dire la produzione di un *mood* (stato d'animo) collettivo, pubblico e assumibile: un sentire che nel suo emergere diviene "modello per" (Geertz 1973) sentirsi, conoscersi, agire, finendo per condizionare anche per lunghi periodi – una volta affermatosi – le esistenze "reali" delle comunità che volenti o nolenti, in mancanza d'altro, in esso si riconoscono.

Una "modellizzazione" della Sardegna

La descrizione discorsiva della pazienza/fatalismo che abbiamo visto, fa tutt'uno – come già accennato – con il suo *alter ego* nel saggio più esplicitamente "modellizzante" di Lussu: saggio che coinvolge la dimensione storica della vicenda dei sardi e della Sardegna. Che cos'è dunque questo saggio? Come dobbiamo considerarlo?

La risposta a tali domande non è semplice, o perlomeno non è univoca, in quanto, proprio per la sua importanza, tale saggio fa senso in più modi.

A nostro modo di vedere vanno indicate almeno le seguenti qualità.

In primo luogo il brano che ci apprestiamo a citare è una sorta di "modellizzazione" fatalistica della storia sarda; in secondo luogo è una ricostruzione a posteriori – una messa in forma ulteriore – del momento esplosivo precedente; infine è una sorta di ristrutturazione della credenza, di giustificazione concettuale del "destino" dei sardi (dunque produzione di tale destino più che sua constatazione).

Di alcune di queste problematiche abbiamo già parlato, di altre dovremo rinviare la discussione. Basti per ora tenere in considerazione che tali dimensioni si richiamano, sostengono e compenetrano vicendevolmente e che è proprio questa compresenza a definire principalmente la significatività del testo.

> (...) la disunione è la prima nostra impronta. Noi siamo tutti (...) malamente individualisti, con tutti i guai che l'individualismo, questo orgoglio mal piazzato comporta. È che ci *sentiamo* d'essere una nazione mancata, senza ancora avere la piena *coscienza* o senza voler riconoscere che *così doveva essere né poteva essere altrimenti*, ché un'isola *così piccola*, rispetto alle grandi isole degli altri mari, con questa sua posizione nel Mediterraneo, non poteva in nessun secolo vivere indipendente e sovrana. Questa nostra ostinazione a non voler ammettere la *fatale* sconfitta collettiva come popolo ci ha offerto solo la rivincita d'un ripiegamento sulla personalità del singolo (Lussu, in AA.VV. 1980, p. 958, corsivo nostro).

Ritroviamo qui la celebre definizione di "nazione mancata" che apre una vera e propria "tradizione" o almeno la porta in nuce. Un'idea che in Lussu – per sua stessa ammissione, ancora una volta – sembra rimanere a livello di sentimento inesprimibile e che, secondo noi, diventerà "coscienza" – costruzione, scrittura di sé – solo nella *narrazione storica* degli anni Ottanta del XX secolo, dominata dal *topos* della *nazione fallita*. Ed effettivamente Lussu sviluppa un'argomentazione che sembra essere concettualmente molto povera – e in tal senso giustificativa – sebbene a suo modo risolutiva e, dal suo punto di vista, certamente "fatale": egli aggancia infatti questa impossibilità della Sardegna a poter vivere "indipendente e sovrana" alla grandezza territoriale dell'isola, dunque a un dato geografico immutabile e intoccabile – "oggettivo" –, dato che sembra essere fuori dalla portata dell'azione umana. La condizione dell'isola non è dunque "storica" ma "eterna". La stessa definizione di "mancata", che lascerebbe intendere un momento di possibilità un tempo aperto e poi chiusosi, stride con la *doverosità atemporale* che percorre il discorso lussiano, discorso che sembra costruire un oggetto solo per meglio conclamarne/sancirne la "perdita".

Si riproduce il meccanismo di una distensione temporale talmente lunga da divenire tendenzialmente infinita, tale da inglobare in sé anche il momento di apertura delle possibilità. Il tutto allo scopo di mostrare che solo in apparenza l'occasione è mancata in quanto c'è stata e può esserci: in realtà essa è mancata da sempre e per sempre.

Sembrerebbe dunque che ci si debba fare carico di questa dimensione dolorosa e sofferta: di questa condizione di patire. E tuttavia, più profondamente, sembra implicita in Lussu un'ansia di superamento[36] di questa condizione esistenziale, una volontà di disfarsi di questo fardello di memoria con tutte le sue implicazioni, le sue potenzialità e le sue sofferenze: ma una cancellazione del passato è impossibile, men che meno dal momento in cui si è voluta/dovuta comunque elaborare una "propria" identità, sebbene nei termini di un "essere falliti". A questo punto l'unica possibilità rimasta sembra essere quella di "assumere" fino in fondo questa "identità propria" e contemporaneamente (necessariamente, dando seguito all'assunzione precedente) "rimuovere" il tutto verso l'interno: una dinamica che pare essere in accordo con le conclusioni a cui arriva Rudas, dal suo punto di vista psicanalitico-psichiatrico, circa la memoria in Sardegna:

> Sul piano individuale e clinico i sardi, lungi dall'essere privi di memoria ne sono, al contrario, ricchissimi. Ne fa fede la loro eterna capacità di ricordare i torti ricevuti.
> Ma la memoria di noi sardi, come una preziosa pianta di corallo, anziché ergersi e dilatarsi nell'aria si è inabissata nel nostro mare interno.
> (...) Non un'assenza di memoria dobbiamo dunque invocare.
> (...) Più aderente all'interpretazione suggerita è un dimenticare (sebbene automatico) per difesa.
> Ne emerge la fisionomia di una Sardegna che, pur di non perdere una propria identità, pur di sopravvivere davanti a pericoli e forze sovrastanti[37], è stata spinta difensivamente a chiudersi, a nascondersi e inabissarsi. È stata costretta al silenzio.
> Ma il silenzio non è assenza di parola.
> Il rimosso riemerge o può riemergere nel simbolo che parla come nel libro di Dessì (*Il Disertore*) (Rudas 1997, p. 199).

Ma se questa analisi di Rudas fosse proprio – anche – il prodotto di quella discorsivizzazione dei sentimenti, di quella interpretazione, data da Lussu? E diciamo ciò non solo in ba-

se al riconoscimento esplicito operato dalla stessa autrice secondo cui "Emilio Lussu, che per statura, ruolo e impegno può essere considerato il padre della Sardegna moderna, fu anche il massimo conoscitore dell'identità del popolo sardo" (p. 143). A trarci in sospetto deve essere l'idea che "l'identità del popolo sardo" sia qualcosa di conoscibile in quanto tale, vale a dire di salvato e in tal senso ritrovabile. Lussu è in realtà il produttore di una forma (fortemente contraddittoria, tanto che è difficile riconoscerla come tale) dell'identità: è, per una serie di processi storici non riportabili in questa sede, "auctoritas" – anche grazie ai riconoscimenti postumi che lo sanciscono come competente e fanno della sua interpretazione una "tradizione"[38]. È dunque colui che ha proposto una sua traduzione che aspira a essere creduta e a essere assunta continuamente da chi lo ha seguito: vale a dire affermata quotidianamente, più o meno coscientemente, nella prassi sociale, politica, culturale. In tal senso Lussu è debole: la sua caratteristica non è infatti quello di un soggetto che ha un sapere vero di per sé – Soggetto che in maniera privilegiata abbia avuto accesso a un Oggetto che si cela e che dunque ce ne ha rivelato l'*essenza* nascosta, o quantomeno la forma che ai nostri occhi non appare – ma è un Soggetto che ha prodotto una *veri-dizione*, come tale relativa e "tradibile".

Una passione per vivere

All'interno di un discorso attento alla dimensione passionale tutto ciò significa che dobbiamo farci carico dell'

> idea (...) di poter parlare delle passioni e dei sentimenti come di prodotti culturali, come di forme che diamo alla nostra affettività, forme "medie", sulle quali all'interno di una società in linea di massima concordiamo e che il più delle volte ci aiutano a interagire, a comprenderci, in una parola a vivere (Pezzini 1998, p. 5).

È questa la portata del discorso di Lussu e del "ri-conoscimento" di Rudas: che in definitiva assume come vera l'idea di un *dover-dimenticare-per-vivere*, traduzione/effetto

del *dover-essere-fatalisti* del discorso lussiano. Per superare il difetto del proprio essere "malamente individualisti" ("orgoglio mal piazzato") e la propria ostinazione a *sentirsi nazione* bisogna "ammettere la sconfitta" – "collettiva", di *popolo* – come "fatale".

In tal senso la narrazione di Lussu dell'esperienza della Brigata Sassari è una formalizzazione a posteriori di un evento che portava una prova contraria alle sue convinzioni (e che dunque minava alla base la sua ricostruzione "fatalista" della storia sarda): è una "ristrutturazione della credenza" che serve per *vivere*, prima ancora che un discorso "conoscitivo"[39]. Come ha scritto Cubeddu (1993, p. 479), maggior esperto in materia,

> In realtà ci si trova di fronte a qualcosa di diverso da un saggio storico: Lussu ricostruisce la storia del PSd'A alla luce della propria personale vicenda e in un contesto ancora pregno delle tensioni del tempo. L'approccio politico (...) sopravanzerebbe l'accuratezza della ricostruzione.

Se ci è permesso traslare il termine, la *tensione* è quella – già tutta interna al testo – fra il passato (il vissuto) e la sua rilettura, le emozioni "spontanee" e quelle "culturali", il "timico" e il "passionale".

Il dicibile e l'indicibile

Per la semiotica "ogni avvenimento è sempre necessariamente un evento 'enunciato', o rappresentato, quindi in qualche misura sempre *raccontato*" (Pezzini 1991, p. 9) e allo stesso tempo la stessa enunciazione, lo stesso racconto, è un'azione che mira a trasformare il mondo, ad agire su di esso. In tal senso il testo di Lussu è esattamente la "testimonianza" di questa *esplosione* "reale", di questo *accadere* "inaudito" e tuttavia ne è anche, da sempre, l'*interpretazione*: è racconto di azioni e passioni e a suo tempo azione in quanto enunciazione. Indagare la relazione fra i due piani ci sembra necessariamente portare su di un'analisi interna della loro articolazione, la costruzione della loro *coerenza*[40],

e su di un confronto con l'esterno, vale a dire gli altri testi che hanno messo in forma quell'esperienza. Tuttavia, purtroppo o per fortuna, ciò con cui abbiamo a che fare è esattamente la creazione di un *mito* – un "salvatore" – nella narrazioni date da lui stesso e da coloro che hanno vissuto quel mito nel suo formarsi e venir meno: un coacervo di racconti che tradiscono in loro stessi l'intima difficoltà di comprendere l'accaduto e lo fanno precipitare verso il non-senso. Ma chi ha tracciato il confine fra il dicibile e l'indicibile? Fra il senso e l'insensatezza?

Lussu ci dice che *per chi non abbia vissuto* quei momenti vi è uno scacco nella comprensibilità dell'accadere di quell'esplosione in cui "saltarono in aria" tutti coloro che avevano detenuto la "sovranità/autorità" sui sardi. Dobbiamo af-fidarci a lui e prendere per buone le conclusioni – vale a dire che quei "momenti difficili" furono comunque superati e che il passato e il futuro della Sardegna sono lì per essere "mancati", sempre destinati a non essere compresi – e andare avanti? Soltanto accettando le conclusioni potremmo tenere a bada l'insensatezza dell'esplosione: vi è in ciò qualcosa di simile alla "neutralizzazione" rivolta al futuro che il fatalismo lussiano rappresenta.

Ma se per Lussu quell'accadere è insensato per altri ha invece un senso più preciso; e comunque, si pone a noi – che *tradiamo* l'interpretazione fatalista di Lussu – come *mancanza* che va compresa: del resto è lo stesso Lussu che ci invita, senza volerlo, a farlo. Che fine fa questa esplosione? Come si concretizza? Ci si dà testimonianza di un evento di portata "storica" – che *fa accadere la storia*, per dirla con Heidegger – e poi ci si chiede di accettare le conclusioni della sua inconsistenza. Ma se anche fosse, quale processualità ha prodotto quelle "conclusioni"?

La Grande Guerra, e su questo ci sono pochi pareri discordi, fu per i sardi un evento di portata eccezionale. e il periodo che aprì fu, fino alla fine della seconda guerra mondiale, un periodo di grandi attese, come non se ne vedevano da molto tempo in Sardegna: attese legate alla figura di Lussu. Il *capitano* che in trincea si era guadagnato lo statuto di "eroe" in una cultura tendenzialmente "anti-eroica".

Coloro che hanno vissuto quei momenti e ne hanno dato una descrizione non hanno potuto far altro che cozzare contro questo personaggio. Non è un caso che i sentimenti nei suoi confronti siano stati, e siano in parte ancora oggi, contrastanti e forti: ma ciò che più conta è che tali sentimenti in molti casi siano stati fatti contemporaneamente dalle stesse persone, oscillanti fra esaltazione e disprezzo. Una suddivisione molto importante perché giocata sul *limite della rappresentabilità*. L'apprezzamento pubblico, il riferimento alla sua "autorità" per decretare la "verità" su di una interpretazione della Sardegna, ha fatto il paio con le disillusioni e le ammissioni del "tradimento" di Lussu relegate in pratiche discorsive delegittimate e tagliate fuori dal campo dei discorsi ammissibili e conformi (cfr. Foucault, ad es. 1969, 1970).

Del resto Lussu non è stato da meno e, sempre in privato, ha scaricato sui sardi accuse di tradimento molto pesanti. È come dunque se un discorso parallelo e altamente "passionale" si muovesse su di uno sfondo "rimosso" dalla visibilità e dal dibattito intellettuale "razionale": resto oscuro che si interseca con la parte illuminata senza poter apparire e produrre interpretazioni assumibili.

Cogliere l'occasione

Ma cosa viene esattamente imputato a Lussu? Non è difficile intuirlo a questo punto: non essere riuscito a sfruttare l'*esplosione*, non aver colto l'*occasione*. E ancora più concretamente: non essere riuscito a essere guida unitaria per un popolo che, per lui, *con-lui*, avrebbe abbandonato la sua "atavica" – ma a questo punto solo supposta tale – "disunità".

In realtà le occasioni furono almeno due e tutte e due riconducibili ai tempi di crisi prodotti dalle guerre. Ora dobbiamo dire che questi momenti potenziali di rottura ci appaiono piuttosto come acceleratori di processi o come creatori di situazioni favorevoli a una messa in moto dei si-

stemi culturali piuttosto che delle semplici cause (cfr. Zilberberg 2001). È probabile infatti che l'evento descritto da Lussu sia in parte una "drammatizzazione" di un processo graduale – in parte ricordato dallo stesso autore quando racconta dell'emergere dei *dubbi* nelle truppe: un processo che può aver effettivamente sfruttato il momento dell'incontro con il Re come ulteriore e definitiva spinta alla trasformazione. Sorta di disinibizione che convince a guardarsi diversamente e in tal senso trasforma i dubbi in sistema, un sistema, benché tutto in divenire, finalmente *immaginabile* (Wittgenstein 1969, pp. 23, 41).

Altri miti, altre mitologie

Ci sono due tratti culturali "tipologici" che ci sembrano a questo punto rilevanti: uno è che l'immaginazione sembra essere nel nostro spazio culturale (la Sardegna) inestricabilmente legata alla dimensione corporea.

Il secondo aspetto si ricollega invece a quella che Lotman ha definito come caratteristica dell'"affidare se stessi", modello archetipico di alcune culture[41], che si configura come una sorta di "atto religioso" che non si basa sullo scambio ma "sull'affidare se stessi al potere in modo incondizionato". Ora, le caratteristiche di questo rapporto[42] – che hanno il loro fulcro nell'idea di *un donarsi* (all'altro che rappresenta il potere ed è riconosciuto come "superiore") *senza condizioni* – si attagliano molto bene alla realtà culturale sarda e a molte vicende della sua storia e ci consentono di sfruttare un altro passaggio dello studioso russo.

Infatti, se proviamo a generalizzare la constatazione fatta da Lotman per il contesto russo, secondo cui "Estendendo i sentimenti religiosi allo Stato, la psicologia sociale [fondata sull'affidare se stessi'] esigeva dalla società che tutta la semioticità venisse trasferita allo zar che diventava una figura simbolica, quasi una icona viva" (p. 70), allora possiamo riaffermare che nel nostro caso in gioco è effettivamente lo scontro e il passaggio fra due semioticità, incarnate dalle *icone* vive del Re, prima, e di Lussu, poi. A conferma si legga questo passo di Bellieni, altro "fondatore"

della Sardegna moderna, a guerra finita, nel 1919 – passo retorico ma sicuramente efficace, soprattutto se si pensa agli excombattenti dell'epoca a cui era rivolto:

> La morte non l'ha voluto! a essa egli si era votato, pur comprendendo interamente il valore della gioia della vita; ma questo giovane pieno di baldanza e di fiducia nel fatale trionfo dei suoi ideali, è uscito da quattro anni di guerra un uomo maturo, dalla ferrea volontà, degno di guidare un intiero popolo. Chi lo ha visto nella penultima battaglia del Piave, racconta le sue gesta come quelle di un eroe da mito.
> In piedi, dopo sette notti di veglia, egli lanciò il grido per il contrattacco finale. Procedeva tra le raffiche delle mitragliatrici avversarie, battendo a terra un'alta mazza, la tracolla carica di bombe, intonando una canzone alla nostra maniera. Tutta la brigata entusiasta lo seguiva, gli artiglieri, riprendendo i loro pezzi gridavano: "Viva la Sardegna"! (Cubeddu 1993, p. 454).

Ciò che Bellieni fa è "constatare, mettere in rilievo e allargare, un comune sentire dei fanti della Brigata, ben felici dell'identificazione fra il 'loro' capitano Lussu e la propria vicenda. Mai i sardi avevano, così numerosi, vissuto una storia collettiva" (p. 455).

Si creano dunque tramite la costruzione di una "narrazione-storia collettiva" le condizioni per un cambiamento di *mitologia*, vale a dire dell'immagine del mondo che è lo "sfondo (...) sul quale distinguo tra vero e falso" (Wittgenstein 1969, p. 19). Ma in tal caso tale sfondo non è "tramandato", bensì *va formandosi*.

Ora, nel nostro caso, è ipotizzabile che la massa dei soldati sardi – coerentemente con la propria "consuetudine" culturale – non prenda totalmente in carico – come "pensiero" – il suo "sentire" andando così a mettere in discussione la forma dell'autorità e con essa l'autorità stessa, ma cambi più semplicemente autorità – al mito del Re abbattuto si sostituisce quello di Lussu, il *capitano* da cui ci si aspetta il cambiamento. Questa dimensione dell'*affidarsi*, che muta semplicemente il luogo-corpo del suo investimento, sembra essere de-

cisiva anche perché mette sulle spalle di un singolo – o quasi – tutto il peso dell'elaborazione riflessiva di quell'esperienza, o quantomeno legittima come credibile soltanto quella figura e le sue azioni, lasciando a quel punto alla sua volontà, ai suoi desideri e alla sua competenza la possibilità di assumere quelle attese come "portanti" e di farsene interprete in modo appropriato: di produrre un discorso "vero".

Ma qui si crea la contraddizione più profonda che legittima il lungo discorso che abbiamo fatto e che ci ha portato a confrontarci con Lussu. Per spiegarla dobbiamo riferirci e lavorare su di un doppio livello: quello della riflessività e quello del sentire.

Del sentire e della riflessività

> Ero stato, alla mia università, un interventista chiassoso, anzi il *leader* degli interventisti universitari di Cagliari (Lussu 1958)[43].

Come si vede le basi di partenza del giovane Lussu sono molto diverse da quelle dei soldati: se questi – pastori e contadini – saranno posti di fronte a un'esperienza che si rivelerà molto in fretta insensata, in cui a venir messo in questione sarà dunque l'unico "motivo" che li ha trascinati in quell'avventura – il principio di "obbedienza" a una autorità tramandata ma avvertita da sempre come "lontana" – l'universitario Lussu si immergerà invece *volontariamente* e con "entusiasmo" nell'impresa voluta dal nazionalismo italiano (Francioni 1980, p. 190). In tal senso egli è dotato di un quadro concettuale e interpretativo a cui aderire, in cui credere, un quadro che egli "assume" pienamente e coscientemente: una volontà che si manifesta nella sua attività pubblica in favore della partecipazione alla guerra[44].

Abbiamo detto in precedenza (paragrafo *Posizioni*) che fra soldati e ufficiali vi è una certa differenza nel modo di dar senso al mondo, ora va notato che diversi sono anche i sistemi di credenza dei soggetti; quello che sembra tendenzialmente "irriflesso" è anche quello che ha sempre vissuto

di una sua auto-referenzialità e che ha accettato l'autorità come "fatalità", "dato"[45]: quello più "riflessivo" è quello più saldo in quanto la *riflessività* è il correlato di un sistema nella sua tendenza a definire se stesso[46].

L'esperienza della guerra si presta dunque a trasformazioni di tipo diverso. Quella dei soldati va nel "senso" di una trasformazione radicale del proprio credere e del proprio sentire. Tutto ciò troverà forma in uno dei maggiori poeti sardi del tempo e di tutto il secolo quale "Montanaru" (Antioco Casula). La poesia *A tie, Sardigna!* (Casula 1997, pp. 157-158) – pubblicata nel 1922 – ci sembra degna rappresentante di questo sentire emergente nella sua verità poetico-poietica:

Sallude Sardigna cara! O terra mia,
Mamma d'omines fortes, berrittados,
De pianos e montes desolados,
De bellas femminas e de poesia.

Una die che perla ses cumparta
Subra sos mares ricca d'onzi incantu
E curreit de te su dulche vantu
De sa fama, che vela in mar'isparta.

Fin gigantes sos òmines e sas terras
Fruttos daian caros che i s'oro,
E in su mundu non b'aiat coro
Chi no esset bramadu cuddas serras

De Gennargentu mannu e de Limbara
O sas baddes de su Tirsu e Flumendosa.
E tue che una dea gloriosa
Subras sas abas risplendias giara.

Dae tando passein longos annos
E tue rutta in bassu tantu sese
Tue lizu de principes e rese,
Rutta che Cristos sutta sos affannos.

Ma non t'avviles! Pes'alta sa testa
Sardigna mia! E mira in altu mira

Pustis de tantu dolu e de tant'ira
Est tempus chi pro te puru siet festa.

Sos buscos tuos ti lo s'han distruttos
Cun piccones cun serras e istrales,
Han'ingrassadu sos continentales
E tue ses restada senza fruttos.

A tie sempre sos impiegados
Chi tentu han fama 'e falsos e ladrones
Ca sempre han giutu custos berrittones
Che unu tazzu de boes domados.

E has pagadu a sa muda donzi tassa
Populu sardu avvessu a obbedire
Cun su coro siccadu in su patire,
Cun su coro siccadu che pabassa!

Ma coraggiu, coraggiu! Atteros coros
Oe Sardigna t'animan sas biddas
Commo su mortu fogu ettet chinchiddas
Chi altas lughen'in tottu sos oros

De custu mare ch'ispettat serenu
Sa tua fortuna; e sied'issa accanta
Pro te patria mia o terra santa
Tenta sempre in penuria e in frenu.

Sos fizzos tuos giovanos e bellos
Ardimentosos, giaman libertade
E giustizia e donzi bontade
Subra d'antigos odios rebellos.

E issos Patria a tie ti den dare
Donz'umana potenzia e fortuna
Gloriosa, comente dat sa luna
Sa lughe a su serenu tuo mare[47].

Quella di Lussu si configura invece come una "ristrutturazione della credenza" che si trova stretta fra i valori emersi *per lui* dalla guerra e le attese che gli altri proiettano sulla sua figura/persona. Questi due poli interni a Lussu sono in tensione perché il primo presuppone l'autonomia del soggetto nel suo rapporto con se stesso e con l'universo di valori precedentemente assunto – assunzione che la guerra tende a rafforzare – il secondo invece lo investe di *carisma*. Ma attenzione: Lussu si rivela (a noi, ovviamente, più che a chi visse quell'esperienza) e va considerato "portatore di carisma" solo in quanto proiezione di un'attesa collettiva. Infatti la "dimensione emozionale profonda del vincolo politico" è costruita da questa "coinerenza metonimica" in cui il gruppo e il leader "si contengono e si inventano reciprocamente per garantirsi reciprocamente il fatto di esistere" (Pozzi 1992, p. 312).

È dunque in questo rapporto fra corpi e rappresentazioni di corpi – che si cercano, che si attraggono o si respingono, che riescono o meno a *farsi spazio* l'uno per l'altro – in questo rapporto di tensioni e affetti che trovano o meno forma, che divengono o meno vincoli comunitari, che in quel momento si gioca la possibilità di dare alla Sardegna un futuro diverso.

Ma qual è invece il comportamento di Lussu? Nel suo caso ci troviamo davanti a colui che sembra non-voler, o non-poter, assumere fino in fondo il ruolo che i sardi gli prefigurano. Non è un caso che tali attese sembrano essere colte dall'esterno e che Lussu venga riconosciuto come loro implicito rappresentante: la sua risposta è tuttavia esplicita. Nella seduta della Camera dei deputati dell'8 dicembre 1921 davanti al parallelo prospettato fra l'Irlanda, allora nel pieno della lotta per l'indipendenza nazionale, e la Sardegna Lussu risponde:

> (...) io non ho mai affermato che vi potesse essere qualche affinità fra l'Irlanda e la Sardegna (*Bravo! Bene!*) [trascrizione dei commenti]. O meglio, perché intendo essere preciso, vi possono essere ipotetiche affinità storiche, etnografiche, geografiche, ma non vi sono assolutamente affinità di aspirazioni (...). I sardi non intendono rinunziare alla loro italianità spirituale; dico spirituale perché ci sentiamo italiani solo per il pensiero italiano di cui è fatta la nostra cultura; ci sentiamo italiani più per

> l'immenso contributo di sangue che abbiamo offerto, in ogni appello, alla pericolante patria, che per la comunanza di vita, di interessi di costumi e di storia. Non dimenticate che nell'800 in Sardegna si parlava ancora spagnuolo (Francioni 1980, p. 192).

Fra le tante cose che andrebbero notate una è che Lussu constata l'estraneità – trattata "oggettivamente" – della cultura sarda da quella italiana. In tal senso il legame sarebbe propriamente *volontaristico* – un'"aspirazione" a farsi altro da sé. Tuttavia, benché manchi "comunanza di vita, di interessi, di costumi e di storia" rimane una "italianità spirituale". Diviene ben difficile a questo punto capire quale sia "il pensiero italiano di cui è fatta la nostra cultura": se il "nostra" stesse per "sarda" sarebbe in contraddizione con quanto detto prima. Probabilmente il nodo va cercato dal lato del "pensiero": come sottolinea Francioni (1980) è probabile che qui Lussu semplicemente subisca l'influsso della riflessione di Bellieni e della sua teorizzazione della "nazione pensata in italiano". Bellieni scrisse infatti in un suo noto saggio dal titolo *I sardi di fronte all'Italia* (dicembre 1920):

> (...) *esiste la materia nel nostro paese* [la Sardegna] *per costruire una nazione, ma questa materia per il passato non divenne mai coscienza, e ora che lo è, è pensata da noi con intelletto di italiani* (Bellieni 1920, p. 152, corsivo di Bellieni).

Che cosa vuol dire esattamente? Per capirlo si deve probabilmente risalire a quest'altro passo:

> Ma qui è il nodo centrale della questione. Abbiamo noi la forza morale di creare dal nostro intimo questo nostro organismo, di *far balzare fuori* dall'*oscura matrice della storia*, una nazione sarda, concreta individualità che abbia un suo compito e una sua funzione nella vita europea?[48] (p. 150, corsivo nostro).

Siamo nel pieno della questione della *riflessività*, intesa in questo caso come emersione di un Discorso, messa-in-forma di una supposta *materia* a suo modo amorfa, o meglio "oscura". Sembra ci sia, ancora una volta, una mancanza di comprensione di qualcosa che sembra esserci ma non riesce a farsi forma visibile e presente, come se non ci fosse narrazione possibile delle passioni e delle azioni dei sardi, *in quanto nazione*. L'oscurità richiama inoltre uno dei tratti fondamentale della *riflessività storica*, vale a dire quell'*oblio dei nessi* (Lotman, Uspenskij 1973) che mina radicalmente la significatività delle azioni, la possibilità di ricomprenderle in un tutto coerente. Sempre poi che il problema non stia semplicemente nella capacità di trovare il *coraggio*[49] per dire ciò che in una certa situazione storica *non si può* dire.

Del resto, e in secondo luogo, lo stesso Lussu si richiama subito all'idea di un "sacrificio di sangue" in modo da ancorare l'"identità italiana" dei sardi a un *sentire radicale*. Vediamo qui emergere la personale reinterpretazione della guerra data da Lussu che utilizzerà il *sacrificio* dei soldati come "credito" dei sardi nei confronti dell'Italia – come *legame conflittuale* da spendere davanti allo Stato, dando così alla "questione sarda" una portata esclusivamente *economicista*[50] – e come ancoraggio passionale radicale, "selvaggio", dei sardi nei confronti dell'Italia – unico ancoraggio che poteva motivare alla "pazienza" i soldati sopravvissuti e la Sardegna intera.

Il ballo rappresentato

Le mediazioni

Arriviamo dunque al ballo rappresentato (si rilegga il passo nel paragrafo *Dentro la crisi*) che, in quanto narrazione che attiene ai fatti degli anni della prima guerra mondiale, si dimostra un perfetto meccanismo simbolico e forse anche pratico di mediazione e soluzione di conflitti.

Lo *stato disforico* rappresentato dalla *depressione* apre ancora una volta sulla situazione di crisi venutasi a creare: la situazione descritta non è altro che una prosecuzione di quello stato di "difficoltà" in cui gli ufficiali si trovano davanti al rifiuto della guerra da parte delle loro truppe. Del resto il passo segue direttamente quello che ci ha portato

sul limite dell'ammutinamento e si pone dunque come situazione *durativa* di un *essere sul limite della rottura*: la depressione si ricollega ancora una volta a una capacità di saper-soffrire, saper-patire, prolungata nel tempo. Tuttavia l'eccesso della morte – "troppi morti" – e l'eccesso del tempo – "sembrava non dovesse aver più fine" – rischiano di tendere troppo questo tempo del patire.

Un altro rapporto che viene messo in scena è quella che vede in tensione i poli del *villaggio* e dalla *nazione*: i soggetti depressi si trovano infatti divisi spazialmente e per gruppi contrassegnati dall'appartenenza ai vari paesi, tale per cui i soldati se ne stanno "sparpagliati sulle colline" cantando le "melopee del villaggio".

Del resto davanti alle *performances* della banda chiamata a "rendere meno triste" l'atmosfera è facilmente individuabile la dicotomia fra l'inefficacia di una musica iniziale "non-propria" – tale che non ne avviene alcun riconoscimento, se non che "pareva che la banda suonasse canti funebri" – e la capacità di *stupire*, di far scattare la pulsione da parte del suono "proprio" che agisce istantaneamente e senza preavviso riuscendo a trasportare/attirare tutti verso il luogo comune da cui il suono si irradia.

Ciò che non appare è in realtà il conflitto con il Destinante, con l'autorità che fonda la *sensatezza* e la *doverosità* dell'azione guerresca. La verità è che se si legge il testo semplicemente ci si accorge che *quella autorità è già caduta*, che *la trasformazione nel credere è già avvenuta*: la risposta implicita alla domanda "per chi ci si sacrifica?" è contenuta nell'affermazione secondo cui "era sempre il richiamo alla Sardegna che rianimava tutti": è soltanto instaurando tale Destinante che si vince l'eccesso di morte e di tempo che incombe sul patire – ma tale Destinante sembra aver bisogno di incarnarsi: "Tutta la brigata entusiasta lo seguiva [a Lussu], gli artiglieri, riprendendo i loro pezzi gridavano: 'Viva la Sardegna'!".

È questa la grande mediazione che il ballo (in quanto "doppio" della guerra) incarna, quella fra la sostituzione di un Destinante con un altro e l'incapacità del nuovo – *mediato* nella figura-corpo di Lussu – di assumere fino in fondo il Discorso emergente: il ballo mette in opera un "tempo di sospensione" che esalta, fa leva, sul sentimento di appartenenza alla Sardegna – unico Destinante a sovrintendere all'azione "danzante" – e tuttavia lo utilizza per dilatare il tempo, per fare in modo che quel cambiamento non produca l'effetto di un "ammutinamento". La trasformazione patemica consente di tirare avanti, di pazientare: non a caso coloro che combatterono lo fecero con l'aspettativa di una soluzione futura del conflitto. Il tempo della "natalità", dell'agire effettivo, è fuori dal ballo[51].

Il ballo, ciò che simbolicamente rappresenta, consente dunque la creazione di un tempo di inazione e interruzione della trasformazione passionale innescata dall'ira, tempo simbolicamente necessario per adeguare il proprio sistema di credenza alla nuova situazione: Lussu, partito come interventista/nazionalista italiano, in tal senso disinteressato alle sorti della Sardegna, ristruttura il suo credo assumendo il sacrificio dei sardi – che lui stesso ci dice essere motivato dal richiamo alla Sardegna – come finalizzato al salvataggio della "pericolante patria", l'Italia. Egli costruisce un discorso in cui il sentire assumibile, in quanto "valido" e valorialmente superiore, non è quello che traspare quasi furtivamente nella narrazione e probabilmente esperito dai soldati nel vissuto, ma quello sancito dalla riflessione che egli conduce a posteriori. Quello che sembrerebbe il manifestarsi di un *sentire condiviso* che aspetta la pro-duzione di un Discorso a esso conforme che lo trasformi in passione socialmente significativa, appare invece, al più, come una socializzazione di una "pulsione", di un sentire naturale, "dato" più che "voluto", che oltre a consentire il differimento della crisi nega l'apparizione del "proprio" ballo come scelta e principio di una compiuta affermazione della propria volontà di appartenenza/definizione culturale.

Dall'interno del testo sorge dunque, come abbiamo detto, una *contraddizione fra il timico e il predicativo*, o addirittura, un conflitto fra due universi di senso e credenza – ciascuno con i suoi valori timici e predicativi – che non è

però nel momento della guerra generatrice di una vera e propria "crisi esistenziale" in quanto i soggetti del "ballo rappresentato" coltivano l'attesa del Discorso che prenda in carico le loro valorizzazioni timiche: il tutto mentre Lussu (e la classe dirigente che lo segue) pone in essere una valutazione predicativa dell'esperienza della guerra che salva a suo modo la coerenza di fondo con il suo sentire e con la sua adesione di principio a un sistema di valori che la valorizzazione timica del gruppo tende a negare.

Il disvalore fondante

Dobbiamo fare a questo punto un ultimo passo che ci porta a considerare le implicazioni di questa costruzione discorsiva in cui il ballo appare come descrizione di un evento e come potenziale metafora/modello che serve a sviluppare la riflessione su di sé in quanto comunità.

Ciò che possiamo notare è infatti che nella descrizione del 1951 Lussu "valorizza predicativamente" la *danza* attribuendole lo statuto di "nazionale": come abbiamo visto all'inizio questa attribuzione di significato sembra emergere, nella narrazione, dalla pratica stessa, come se fosse in qualche modo "oggettiva" e in essa implicita.

Se anche così fosse sarebbe evidente il contrasto con le valorizzazioni predicative che Lussu ha fatto sue in quanto ciò porterebbe a un'euforizzazione dell'oggetto maggiormente conforme alla valorizzazione timica attesa dai soggetti-soldati.

In realtà le cose sono molto chiare: dei due poli che costituiscono l'oggetto discorsivo, la "danza" e il suo essere "nazionale", il secondo ha già visto annullate le sue potenziali *valenze* euforiche in quanto la più generale riflessione lussiana ha sancito la nazione sarda come "mancata". Il discorso crea dunque un oggetto *già perduto*, la cui valenza non può che essere, al più, "nostalgica". In tal senso il ballo è la "rappresentazione figurativa" non tanto di un "bene perduto", quanto di una possibilità/potenzialità non colta. Ma la cosa decisiva è che in Lussu non troviamo uno dei tratti caratteristici della *nostalgia* per l'*oggetto perduto*: infatti non vi è in lui alcun "rimpianto" (cfr. Greimas 1986). Anzi, il vero "riconoscimento" va nel senso della necessità, fatalità, si direbbe quasi della *giustezza*, di una perdita "che così doveva essere né poteva essere altrimenti"[52].

La cosa si spiega guardando all'altro polo dell'oggetto, vale a dire alla *danza*, che in questo caso tende a incarnare un "proprio" non ulteriormente specificato, ma semplicemente tale: un *esserci* che è l'apparire di una propria messa in forma del "noi" rispetto al mondo[53]. La "Sardegna": in quanto luogo della terra nel suo possibile venire a esistenza in quanto *nazione*. Espressione al limite fra la cultura (la nazione come volontà ed esperienza collettiva) e il ritorno alla natura (l'isola). Espressione al limite della "terrestrità" che implica il soggetto nell'emergere del suo "mondo". Ma la primaria valutazione che questo dà, il *tono* euforico/disforico, il gioco di attrazione/repulsione da sé, o ciò che di sé si prospetta, in Lussu non lascia scampo:

> Perché la Sardegna ha vissuto un periodo così lungo di vita meschina? E perché è ancora così arretrata, secondo la mia personale esperienza la regione più arretrata d'Europa? (Lussu 1951a, p. 957).

È praticamente l'inizio, l'emergere, di questo soggetto collettivo e della riflessione che su di esso Lussu avvia, riflessione che continua così: "Certo, il presente di ogni paese è legato al suo passato, né io mi propongo un saggio storico-politico sull'Isola. Mi sforzo solo di cercar d'intravedere che cosa potrà essere l'Isola nell'avvenire" (ib.).

Nell'emergere del Discorso la "meschinità" e l'"arretratezza" gettano un'ombra di disvalore *fondante* su di un quasi-soggetto che in realtà non sembra riuscire a tirarsi minimamente fuori dal "dato" e dalla "naturalità", dal suo essere più "Isola" che "paese". Un'oscurità che Lussu subito dopo sembra rilevare (e ancorare) all'interno dei sardi stessi: "Noi sardi, tutti io credo, soffriamo di complessi che sono certamente in gran parte atavici" (ib.).

Colta nella prospettiva che abbiamo fin qui tracciato, questa riflessione del 1951, se confrontata con quelle degli anni Venti, porta a uno stadio ancora più profondo il distacco fra le attese proiettate un tempo su Lussu e il modello che Lussu costruisce della Sardegna e dei sardi stessi. Alla "ristrutturazione della credenza" come mediazione si sostituisce ora un radicale connotato di *negatività* che sembra essere posto talmente in profondità nei sardi quasi da apparire, nel suo "atavismo", *naturale*. Il discorso sulla "perdita" diviene dunque un discorso sulla "necessità della rimozione" che, utilizzando il *fatalismo* come passione *al futuro* – capace di offrire un modello di agire e patire in cui l'esplosione e il ritorno del rimosso vengono sancite come inefficaci e inutili in principio –, propone come assumibile una interpretazione di sé altamente disforica: un discorso in cui ciò che è "proprio" è assumibile solo come qualcosa che *deve essere lasciato*[54].

Parlare di "danza nazionale" a questo punto è possibile perché di quell'oggetto si è già sancita la necessità dell'abbandono – forse non a caso, la dimensione festiva sarda andrà incontro a un "generale processo di disaffezione e di abbandono (...) negli anni cinquanta-sessanta" (Orrù 1999, p. 19). Anzi, in quest'ultimo ma iniziale, "augurale", giro interpretativo Lussu segna il distacco dall'assumibilità del timico che ha dato vita all'attesa del mutamento della condizione della Sardegna: laddove i sardi intravedevano l'emergere di un valore e della sua verità, dove intravedevano la possibilità di un altro credere vero e lo affidavano – lo "incorporavano" – a Lussu e alla sua figura, egli coglieva in tutto questo, in maniera sempre più netta, il segno di un disvalore radicale, un ostacolo per l'*avvenire*.

Un conflitto che è messo in scena e risolto nel ballo rappresentato, dove i soggetti ballano attendendo e sognando la Sardegna mentre coloro che non aderiscono al loro sentire lasciano che l'esplosione divenga inefficace nel produrre una definitiva "conversione": cosa che avviene tramite la distensione del tempo, il quale si allunga – nella sospensione che il ballo crea – in una durata quasi-eterna. La sua efficacia trasformativa viene del resto usata dal *capitano* e dai suoi ufficiali per "chiedere" ai soldati un ulteriore "sacrificio": tutto a vantaggio delle loro adesioni di principio, vale a dire del salvataggio del sistema di credenza e di valori a cui i sardi aveva negato la fiducia e che stavano ormai abbandonando.

Tre cose che bisogna iniziare a dire

Ci sono tre passaggi che ora iniziano a prendere tutto il senso e l'importanza che spetta loro e che fino a ora abbiamo lasciato fuori dal campo della nostra discussione. Tutti e tre aprono verso un rilancio di questa analisi che però non compiremo qui, tuttavia vanno detti già da ora, anche perché, simbolicamente, dicono molto di più di quanto non dicano decine di nostre pagine.

Il primo rimette in gioco il ballo come figura culturale "forte" nella costruzione dell'identità; il secondo richiama invece il problema dell'assunzione della stessa identità culturale da parte del Soggetto. Questi due punti stanno come in un chiasma e sono importantissimi, fra l'altro, per capire i meccanismi della memoria culturale in Sardegna. Il terzo in parte esce da questo campo e, rispetto a entrambi, forma un nuovo chiasma che pone in rapporto la "verità" della scrittura "storica" con la "verità" del racconto di "finzione".

1) Il pezzo di Bellieni del maggio 1919 dedicato al capitano della Brigata Sassari che abbiamo già citato ci mostrava la Brigata pronta a seguire il suo capitano gridando "Viva la Sardegna!", subito dopo quel ricordo arrivava la conclusione dell'articolo:

> Barbaricini e Ogliastrini, voi non avete bisogno di aldi o di gonfi professori. Voi avete bisogno di un uomo di saldi rognoni, che vi conosca, che sappia le vostre sofferenze, che comprenda le vostre aspirazioni. Gli illustri salvatori d'oltremare restino alla loro gloria, alle loro trascendenti missioni. Figgete gli occhi sui modesti di fede sicura che parteciparono alla vostra passione in questo quadriennio di sacrifizio e con animo fraterno, nei momenti di riposo e di oblio seguirono i vostri balli rituali, le vostre sacre canzoni (Bellieni, in Nieddu 1985, p. 105).

Sofferenze, aspirazioni, fede, passione, oblio, ballo, canzoni. C'è un uomo che "partecipa" di tutto ciò, una partecipazione che è sancita dal ballare e cantare insieme, come se la reale comprensione dei valori della comunità e la partecipazione al sentire collettivo non possa fare a meno dal passare per il ballo. Quest'uomo per Bellieni è la persona a cui è dedicato il saggio citato, è il *capitano*, Emilio Lusso. *Lusso*?! Sì, esattamente.

2) Come scrive il curatore dei saggi di Bellieni, Luigi Nieddu, nella nota a commento del titolo dello scritto che è appunto *"Uomini. Emilio Lusso"*:

> *Lusso*, in luogo di *Lussu*, non è un errore tipografico, ma è dovuto al fatto che il capitano della "Brigata Sassari" si aveva "italianizzato" il cognome da alcuni anni, anche in documenti ufficiali. "Emilio Lusso" è la firma apposta sulla domanda di immatricolazione all'Università (Nieddu, p. 103).

Ecco dunque che a colui che dovrebbe essere il "massimo conoscitore del popolo sardo", colui che partecipa delle sue sofferenze e aspirazioni, colui la cui fede è "sicura", non contento del cambiamento del nome – implicito nel rapporto di inglobamento nel contesto istituzionale italiano – cambia anche il cognome e così compie un gesto di assunzione di un'altra identità, gesto che sancisce la volontà di distacco – o meglio, di "rifiuto" e "ripudio" – dalla cultura da cui proviene e che è poi quella di coloro che lui dovrebbe rappresentare[55] – e del resto si noti come la partecipazione è una ambigua partecipazione ai "vostri" balli...

3) E siamo ora al terzo punto. Rudas ci ha detto che il "rimosso" riemerge nell'opera *Il disertore* di Dessì. Non a caso il protagonista "diserta" la prima guerra mondiale, fugge dalla trincea. Ecco dunque che il riaffiorare della memoria corrisponde proprio alla capacità di vivere e narrare diversamente quella storia che lo stesso Lussu non era stato capace di raccontare, di cui aveva ammesso l'incapacità a rendere in modo collettivamente intelligibile. Ecco allora narrata la storia di un rifiuto di una guerra non propria, ecco il ritorno – sebbene ancora individuale, non assumibile collettivamente in quanto rimasto "segreto"[56] – verso la madre-Patria, la Sardegna. Il racconto "parla", secondo Rudas, con la forza di un "simbolo". Ma allora perché non dire, perché non prendere seriamente in carico, il fatto che nel racconto di Dessì questa fuga, questa riemersione del rimosso, questo svelarsi della memoria (a-letheia), questo ricongiungersi alla propria Patria, inizia con l'uccisione di un *capitano*?

[1] Canto sardo "tipico".

[2] Come "trasformazione di azioni e di passioni" e non solo come "racconto verbale" di una qualche "storia".

[3] Se si considera seriamente la possibilità che il ballo funga da *oggetto contenitore* (Rilke, in Abruzzese 1995b) che consente l'accadere della comunità risulta altresì evidente che esso, in quanto trasmettitore di memoria, ha *in sé* dei limiti abbastanza evidenti: il ballo infatti *è* la sua memoria, una memoria che in esso si incarna e concretizza continuamente e che deve dunque sempre essere riproposta pena la sua perdita, infatti è solo ri-attualizzandosi che può essere insegnata e tramandata ai giovani e alle giovani della comunità; una memoria dunque che si inscrive nei corpi e che tuttavia non può mai fissarsi e forse proprio per ciò non può permettersi di essere eccessivamente dinamica. Resta inoltre il complesso problema della sua capacità auto (o meta)-riflessiva: possiamo dire che vi è in atto un fattore immaginativo inerente il ballo e la festa che – come vedremo – si realizza attraverso il loro sogno e la loro attesa, cosa che li costituisce parzialmente come veicolo e vincolo sensibile della comunità. Si noterà tuttavia che questo immaginario è proiettato tutto verso l'interno dell'individuo, in una forma di specularità non condivisibile in quanto non esteriorizzata su supporti "mediali" che ne rendano la fruizione collettiva. Inoltre il sogno può difficilmente essere considerato come costruzione di un modello consapevole del ballo che sia oggetto di "riflessione" e di manipolazione per il soggetto. Conseguentemente la messa in forma, con i possibili "esperimenti" su di essa, e la sua condivisione pare potersi dare solo nel momento del ballo reale.

[4] Si aprirebbe qui il problema dello statuto degli "oggetti culturali" e delle rappresentazioni che sono loro associate. Detto altrimenti, ci si potrebbe chiedere "da dove nascono i significati del ballo?". Limitiamoci a dire che secondo noi il nostro "oggetto culturale" va visto come una com-posizione indissolubile, per quanto mutevole, della "materialità" corporea – e non solo – di cui è fatto e dei discorsi che a quella materia cercano di dare una "forma" trasformandola in "sostanza".

[5] In un contesto di "diglossia" il parlare *quella lingua* finisce per creare una immaginazione di sé e della comunità dalle qualità disforiche e un tipo di

vincolo probabilmente non definibile come "nazionale" ma bensì "regionale", con tutte le implicazioni conseguenti.

[6] Cfr. la parte seconda di questo lavoro.

[7] Emblematico il caso della lingua sarda che in guerra sembra farsi "magicamente" *koinè*.

[8] Cfr. Geninasca (1997): si intenda sommariamente una valutazione di "atti" legata al valore "emozionale" che questi rivelano nel momento in cui sono compiuti o subiti – o comunque, vissuti.

[9] Vale a dire una dimensione rappresentativa che sancisca e legittimi quell'emozione dandole un significato.

[10] Come dire che a essere in gioco – a essere nella lotta, sul campo – non sono più dei "simulacri" sociali ma primariamente dei "corpi" che si incontrano per davvero: il loro statuto sociale in qualche modo diviene subordinato al significato che emerge dall'incontro stesso.

[11] Il corpo del Re è qui, nei termini di Peirce, e per riprendere quanto dirà Lotman, una "icona viva".

[12] Opposte, da Lotman e Uspenskij (1973), a quelle "grammaticalizzate".

[13] Come contrario dello "stato euforico".

[14] Viene messo in dubbio il rapporto fra i due piani del segno regale, o forse la "correttezza" del rapporto: la regalità è qualcosa di troppo "alto" e "grande" per poter stare in un corpo così "basso" e "piccolo". Si potrebbe anche pensare che avvenga contemporaneamente altro e cioè che ciò che deve essere "simbolo" si faccia "segno": ciò che deve essere semplicemente rispettato e creduto diviene invece leggibile e sottoponibile a interpretazione e già per questo vede messo in crisi il suo statuto (d'autorità) (Eco 1984).

[15] Forse l'unica cosa che può rilanciare non è né la speranza né l'entusiasmo bensì la *speranza dell'entusiasmo*...

[16] Si tratta forse, per dirla con Fabbri, di un "ragionamento figurativo [che ha a che fare, avviene] per una logica delle qualità sensibili" (2000, p. 118), laddove "'Spesso è l'influenza dolce e silenziosa delle sensazioni più semplici' (...) [a] provocare un rivolgimento 'patemico'". Sebbene in questo caso paia non darsi "dolcezza" rimane comunque il fatto che sembra valida la constatazione secondo cui "Esistono delle complessità che non appartengono all'ordine della profondità, ma si situano fra le pieghe delle apparenze. Bisogna [dunque] esplorare queste pieghe (...) [per poter] abbozzare le modalità di un ragionamento figurativo che trasforma ciò in cui si crede" (p. 121).

Tale ragionamento sembra fare il paio, per alcuni aspetti, con quello fatto da Wittgenstein a proposito di una "specie tutta particolare" di "conversione", ragionamento secondo cui "qualche volta della *correttezza* di un punto di vista si viene convinti dalla sua *semplicità* o dalla sua *simmetria*; cioè: talvolta sono la *semplicità* o la *simmetria* a indurci a passare a questo punto di vista" (Wittgenstein 1969, p. 18). Nel nostro caso la "semplicità" potrebbe essere data dalla *semplice presenza* dei corpi, mentre la "simmetria" potrebbe essere data dall'equivalenza che si viene a stabilire fra l'altezza e il valore e che qui si manifesta e agisce primariamente in negativo, ovvero come "disimmetria"...

Rientra qui, secondo noi, una connessione filosofica con il problema del "darsi dell'altro" in quanto estraneo, in quanto altro da me, che ci ricollega alla logica della presenza corporea, dell'inter-somaticità, dei diversi modi della

prensione del senso. Scrive Ricoeur in *Sé come un altro*: "Husserl ha conferito a questo darsi il nome di *appresentazione* per dire, da una parte, che a differenza della *rappresentazione* per segno o per immagine il darsi dell'altro è un'autentica datità, d'altra parte, che a differenza della datità *originaria*, immediata, della carne a se stessa, il darsi dell'altro non permette di vivere i vissuti dell'altro (...).

A questa duplice caratterizzazione negativa, Husserl aggiunge il tratto positivo (...). L'appresentazione, egli dice, consiste in una 'trasposizione appercettiva proveniente dal mio corpo (*chair*)' (*Meditazioni cartesiane*, paragrafo 50), più precisamente è una 'presa analogizzante', la cui sede è il corpo dell'altro percepito laggiù; presa analogizzante in virtù di cui il corpo dell'altro è appreso come carne allo stesso titolo della mia", e proseguendo poco oltre: "è alle 'sintesi passive' che bisognerebbe avvicinare la presa analogizzante, se questa non deve essere una inferenza; la trasposizione attraverso cui la mia carne fa coppia con un'altra carne è una operazione preriflessiva, antepredicativa; ma si tratta allora di una sintesi passiva eccezionale – la più primitiva, forse, che si troverebbe intrecciata a tutte le altre 'sintesi passive'" (Ricoeur 1990, pp. 449-450).

Non andremo oltre, ma in questa presa analogizzante dei corpi ci sembra di rinvenire qualcosa di simile alla "prensione ritmica" di Geninasca di cui avremo modo di parlare in seguito.

[17] Insieme al termine "Discorso" l'idea di "forma di vita" ci sembra la migliore per esprimere la complessità e la "globalità" di un sistema semiotico. È interessante anche l'utilizzo del termine "fede", in senso non esclusivamente religioso, da parte di Lotman: "un potente mezzo di autorganizzazione" (1993, p. 180).

[18] Si tenga conto inoltre che il problema del "fondamento del giudicare" riguarda sia il rapporto con ciò che ci è stato insegnato come "vero" – che ci è stato *tramandato*, che ha a che fare con la "tradizione" intesa come trasmissione nel tempo di "dati" culturali – sia il rapporto fra discorsi e azioni e, ancora, il rapporto fra il giudicare e l'"autorità".

Della portata e degli elementi in gioco in questo processo potrebbe rendere conto la seguente affermazione di Eco che, sebbene parta da un ragionamento riguardante le dinamiche della conoscenza, testimonia di uno degli estremi del nostro percorso, vale a dire quello che vede stringersi il rapporto fra il costituirsi reciproco di Comunità e interpretazioni ("conoscenza") di sé: "La garanzia che le nostre ipotesi siano 'giuste' (o almeno accettabili come tali sino a prova contraria) non sarà più cercata nell'*a priori* dell'intelletto puro (...) bensì nel consenso, storico, progressivo, temporale anch'esso, della Comunità. Di fronte al rischio del fallibilismo anche il trascendentale si storicizza, diventa un accumulo di interpretazioni accettate, e accettate dopo un processo di discussione, selezione, ripudio. Instabile fondazione, quella basata sullo pseudo-trascendentale della Comunità (idea ottativa più che categoria sociologica) (...). Naturalmente la Comunità ha provvisto quelle che si chiamano prove, ma non è l'autorevolezza della prova in se stessa quella che ci convince, o ci trattiene dal falsificarla: è piuttosto la difficoltà a mettere in questione una prova senza sconvolgere l'intero sistema, il paradigma che la sorregge" (Eco 1997, p. 79). Come si vede l'argomentazione tende proprio verso il problema del fondamento e della possibilità di discuterlo –

di convertirsi ad altro – proprio in quanto la messa in discussione del sapere come ci è stato dato implica una messa in discussione globale del sistema e della forma di vita presente. Del resto il nostro caso ci lascia intravedere ciò che non è esplicitamente tematizzato nel passo di Eco: il rapporto con l'Autorità (di cui parla anche Wittgenstein) reintroduce infatti il problema dei rapporti di forza interni alla definizione-costruzione della conoscenza e questa, nel nostro caso, è maggiormente "invischiata" nel suo rapporto con la corporeità e il sentire (e non solamente dunque con il livello delle interpretazioni che la raffinano e stabilizzano).

[19] Andrebbe specificato che essendo le "fedi" *incommensurabili* il termine "gerarchicamente" stride: tuttavia sta a significare proprio che quel sistema, in quanto alla capacità di essere considerato dotato di valore, non è da meno di quello precedente. Esso è "il" valore, e per questo non è commensurabile.

[20] Le cose stanno in cerchio e si presuppongono reciprocamente: per la conversione serve un altro Discorso a cui passare, a cui "votarsi", ma in certi casi per far esistere quel discorso lo si dovrebbe prima dotare di valore: ma ciò avviene generalmente quando *altri* – l'esistenza di una "comunità di fedeli" – lo hanno già assunto e dunque con questa assunzione lo fanno esistere come Discorso in cui credere (cfr. anche de Certeau 1980).

[21] Il che implica generalmente l'accettazione dell'idea che esso sia di valore infinitamente minore rispetto a ciò che lo ingloba.

[22] O anche, ma in maniera non identica, visto il diverso cadere degli "accenti" del significato: *il soggetto scoprendo se stesso diviene altro, scoprendosi altro ritrova se stesso.*

[23] Con tale termine Ricoeur intende quelle "soggettività", in particolar modo quelle collettive (popoli, nazioni ecc.) che si costruiscono tramite e nelle narrazioni (Ricoeur 1983; 1984; 1985).

[24] Che è tale in quanto tende a forme di auto-definizione.

[25] Quantomeno *come sistema.*

[26] Non ci si confonda: "Re di Sardegna" sono i Savoia che per avere titolo di regnanti dovettero, loro malgrado, accettare quella denominazione.

[27] A tale riguardo Fois documenta delle effettive rivolte e degli "episodi di sedizione" nella Brigata Sassari. Non è privo di rilievo che, stando all'autrice, colui che più in là si spinge in tale "problematico" racconto è Alfredo Graziani: "L'unico che racconti gli episodi di sedizione nella Brigata e che annoti scrupolosamente il conflitto continuo tra ufficiali superiori e uomini della 'Sassari'" (Fois 1983, p. 75). Ciò è possibile, forse, in quanto nel quadro discorsivo tracciato da quest'opera del 1934 – quadro evidente fin dal titolo, *Fanterie sarde all'ombra del Tricolore* – quegli episodi assumono facilmente il senso della loro, ovviamente negativa, "sediziosità".

[28] L'esempio classico è quello riferito a quella serie di fatti, di emozioni (individuali e collettive), di discorsi che nel racconto a loro coevo e poi successivo divengono "La Rivoluzione Francese", laddove con questo termine, oggigiorno, sembra quasi di cogliere un "fatto storico" nudo e crudo. E inoltre: si pensi a come questo fatto sia intessuto di "emozioni", da quelle "contagiose" e maggiormente spontanee che portano alla distruzione della Bastiglia a quelle poi più formalizzate, quasi da divenire "progetto", *modus operandi* esse stesse, come il "Terrore". Si pensi poi al livello più generale: alla "passione rivoluzionaria" o alla "passione repubblicana" come adesione a uno stato d'animo generale *e* contemporanea assunzione di valori ideali da portare avanti, affermare, realizzare…

[29] "Attraverso il processo interpretativo che condiziona la competenza del soggetto dell'assunzione, le valorizzazioni timiche diventano oggetto di sapere: così un certo stato forico sarà interpretabile in termini di passioni" (Geninasca 1997, p. 48). Riformulando possiamo intendere la "passione" come un sentimento che diviene "pubblico", legittimato pubblicamente e che dunque non viene bollato negativamente ma diviene parte centrale del sistema culturale della comunità (saldandosi a modelli di comportamento, visioni del mondo ecc.).

[30] O forse a costituirsi è proprio il "quasi-soggetto" della narrazione storica (Ricoeur) che si definisce come colui che può costruire un *mondo per sé.*

[31] Cfr. Bandinu (1991) su *vendetta* e metafore della nutrizione/incorporazione.

[32] Quanto appena detto può apparire strano ma non se si pensa al fatto che per *resistere* a qualcuno se ne deve ammettere l'esistenza come "forza dominante" a cui si è vincolati. Non si *resiste* e non si *rivendica* se non *versus* qualcuno, accettando così che la propria esistenza sia definita da questa presenza (a volte solo immaginaria) che canalizza e orienta verso di lei tutta la nostra energia/affettività (cfr. Asad 1986, p. 209).

[33] Dove il "riflesso" è "performativo" e tende a costruire delle "realtà altre", delle forme, che finiscono per in-formare di sé la realtà sociale stessa: è il caso della storiografia sarda degli anni Ottanta che rileggerà il passato nell'ottica di un sentimento fatalista che finisce per essere onnipresente, per farsi "dato" piuttosto che "prodotto" culturale. Si noti che con ciò non si vogliono negare i precedenti storici di questo atteggiamento fatalista. Lussu ha alle sue spalle una discreta "tradizione": e tuttavia la sua formalizzazione sembra portare questo sentimento e questa logica a un livello "superiore" e aprire così verso qualcosa che senza di lui e senza la sua opera non ci sarebbe stato.

[34] "La nostra umanità è nel profondo della nostra sofferenza che ci è stata tramandata da una generazione all'altra" (Lussu 1951, p. 963). E prima: "Abbiamo troppo sofferto sempre (…)" (p. 962).

[35] "Ma senza la solidarietà dello Stato nazionale, son fantasticherie sognare rapide rinascite. E tale solidarietà è vano mendicarla. Né può essere spontanea. Non può che essere una conquista della lotta politica, inscindibile da quella del resto d'Italia" (Lussu 1951, p. 964).

[36] Si rilegga il passo di sopra: si direbbe quasi un lamento, una disperata supplica a rassegnarsi e dimenticare, se non fosse fatto con il piglio e la sicurezza di chi ha l'autorità e sente di aver già realizzato in buona parte ciò che invoca.

[37] Cfr. Landowski (1997) sul "camaleontismo".

[38] Una conferma di ciò la si può scorgere dal fatto che il capitolo introduttivo dell'importante volume collettivo *La Sardegna* – collana Einaudi: "Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi" – firmato da L. Berlinguer e A. Mattone, si apre e si fonda sulle idee sardiste di "nazione fallita" (Lussu) e "nazione abortiva" (Bellieni) (Berlinguer, Mattone 1998, pp. XIX-XXI).

[39] Come abbiamo accennato e come vedremo stiamo cercando, con la nostra analisi, di dar conto dell'iscrizione testuale e della messa-in-forma cultu-

rale di quello strato basilare, quella "tonalità/situazione emotiva" (individuale e collettiva), quella primaria attrazione/repulsione verso sé, che mette in gioco il Soggetto e l'Esserci nella sua apertura al mondo e che dunque in qualche modo è fondamento – più o meno dissimulato – del modo e della qualità del proprio "conoscersi", del *senso* in quanto "tensione verso..." (Heidegger 1927, pp. 172-175; Merleau-Ponty 1964, p. 39).

[40] Ci riferiamo all'idea di Greimas di uno "statuto discorsivo della verità": una "verità" che ha "esistenza semiotica" in quanto è prodotta dall'attività del soggetto del discorso, dunque tramite il testo, nel testo. Una "verità" che si dà come "coerenza interna", come "luogo comune del discorso" (Greimas 1976b, pp. 12-13).

[41] Che fa il paio con il modello dell'"accordo" (Lotman 1980, pp. 61 sgg.).

[42] L'*unilateralità*: per cui ci si affida senza che il potere sia obbligato a garantire alcunché (con la conseguenza che "l'assenza del premio non può determinare la rottura del rapporto"). L'*assenza di costrizione*. Il *carattere di non equivalenza dei rapporti* (che implica una comunicazione per simboli in cui è esclusa la possibilità dell'estraneità fra espressione e contenuto).

[43] Citato in Pira 1983, p. 40. Riportiamo per esteso il rimando bibliografico: "In *L'entusiasmo morale in Salvemini*, 1958, Boston, Ed. Controcorrente; citato in E. Lussu, 1976, *Essere a sinistra*, Milano, Mazzotta, p. 6.

[44] Siamo di fronte a quello che con Geninasca potremmo definire un "*atto di fede*, che presuppone un voler-credere, [e che dunque] pone i valori mentre li assume" (Geninasca 1997, p. 62).

[45] Un'autorità tanto più salda quanto più assente e distante: accettabilità del "destino" in quanto questo lascia "del gioco", non discutibilità in quanto la verità del suo fondamento, così distante, difficilmente può essere "verificata".

[46] Nel nostro contesto ciò significa che vi è un sistema rappresentativo (quello incarnato dalla Stato, più che dal Re) che sancisce ciò che è "valore" e rispetto al quale i soggetti si definiscono nella loro identità semiotica (ad es.: in quanto l'*interventismo* è una parte del sistema di valori che ha al suo centro l'autorità del Re e dello Stato, *essere interventista* implica una piena "integrazione" in quel sistema, tanto più in quanto l'interventismo esalta appunto *quel* sistema di valori).

In definitiva: nel credere dei soldati pastori-contadini abbiamo in gioco, tendenzialmente, due sistemi che hanno come legame il nesso di autorità. I sistemi di valori – e questo, lo vedremo, sarà lo stesso Lussu a riconoscerlo – sono diversi. Essi coesistono "pacificamente" fin quando, pur nel rapporto inglobante/inglobato, tendono a ignorarsi, sebbene permanga a fondamento di tutto un principio di gerarchizzazione interno che sancisce il maggior valore di uno rispetto all'altro – disparità che implica anche l'eventuale richiesta, qualora se ne crei la necessità, di *fedeltà* e *attaccamento* a quello superiore (da dimostrare concretamente diventando carne da macello in guerra). Nell'economia generale del sistema inglobante, nella sua auto-definizione, tale rapporto si situa alla "periferia", tanto che l'inglobato tende a scivolare oltre il "confine", situandosi in una situazione di esteriorità/alterità, regolata unicamente dal nesso richiesto di fedeltà, ma che ne fa più che un inglobato un quasi-sistema parallelo. Quasi un'altra assiologia a cui manca la possibilità di definirsi come tale e dunque di farsi assumibile di per sé.

Invece nel caso di Lussu e degli ufficiali il sistema di valori assunto è semplicemente, ma pienamente, un sotto-sistema integrato nell'universo valoriale globale, addirittura posto al suo "centro": un sotto-sistema che non è definibile se non all'interno del sistema che lo ingloba, che vive *del* e *per* il suo legame con esso. Un'ideologia assumibile all'interno di un quadro assiologico più ampio, che essa non può discutere pena auto-negarsi.

[47] Riportiamo la traduzione di D. Caocci con, nelle parentesi quadre, delle specificazioni nostre. "*A te! Sardegna*. Salute, cara Sardegna, o mia terra, madre di uomini forti e rispettati [il termine è "berrittados": si tenga in considerazione che tenere *sa berritta* in testa era segno di libertà], di pianure e monti desolati, di belle donne e di poesia. Un giorno sei apparsa come una perla sui mari, ricca di ogni incanto, e correva il forte vento della tua fama come fosse una vela spiegata in mare [aperto]. Gli uomini erano giganti e le terre producevano frutti preziosi come l'oro, e nel mondo non vi era cuore che non avesse desiderato quei monti del grande Gennargentu e del Limbara o le valli del Tirso e del Flumendosa. E tu, come una dea gloriosa sulle acque, risplendevi chiara. Da allora passarono anni lunghi e tu sei caduta tanto in basso, tu giglio di principi e di re, sei caduta come Cristo sotto gli affanni. Ma non avvilirti! Leva alta la testa, o mia Sardegna! Guarda in alto, guarda: dopo tanto dolore e tanta ira è tempo che sia festa anche per te! I tuoi boschi li hanno distrutti con picconi, con seghe e accette, hanno ingrassato i continentali e tu sei rimasta senza frutti. A te sempre [inviano] gli impiegati che hanno avuto fama di essere falsi e ladroni, che sempre hanno portato [considerato] questi uomini con la berritta come un branco di buoi domati. E in silenzio hai pagato ogni tassa, popolo sardo uso a obbedire, dal cuore riarso dalle sofferenze [letteralmente: 'seccatosi *nel* patire'], dal cuore secco come uva passa. Ma coraggio, coraggio! Altri cuori oggi animano i tuoi paesi, o Sardegna, ora il morto fuoco sprizza scintille che brillano alte in tutte le rive di questo mare che aspetta sereno la tua fortuna; e la fortuna sia al tuo fianco [e sia essa vicina], o Patria mia, terra Santa, sempre tenuta a freno e in povertà. I tuoi figli, giovani e belli, coraggiosi, chiedono libertà e giustizia e ogni bontà, ribellandosi agli odi antichi. Ed essi, Patria, a te daranno ogni potenza umana e una gloriosa fortuna, come dà la luna la luce al tuo mare sereno".

[48] Non si dimentichi che nel saggio sulla Brigata Sassari che stiamo studiando Lussu afferma ancor più perentoriamente e falsamente: "(...) in realtà noi non abbiamo avuto storia. La nostra storia è quella di Roma, di Aragona, ecc. (...) di grandioso, l'Isola non ha che le costruzioni delle sue tribù preistoriche e il vento. (...) Fino al '900 niente lotta politica (...)" (Lussu 1951a, p. 961). È evidente che per non considerare tali affermazioni "false" le si dovrebbe intendere come attribuzione di (dis)valore e di (non-)senso all'esistenza della Sardegna: affermazioni, dunque, tutt'altro che "poetiche", come afferma Cardia (1983, p. 210), ma semplicemente di disprezzo verso la terra e il popolo di cui secondo alcuni sarebbe "il padre".

[49] "(...) azione coraggiosa, *animu* in sardo" come Cubeddu propone di tradurre *forza morale* (1999b, p. 325).

[50] Non è un caso che la psicologia "religioso-statale" che caratterizza il modello dell'*affidare se stessi* si orienti oltre che verso il "simbolismo" già accennato, anche verso il "senso dell'utile" (Lotman 1980, p. 67).

[51] Si noti che la struttura modale della "pratica" del ballo – che studieremo nella seconda parte – si può riassumere come un *saper-non-fare*: quale è il significato, la connessione – se vi è – fra la struttura modale della pratica e questo uso "rappresentato" del ballo che sembra appunto attivare/richiamare anch'esso una forma di *saper-non-fare*?

[52] Alcune implicazioni profonde di questo discorso si vedranno in seguito.

[53] Una messa in forma "originaria" che parrebbe trovare fondamento, al passato e al futuro, sia nella primaria venuta alla presenza attraverso la forma sensibile costituita dalla "danza delle stelle" pre-dionisiaca (Bodei 1995), sia in quel racconto mitico di fondazione che è il romanzo *Passavamo sulla terra leggeri* (Atzeni 1996) in cui i sardi auto-definendosi, nell'"antica (e immaginaria) lingua", all'inizio della loro storia si appellano *s'ard*, "danzatori delle stelle". Auto-nominazione, danza e primaria emersione della propria identità collettiva fanno ancora una volta tutt'uno.

[54] Un "lasciare" che assumerà la forma di un *gesto* di "ripudio", un "rigetto", che va continuamente reiterato nel proprio agire sociale quotidiano, sia esso fatto di enunciati o di azioni vere e proprie.

[55] "È probabile che la più acuta manifestazione della natura umana sia l'uso dei nomi propri e l'evidenziazione, legata a tale uso, dell'individualità e dell'originalità della personalità singola come fondamento del suo valore per l''altro' e gli 'altri'. (...) Un comportamento cosciente non è possibile senza scelta, cioè senza l'elemento dell'individualità e, conseguentemente, presuppone l'esistenza di uno spazio riempito di nomi propri. (...) La distinzione fra parole 'proprie' e quelle 'altrui' divide il mondo del bambino in proprio e altrui, ponendo le fondamenta di quel confine della coscienza che si conserva come la dominante più importante della cultura. Così sorge il confine di senso che in seguito giocherà un ruolo fondamentale nella strutturazione sociale, culturale, cosmogonica, etica del mondo" (Lotman 1993, pp. 48-49).

[56] Nel racconto solo la madre e il prete, infatti, verranno a conoscenza dell'accaduto.

Capitolo terzo

Dalla fine della seconda guerra mondiale agli inizi degli anni Sessanta: la rimozione

Dell'attesa e del fallimento

Per dar pienamente conto dell'efficacia del discorso di Lussu bisogna indagare l'"atmosfera" politico-culturale che si respirava in Sardegna sul finire della seconda guerra mondiale.

Il periodo fascista, che separa i due momenti principali della vicenda lussiana, produce una serie di condizioni che potremmo considerare come delle "disposizioni a...", che instaurano il *desiderio* come "causa": si produce cioè una situazione che genera delle forti attese, una compressione di "energia" che in qualche modo diviene trainante nel momento in cui può finalmente dispiegarsi nell'azione sociale. Questo meccanismo descritto da Ricoeur si basa sulla necessità preliminare di rimuovere ciò che proprio per il fatto di dover essere rimosso diverrà in seguito "desiderabile". In tal senso il periodo fascista agisce da "censore" che consente tuttavia di "scoprire" le valorizzazioni predicative in quel timico che si viveva in modo spontaneo. In qualche modo si creano le condizioni per riconoscere le qualità positive del proprio modo di essere e del proprio modo di sentire.

Ma come avviene tutto ciò? Possiamo pensare che il modo di agire del fascismo, esercitando un giudizio esplicito su quelle forme culturali ritenute "date" e a loro modo vissute "sopravvalutandone" la naturalità da parte dei sardi, pone questi ultimi davanti una sorta di necessità riflessiva; necessità di capire quale sia effettivamente il valore del loro modo di fare ed essere. Se l'abbattimento della distanza fra i siste-

mi assiologici, con in mezzo il loro nesso di autorità/fedeltà/credenza, si era primariamente manifestato con il corpo del Re ma in una situazione decontestualizzata ed *eccezionale* rispetto al sistema-Sardegna, con la dominazione fascista l'incontro avviene ora in maniera pervasiva e *quotidiana*, tale che il proprio "dato" culturale – cresciuto in una sorta di autoreferenzialità – si trova messo davanti alla sua non-obbligatorietà e a un più marcato giudizio di valore.

Non è un caso dunque che il fascismo, in alleanza con il clero, muova all'attacco del *sistema festivo*, tramite la proibizione delle gare poetiche in sardo: avvenimento centrale della festa in piazza insieme al ballo (Pillonca 1977). È evidente che in questo caso a essere tenuta sotto controllo direttamente è la "parola" – la cui efficacia "sovversiva" viene probabilmente ritenuta maggiore rispetto alle altre forme culturali –, ma l'inibizione sembra diffondersi giocoforza sull'intera dimensione festiva, e su tutta la cultura popolare, andandola a colpire nella sua generale "atmosfera"[1].

È interessante rilevare dunque che – a quanto ci è dato sapere – è proprio una testimonianza orale raccolta da Garau che fa riferimento agli inizi degli anni Trenta, quando il confronto fra le forze rappresentanti l'autorità dello Stato e della Chiesa e quelle legate alla cultura popolare si esacerba, che introduce un cambiamento nella dimensione rappresentativa del ballo:

> A noi da bambine ci portavano sempre alle feste. (...) Andavamo a San Gemiliano a Sestu con il carro; durante il viaggio cantavamo *a muttetus a trallalera*[2]. Passavamo la notte lì; potevamo avere 12 o 13 anni [circa il 1935]. A San Gemiliano c'era una specie di piattaforma in cemento e la gente lì ballava, ma non solo i balli sardi, anche i balli italiani (Sarigu, in Garau 1997, p. 41).

Questo mutamento nella inter-definizione delle pratiche è rilevante in quanto fa il paio con la variazione terminologica che la stessa Orrù adotterà riferendosi agli anni Sessanta del XX secolo. La studiosa, che ci ha attestato il

confronto ottocentesco fra balli "nazionali" e "civili" o "continentali" (Orrù 1999, p. 43) e in seguito fra balli "sardi" e "civili", dà conto infine, attestando la scomparsa del ballo sardo negli anni Sessanta, del fatto che "i giovani si vanno orientando verso i balli 'italiani'" (p. 80). Nella fonte orale sembra dunque emergere un cambiamento valutativo in cui il polo "sardo" non è in rapporto con un polo "civile" – e dunque tendenzialmente inseribile in un rapporto gerarchico di valore – ma come controparte di uno "italiano", a segnare una implicita divisione fra "civiltà", in cui il rapporto si pone nel confronto fra *due forme diverse* e non come gerarchizzazione all'interno di un sistema unico, con il suo "centro" e la sua periferia "valoriale".

Del resto questa testimonianza a suo modo "delegittimata" come tutto ciò che è *orale* in un mondo di *scrittura* fa il paio con una testimonianza questa volta "scritta" e per di più da uno dei maggiori intellettuali sardi del secondo dopoguerra, l'antropologo Michelangelo Pira. Tuttavia anche la sua comunicazione sembra essere relegata nel campo delle pratiche discorsive delegittimate: la ricostruzione che l'antropologo fa di alcuni degli avvenimenti più importanti della storia sarda è affidata infatti a una lettera privata. La cosa importante da notare è che Pira si trova coinvolto in una dinamica di *scissione* fra una identità "pubblica", esposta, e una "privata", nascosta. La lunga lettera del dicembre 1975 indirizzata all'allora leader del sardismo, Titino Melis, è infatti praticamente contemporanea, se non leggermente in anticipo, rispetto alla stesura dell'opera maggiore di Pira, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, pubblicata nel 1978. Ciò che si ha modo di constatare è che le due interpretazioni che vengono proposte della vicenda sarda e il ruolo che in essa viene affidato ad alcuni personaggi cambiano notevolmente fin quasi a essere opposte.

Riprendiamo allora il discorso sul confronto fra universi di valore, estendendolo grazie a Pira alla loro globalità.

> (...) con la caduta del fascismo, in me era caduta anche tutta la cultura italiana "scolastica", orribilmente orpellata di fascismo;

> e avevo, di colpo, scoperto che la mia identità culturale era un'altra, quella di un giovane sardo barbaricino-logudorese (ma più barbaricino che logudorese). La scuola fascista mi aveva insegnato che la cultura sarda (di mio padre, dei miei fratelli, dei miei parenti, dei miei coetanei di Bitti e di Oschiri che non avevano avuto come me il privilegio di studiare) era soltanto "ignoranza", "barbarie", merda (Pira, in Cubeddu 1995, p. 667).

Si noti intanto come un importante spartiacque – il cui valore nell'economia generale delle dinamiche culturali sarde emergerà meglio in seguito – sia quello che divide coloro che hanno studiato – e che più in generale sono stati esposti e hanno acquisito il mezzo "scrittura" – e coloro che rimangono invece fondamentalmente immersi in un sapere orale. In realtà, come si può leggere, vi è nella riflessione a posteriori la valutazione di un distacco netto fra Pira e gli altri: una constatazione che porta il marchio del "privilegio" e che implica una sorta di competenza di Pira a giudicare il giudizio dato sul valore della cultura sarda da parte della cultura insegnatagli a scuola. Permane dunque nel testo la sottile tensione creata dall'esperienza posteriore, laddove Pira parla del riconoscimento, della "scoperta", in quel presente, della sua identità culturale sarda e contemporaneamente – rileggendo la sua vicenda – non si ricomprende in quella stessa "cultura sarda" – che riguarda invece il padre, i fratelli ecc.

È evidente comunque la presenza e la contrapposizione fra due universi di valore distinti.

Sulla mancanza

Ciò che il testo ci dà modo di rilevare è la chiara connotazione che la cultura sarda viene ad assumere, così come il processo che si rende possibile tramite il confronto: vale a dire l'emersione non procrastinabile a livello "cosciente" (predicativo) della propria appartenenza culturale. Il giudizio esterno pone nella condizione di non poter evitare di "giudicare il giudizio" e, in connessione, il valore di quelli che fino ad allora potevano apparire meri "dati" da subire

più o meno piacevolmente e più o meno coscientemente: la propria cultura e l'autorità che ha il potere di giudicarla e dirla "sua". Del resto i testi ci lasciano intravedere in funzione un meccanismo di rimozione della propria cultura che dà vita a quel "sentimento di mancanza [che] suscita il rifiuto di ciò che lacera l'uomo" (Geninasca 1997, p. 120) e fa muovere la *cognizione* come se fosse una *intenzionalità incarnata*.

Un rapporto, quello fra mancanza e conoscenza, decisivo nella nostra storia e descritto splendidamente da Fabbri. Si pensi all'idea di Lussu di "nazione mancata": ora, il "sentimento d'essere una nazione mancata" *deve* essere esattamente l'opposto di un "sentimento di mancanza" in quanto deve essere coscienza e ammissione che "così doveva essere né poteva essere diversamente". Accettare tutto ciò significa appunto non poter provare nessun sentimento di mancanza. Eppure:

> Quando accade che siamo spinti a capire di più? Io credo che questo avvenga soltanto quando riconosciamo che una mancanza è insostituibile: solo allora cerchiamo realmente di comprendere. Se qualcosa non ci manca o pensiamo che questa mancanza sia facilmente sostituibile, noi, di solito, non capiamo *di più* (Fabbri 2000, p. 41).

Vi sarebbe a questo punto ben poco da aggiungere: il circolo fra *mancanza*, *sostituibilità* e *comprensione* è ormai stretto e diviene ora più facile comprendere come il parlare di "oscurità", e il proporre come rimedio la "sostituzione", la rimozione e il conseguente incanalamento/spostamento del desiderio su di un nuovo oggetto, su di una identità *altra*, sia il risultato della più profonda assenza di un reale "sentimento di mancanza".

Chi non comprende, in questo caso, sembra essere colui che non vuole e non sente la necessità di com-prendere.

Ciò a cui ci troviamo di fronte è un conflitto interiore del soggetto, tale che egli non riesce o non vuole produrre una forma simbolica della comunità che è l'unico modo per supplire l'assenza *inevitabile* della comunità in presen-

za. È in questa mancata elaborazione del lutto dell'assenza (Borutti 1999), in cui mancanza dell'elaborazione e mancanza della comunità si inseguono e fondano, che si inserisce il rapporto confusivo con la danza e con l'"Isola", la Sardegna, tanto oggettive quanto inattingibili. Una confusività, quella fra i sardi e la "madre" Sardegna, che non lascerebbe la possibilità distanziarsi, di costruire un rapporto di tipo diverso in cui ciascun singolo accetti la perdita dell'oggetto effettivo-affettivo *per lui* (oggetto tanto vicino da sparire comunque) per darsi un "oggetto *per noi*"[3].

Ma ciò implica desiderio e fiducia. Sapersi superare in un altro da sé nella fiducia di ritrovarcisi: volontà di *traduzione* di sé, con quel tanto di *tradimento* che questo processo implica, come alternativa alla violenza della *sostituzione*.

Come l'acqua gelida sul fuoco

Ciò che sembra unire Pira e coloro che esperiscono nella pratica del ballo le differenze di significati e valori culturali sembra essere effettivamente l'*attesa*, un'attesa che si manifesta in modo quasi messianico in una figura umana: "Noi eravamo alla ricerca di un leader carismatico" (Pira, in Cubeddu 1995, p. 668). È dunque sulla figura di Lussu che si catalizza l'*attenzione*:

> (...) l'unico al quale (forse) si sia offerta l'occasione storica di dare alla Sardegna (e, quando scrivo Sardegna penso innanzitutto alle classi oppresse, ma anche al popolo sardo nel suo insieme oppresso, perché ci sono anche all'interno dell'Isola i sardi oppressori, o meglio estensioni di oppressori esterni) una guida politica rivoluzionaria e dunque unitaria (p. 669).

Ma quello che Pira constata a posteriori è che Lussu "non voleva, non volle essere capo carismatico di un popolo" e la sua verità nasce da un *segreto*: "Ma ho avuto 25 anni or sono occasione di leggere qualcosa che non avrei dovuto leggere (perché si trattava di corrispondenza privata che doveva essere bruciata e che poi venne effettivamente bruciata)" (pp. 668-669). La scoperta di questa *verità* decisiva[4] non è nient'altro che la verità di un premeditato tradimento:

> Lussu aveva smesso in esilio di privilegiare la Sardegna come luogo esclusivo della sua milizia e del suo orizzonte politico. (...) Lussu intorno al 1936 incominciò a guardare la Sardegna con una coscienza tutta esterna alla Sardegna (...) Di qui credo anche l'asprezza con la quale le parlava dei Sardi ingrati (...) (pp. 669-670).

Se la nostra lettura precedente della vicenda di Lussu ci porta a pensare che non vi sia mai stato una reale adesione di Lussu alle attese che in Sardegna andavano maturando, rimane comunque il fatto che Pira coglie molto bene quel "ripudio" fondamentale che noi abbiamo visto espresso nei termini di "meschinità" e "arretratezza" citati in precedenza.

Le conclusioni che discendono da questa verità *indicibile*, sono nella stessa conclusione di quella vicenda:

> Noi eravamo alla ricerca di un leader carismatico. Lussu (...) ci deluse profondamente quando tenne il suo primo discorso [dopo l'esilio, nel 1944] a Sassari in Piazza Tola. Egli gettò secchiate d'acqua gelida sul fuoco del nostro sardismo genericamente separatista (p. 668).

Torna ancora la "delusione", che questa volta coinvolge il "mito" di Lussu, e che viene messa in discorso ricorrendo alle figure del fuoco (della "passione") e dell'acqua gelida (che la spegne). Ma ciò che è più importante rilevare è appunto la definizione di questa *passione* come "sardismo genericamente separatista". Se il termine "separatismo" ci costringe a un ritorno verso il presente dell'enunciatore che in quanto ha assunto, *accettato*, quel fallimento e quella delusione non può che leggere quella passione dal punto di vista del sistema a cui nell'*ora* fa riferimento – tale che, parafrasando Descartes, potremmo dire che il "separatismo" è il punto di vista sull'"indipendentismo" da parte di chi pensa di subirlo, dal punto di vista del sistema che pensa di perdere una "sua" parte –, ancor più importante diviene il

ruolo giocato dal termine "genericamente". Esso segna lo scacco della comprensione del timico *separatista* in un Discorso socialmente condiviso[5]; la sua mancata definizione che lo faccia uscire dalla tendenziale amorfità che incombe e lo ponga come riconoscimento "sociale", intersoggettivamente accettato, del valore.

La crisi esistenziale e l'azione giusta

Torniamo alla delusione. Vale esattamente per Pira, per ciò che seguirà a questa delusione, l'argomentazione di Geninasca secondo cui

> La crisi esistenziale è legata all'impossibilità del Soggetto di interpretare le valorizzazioni timiche, di attribuire loro lo statuto di passioni conformi al Discorso che condiziona la possibilità delle valorizzazioni predicative (1997, p. 63).

In questo contesto il Discorso è quello che avrebbe dovuto produrre la classe dirigente sardista o che avrebbe dovuto incarnarsi in Lussu, nei suoi discorsi e nei suoi atti. La situazione conflittuale in cui il Soggetto si trova non è dunque solamente quella fra il timico e il predicativo, ma anche fra il predicativo che il timico dei sardi prospetta e il predicativo sancito dal Discorso sociale vigente che si sta *abbandonando*. Il conflitto in definitiva è fra ciò che è *giusto* (e "coerente") fare seguendo il proprio sentire e ciò che è *giusto* fare e sentire secondo le norme e i valori sanciti dal contesto (in questo caso lo Stato) a cui si è subordinati.

Come avevamo sottolineato in precedenza con Fabbri, è in gioco lo sciogliersi di un contratto (o di un contatto?): il venir meno di un affidarsi che dà al Soggetto la possibilità di produrre e prodursi in un'altra destinazione, in un altro destino – e anche di produrre un altro Destinante.

In questa situazione conflittuale le strategie che il Soggetto ha a disposizione sono o quella di schierarsi con una delle due istanze emergenti, adesione o assunzione, a prezzo però di una rinuncia o dell'oblio, oppure di cercare una conversione "naturale" capace di creare un nuovo

accordo fra timico e predicativo, il cui prezzo è però l'angoscia esistenziale.

Ora, nel nostro contesto ciò che sembra avvenire non è tanto un partito preso per l'assunzione, il Discorso sociale accettato, o l'adesione, il proprio sentire: questo rapporto conflittuale mette prevalentemente in gioco la diade individuo/società. Nel nostro caso stiamo parlando di "emozioni collettive" e del potenziale ribaltamento e/o emersione del valore in riferimento a un sistema, dunque un "universo di valori".

Nel nostro caso abbiamo dunque a che fare con qualcosa di fondativo, vale a dire con una "azione giusta"[6]:

> [Essa] presuppone l'articolazione sintattica di due soggetti: un soggetto fattitivo, *il cui volere retto dal sapere determina il dover-fare*, e un soggetto agente, somaticamente inscritto in uno spazio-tempo, *il cui desiderio assicura il passaggio all'atto e l'inscrizione della Verità nella storia* (pp. 63-64, corsivo nostro).

Nella situazione che stiamo studiando, caratterizzata dal tratto dell'affidarsi, sembra che il detentore di questa possibilità di produrre un "atto" *fondativo* – atto/parola – sia proprio Lussu (o al massimo la ristretta classe dirigente che è cresciuta insieme a lui), il cui *desiderio* tuttavia *tende altrove*.

Umiliazione, oblio, conversione

La delusione che scaturisce dall'agire di Lussu provoca, almeno su coloro che più sono spinti alla ricerca di una legittimazione cognitiva (assunzione) del loro fare, l'effetto di una *umiliazione* da *fallimento*[7].

Ora, l'umiliazione derivata dal fallire di un'attesa è, in casi come questo, *generale* e ciò che per alcuni è un effetto di "disgregazione della resistenza concettuale" per altri è scoramento o mancanza di appigli, argomentazioni, venir meno della certezza del proprio sentire e quant'altro. Cambiano le esperienze e i vissuti tramite cui interpretare e in cui inserire l'*esperienza del fallimento*: rimangono gli effetti che qui in generale si riassumono nella produzione di una

predisposizione alla rimozione del proprio sentire e dunque della propria appartenenza culturale[8].

È su questo sfondo comune che si produce l'*oblio* dell'esperienza collettiva che si è vissuta e di ciò che si è provato individualmente. La fedeltà al legame-Discorso vigente finisce per portare a una sorta di "malafede" del Soggetto con se stesso (Geninasca 1997): come se egli/ella dopo aver esperito, sentito, l'esistenza di un *conflitto* e della sua *diversità* facesse finta che niente di ciò sia mai accaduto[9].

Dal punto di vista dei soggetti desideranti più legati a un modello dell'adesione, sembra invece che la mancata "conversione" agisca come definitiva prova – poi messa in discorso e figurativizzata da quanto scritto dallo stesso Lussu – di un disvalore atavico che deve essere accettato come tale: che non può essere tradotto in quanto rimarrebbe comunque disvalore e non può essere evitato se non liberandosene. Questa disposizione disforica sembra più propensa a manifestarsi come "accettazione dell'insicurezza e del dolore" (Geninasca) e dunque come apertura di un cammino di "ricerca di una 'conversione' naturale", laddove questa sembra manifestarsi come "adeguazione" al tempo – al suo *spirito* – nella speranza di riuscire a divenirne parte, speranza e volontà di *integrarsi*. In tal senso ciò che si produce è una disposizione all'inversione dell'orizzonte del desiderio: un orizzonte, che se da un lato troverà ben presto giustificazioni intellettuali nel discorso del "mondo della cultura" in Sardegna, dall'altro – cioè, per la collettività – sembrerà manifestarsi nel sistema mediatico-linguistico italiano.

La memoria della cultura

L'affermarsi del "disvalore" nel Discorso intellettuale

L'assunzione totale del Discorso sociale affermatosi e la messa-in-forma, elaborazione intellettuale, di quel sentire che lo stesso Lussu di lì a poco espliciterà nel suo saggio su *L'avvenire della Sardegna*, è ben individuabile nel discorso

intellettuale sardo, tale che l'abbandono totale di quelle stesse *pratiche* sembra essere legato alla più generale *connotazione negativa* che esse assumono nei discorsi in cui vengono proposte delle loro "rappresentazioni". Questo processo, con le sue ambiguità interne e con i suoi legami con le più ampie dinamiche culturali e politiche del tempo è ben descritto nel passo seguente:

> Mentre da una parte (...) l'intellettualità sarda più agguerrita e razionale [quella facente capo alla rivista «Ichnusa»] predicava un volontaristico superamento dell'*arretratezza*, una saldatura all'Europa, un innesto col mondo della civiltà industriale e urbana, prendendo le distanze anche esplicitamente dalla civiltà di tipo rurale e dalla tradizione contadina, denunciate come *fattori storicamente regressivi e quasi "disvalori"*; dall'altra – e in parallelo – prendeva sempre più vigorosamente piede un largo orientamento di studi e di interessi (e un sempre più intenso prospettarsi di desideri, impulsi, bisogni, attenzioni, sguardi) sul patrimonio di immagini, miti, riti e simboli appartenenti o provenienti dagli strati profondi del cosiddetto "mondo culturale popolare" (Muoni 1998, p. 172, corsivo nostro).

La contraddizione più evidente è che questo "mondo culturale popolare", prima di poter essere "recuperato" deve passare – se non *prima*, in senso cronologico, a un *altro livello*, in senso gerarchico di importanza – tramite una *sanzione intellettuale* che lo bolla come "disvalore". È solo a questo punto, e forse in conseguenza di ciò, che esso non poteva che essere ridotto al rango di "oggetto" etnografico, frutto di una conoscenza distaccata, una conoscenza operata da chi si era fatto, o voleva progettualmente divenire, straniero a quel "mondo".

Il problema nel nostro caso è che tale salvataggio etnografico di brandelli di memoria di una cultura ritenuta morente (Marcus 1986, pp. 240-241) avviene per negare la *storicità del conflitto*, serve giusto a creare la nostalgia di ciò che è definitivamente perduto, che ci si deve decidere ad abbandonare (che gli intellettuali stessi propongono di abbandonare). Invece di raccontare e accompagnare questo passaggio conflit-

tuale – invece di indirizzarlo altrove e altrimenti – gli intellettuali sardi, in gran parte, ripongono la memoria nella profondità. Ma qui ciò vuol dire che quella *cultura* diviene *memoria morta*, qualcosa che non agisce più nel presente, fondo inattingibile che non può più parlare apertamente e che dunque non può più essere ascoltato, ripreso, elaborato collettivamente; qualcosa che non ha più la possibilità di tradursi, ovvero di esistere come cultura di un popolo presente.

Il binomio *sardu/tzivile* vede dunque spostarsi l'efficacia sul secondo termine nel momento in cui sono i sardi stessi (quantomeno, inizialmente, gli intellettuali) a sancire discorsivamente, a livello delle rappresentazioni, e ad assumere come "vera" la polarizzazione che vede il disvalore associato al "sardu" e il valore all'altro capo.

Parlare dunque di desiderio per quanto riguarda questa riscoperta è erroneo, in quanto il valore, il sentire profondo, l'adesione (benché assunta) sta tutta dal lato opposto a questa smania reificatrice che crea reperti da studiare e archiviare.

L'adesione a un nuovo universo di valori e dunque la soluzione della crisi esistenziale attraverso la produzione di una nuova identità, si legge in controluce nel primo atto di emersione del sé, ovvero l'opposizione a un "altro" rispetto al quale ci si differenzia (Greimas, Fontanille 1991; Girard 1972).

La rivista culturale «Ichnusa» – che "può considerarsi lo 'stato maggiore' culturale dell'autonomia e della rinascita, cioè (...) l'intellettualità in qualche modo 'egemonica' (...). Alla quale si deve attribuire in grande misura il paradigma interpretativo predominante dell'immagine culturale isolana nella seconda metà di questo secolo" (Muoni 1998, p. 151) – si basa infatti sul

> preciso, dichiarato, ribadito principio ispiratore di un'operazione di conoscenza della realtà isolana che non presupponesse l'estraneità, il rifiuto o il mancato riconoscimento di un saldo legame culturale con la nazione italiana. (...) [e ha dunque a fondamento un] animus energicamente antiseparatista e anzi "unitario" e "unionista" (p. 152, corsivo nostro).

Il programma della rivista dichiara inoltre che il lavoro di conoscenza è fatto *per* l'Italia in modo che questa non veda più la Sardegna come qualcosa di misterioso e lontano, ma come qualcosa che affermi il suo legame con essa: in tal senso la conoscenza da produrre è vincolata, indirizzata e limitata già dall'inizio dato che se anche riconoscesse delle diversità dovrebbe rimuoverle, visto che *programmaticamente* assume il compito di *affermare un legame*. Nella presentazione del primo numero della rivista (1949) si parla di una "buona battaglia per la causa della cultura isolana, *inquadrata in quella italiana*, e per la diffusione della conoscenza della Sardegna" (p. 152, corsivo nostro): il preventivo inquadramento è l'assunzione di un prioritario filtro conoscitivo-interpretativo a cui quella conoscenza deve essere ricondotta e portare supporto. In tal senso il processo di conoscenza nasce "castrato". I tratti da pertinentizzare, i nessi da far risaltare, le relazioni da costruire sono dettati da questa necessità e volontà di "inquadrarsi", che in profondità significa rinunciare alla possibilità di costruire realmente una "forma" (immaginativa) *della* Sardegna – *a lei appartenente* e *a lei facente riferimento*.

Per quanto riguarda poi gli assunti di valore, il gioco non è assolutamente celato – e anzi ha il *tono* della *certezza* – dato che tale progetto è esplicitamente mirato a evitare di "fare di questa isola uno zatterone sperduto alla deriva nel mare del Sonno, una terra del silenzio": come dire che la Sardegna, di per sé, *nel* mondo, *al* mondo, non ha nulla da dire. Ulteriore atto di attribuzione di disvalore all'oggetto che si diceva di voler difendere o forse, più sinceramente, ammissione della propria incapacità a *dar voce* alla Sardegna se non prestandosi e prestandola a qualche altro Discorso.

Memoria viva o memoria morta?

Per cogliere la portata di tale *inquadramento*, di tale scelta, vediamo quale effetto ebbe nei discorsi dei già citati Pira e Montanaru.

Il percorso di Pira ci mostra chiaramente un'inversione valoriale rispetto alle passioni giovanili: scrive l'intellettuale

tirando le conclusioni di una discussione incentrata sui significati associabili al termine sardo *gortura*, traducibile in italiano con *cultura*:

> L'augurio che finisca col prevalere il significato nazionale [italiano] del termine sembra opportuno e, dopo quel che si è detto, dovrebbero essere chiare anche le implicazioni sociali e culturali di questo augurio, che è quello di vedere presto la Sardegna passare *definitivamente* da *sa gortura* alla *cultura* (Pira 1968, p. 7, corsivo nostro)[10].

In questo quadro si inserisce una riflessione su questa quartina di Montanaru:

> *E pro mi narrere omine civile*
> *M'appo leadu noa sa coghina*
> *Ma s'anima in secretu poverina*
> *Pianghende a tie rusticu foghile.*
>
> (E per dirmi uomo civile / ho comprato una cucina nuova. / Ma l'anima in segreto, poverina, / rimpiange te, rustico focolare) ("Montanaru", A. Casula, in Pira 1968, p. 29)

Il tema è, ancora una volta, il divenire "civili". La riflessione che Pira fa seguire non tocca il problema del prezzo di questa trasformazione, del perché essa debba avvenire attraverso una totale e radicale distruzione dell'Antico, piuttosto che attraverso una sua ibridazione e coesistenza – "una miscelazione dei tempi" (Latour 1991) – con il Moderno. Non c'è possibilità di creare un proprio Altro da Sé che possa essere ricompreso in una traiettoria di *continuità nel cambiamento*, tanto che la stessa conclusione di Pira tradisce ampiamente le parole di Montanaru – testimoni della violenza del processo di distruzione della propria sfera dell'"abitare" – dicendo: "Così cantò Montanaru, perché il problema non è quello di potersi dire *omine civile*, ma quello di esserlo veramente. E non si risolve solo con l'automobile e con gli elettrodomestici" (ib.).

Se il poeta parla della sofferenza che l'occultamento di Sé produce Pira invece invoca coscientemente una *adesione* totale al nuovo credo, una trasformazione che vada oltre la semplice "adeguazione" al tempo, ma che sia reale e definitiva sostituzione del mondo simbolico-affettivo-immaginario dei sardi con il "nuovo" (laddove per Pira questo sembra incarnarsi nei "significati nazionali" italiani di cui sopra). Un tentativo di cancellazione di sé tramite l'integrazione.

Ma va detto e sottolineato che il superamento *definitivo* de *sa gortura* che Pira auspica, e che sembra impregnare più in generale l'ambiente intellettuale sardo, è già fallito in partenza in quanto cerca di andare contro "L'essenza della cultura [che] consiste nel fatto che in essa il passato, a differenza dello scorrere naturale del tempo, non 'si dissolve nel passato' e *non scompare*" (Lotman, Uspenskij 1977, p. 275, corsivo nostro).

La portata di questa *volontà di oblio* si rivela dunque come una lotta contro la possibilità che il "passato si [fissi] nella memoria della cultura, [tale che] la sua presenza costante [venga] garantita almeno a livello potenziale" (ib.). Garantire tale "presenza" infatti sancirebbe, anche in Sardegna, il fatto e la possibilità che "La cultura[11] collegata al passato della memoria [generi] il proprio futuro e il proprio passato mostrando, sotto questo rispetto, il meccanismo con cui essa si oppone al tempo naturale" (ib.).

La rimozione, intesa come "memoria situata in profondità" – e qui citiamo l'interpretazione di Rudas per subito staccarcene – non è vera "memoria" o perlomeno non ha a che fare con la "memoria della cultura" in quanto *memoria produttrice della cultura stessa* – a patto che non si consideri tale memoria "profonda" nel suo agire inconscio o in quanto produttrice di innumerevoli rappresentazioni del gesto negatore della memoria stessa: ma se ciò in parte sembra effettivamente accadere nella cultura sarda è proprio perché la rimozione non può funzionare fino in fondo, come essa vorrebbe, non può far affidamento su superamenti definitivi.

Se "la distruzione di una cultura si manifesta come distruzione della memoria, annientamento dei testi, oblio dei

nessi" e per essa "(...) la continuità della memoria e la continuità dell'esistenza per lo più coincidono (...)" (Lotman, Uspenskij 1973, pp. 31, 45) non vi è da stupirsi allora se la cultura sarda sembra continuamente *apparire e sparire* nel corso della storia, continuamente morire nella furia distruttrice del ricordo di sé per poi rinascere quasi d'improvviso. Contemporanea sensazione del ripetersi delle cose, il continuo apparire *e* dover-fallire della *nazione sarda* – "Coloro che dimenticano il passato sono condannati a ripeterlo" (Santayana, in Rosaldo 1986, p. 112) – e del loro essere definitivamente perdute, del doversi una volta per tutte liberare della loro (*propria*) tristezza e sofferenza (così come delle proprie potenzialità) per evitare di *prenderle in carico*, seriamente, serenamente, una volta per tutte – "Bisogna continuamente dimenticare per sopprimere qualcosa di indimenticabile" (Abruzzese 1995a, p. 132).

La verità è che in entrambi i casi ciò che si prospetta è una *cultura morta* in quanto "Una cultura viva non può essere una ripetizione del passato: essa genera immancabilmente dei sistemi e dei testi strutturalmente e funzionalmente nuovi. Ma essa non può non contenere in sé *memorie* del passato (...)" (Lotman, Uspenskij 1977, p. 275).

[1] Può darne conto un'ottava del 1928 (si noti che la vera rottura fra autorità e poeti data al 1932) del più autorevole poeta estemporaneo dell'epoca, Antoni Cubeddu, che risponde così agli attacchi che gli "improvvisatori" avevano subito da parte di un anonimo giornalista sul quotidiano «L'Isola». "*Unu currispundente nostru sardu / brivu d'intelligenzia e d'affettos, / che ch'esserat de s'isula bastardu, / sas vertudes classificat difettos / e, degradende chena riguardu / sos poeticos sardos intellettos, / criticu responsabile si réndede / de su chi no connoschet né cumpréndede*". Traduzione in Pillonca 1977, p. 299: "Un corrispondente nostro, sardo, privo d'intelligenza e di affetti, come se fosse un figlio bastardo della Sardegna, classifica difetti quelle che invece sono virtù; e, degradando senza riguardo gli intelletti poetici sardi, si rende critico responsabile di ciò che non conosce né capisce". Torna esplicitamente, ancora una volta, la dicotomia radicale fra valore e disvalore delle forme culturali tale che o esse si caratterizzano come "virtudes" oppure divengono nientemeno che "difettos": a seconda del punto di vista "assunto", la qualità dell'oggetto si inverte.

[2] Canto "tipico": generalmente gioioso, scherzoso, e di facile esecuzione.

[3] Si innestano qui i problemi di matrice etno-psicanalitica, del rapporto iconoclastico con le immagini, quello della mancanza del "doppio" e della più generale sensazione di "artificiosità" e "tradimento" che spesso suscita qualsiasi elaborazione immaginativa dei dati in Sardegna: sia essa un *film*, un *romanzo* o una *lingua standard*.

[4] Che porta Pira ad ammettere che ciò "continuerà a gettare un'ombra pesante sulla pur grande figura di quest'uomo" (ib.).

[5] Rimane del resto attivo anche un altro senso del termine. "Generico" come "valevole in generale": ovvero un sentire "separatista" condiviso da tutti a prescindere dalle differenti appartenenze ideologiche.

[6] Giusta *per il Soggetto* individuale o collettivo, ap-propriata. Ma anche fondativa: "Ma la fondazione, la giustificazione delle prove, arrivano a un termine. Il termine, però, non consiste nel fatto che certe proposizioni ci saltano immediatamente agli occhi come vere (...) ma è il nostro *agire* che sta a fondamento del giuoco linguistico"; e anche: "Il nostro discorso acquista il suo senso solo dal resto delle nostre azioni" (Wittgenstein 1969, pp. 35, 37). Vale nello stesso senso, se ci si pone nel momento in cui il gioco fra i due poli è aperto, in cui questi si co-originano, la constatazione secondo cui "Le azioni di un uomo sono la vera misura delle sue parole" (Ricoeur 1977, p. 119).

[7] "L'umiliazione del fallimento. L'imbarazzo, il disagio, la confusione, sono il fermento che disgrega la resistenza concettuale" (Stengers, in Fabbri 2000, p. 96).

[8] Del resto l'utilizzo dell'umiliazione a livello di trasformazione dell'"atmosfera" e delle valutazioni collettive che una cultura ha di se stessa è ben evidente nei casi di conflitto culturale, come quello studiato da Sahlins, laddove il "disprezzo di sé", l'odio verso se stessi, diviene il grimaldello usato dai colonizzatori per predisporre le culture assoggettate al cambiamento completo del proprio quadro culturale-valoriale. "Solo allora, quando sarebbero stati sufficientemente disgustati da loro stessi sarebbero stati pronti a diventare come noi, 'civilizzati'" (Sahlins 1993, p. 469).

[9] Tale meccanismo pare sfociare nella necessità di assumere pienamente i valori vigenti nella comunità di arrivo: è come se il soggetto incapace di accettare il conflitto, e dunque anche dei valori propri, si ritrovi talmente indebolito e frustrato da non trovare altra via di salvezza che l'oblio, ovvero l'eliminazione dal campo dell'azione e del desiderio della causa del fallimento, individuata nel "disvalore" della propria cultura.

[10] Si consideri anche quest'altra frase che suona, detto molto sinceramente, come una sorta di auto-razzismo: "La vischiosità delle parole, anzi, è tale che *ancora non ci vergogniamo* [corsivo nostro] di dire che il sole tramonta sul mare. È già tanto quindi se il sardo, tra un sospiro e l'altro, arriva ad ammettere che il mondo è tondo, non piatto" (p. 11).

[11] Intesa come insieme di testi *e* come meccanismo generativo della stessa memoria (ovvero produttrice di nuovi "testi"): dunque produttrice della sua stessa auto-trasformazione rigenerativa.

Parte seconda
L'analisi de *Su Ballu*

Capitolo quarto
Una "descrizione" de *Su Ballu*

Parlare di una "descrizione" del ballo è già, in qualche modo, parlare di uno dei problemi fondamentali di questo lavoro. Quale possibilità abbiamo di rendere per iscritto un oggetto fortemente dinamico, un oggetto che peraltro vive nelle trascrizioni/discorsi di chi lo ha vissuto? Il tutto ovviamente con la fatale implicazione di interpretazioni soggiacenti che in-formano le in-formazioni: che si portano appresso i valori "riflessivi" e "passionali" di coloro che hanno ballato e che ricordano il ballo.

Inoltre, sotto la dicitura di "Ballu", noi abbiamo voluto considerare presente tutto il rito (o quasi), tutta (o quasi) la dimensione festiva che sul momento della danza si fonda; così come in essa abbiamo cercato di incorporare il sapere e le pratiche del ballo di comunità e regioni della Sardegna diverse, tale che rimane sempre la possibilità per altri ricercatori – e per noi stessi – di enfatizzare le variazioni che si presentano – o, si presentavano – nel concreto accadere delle feste dei diversi paesi. Ciò per dire che una descrizione completa è giocoforza a di là dal poter essere compiuta e a questo stadio sembra impossibile.

Lo stesso andirivieni che tenteremo fra la dimensione corporea del singolo, il cerchio del ballo, la festa, i significati che questa si porta appresso, costruisce una serie di livelli che difficilmente possono essere tenuti insieme e fatti comparire in una singola descrizione lineare. E infatti tutto il lavoro di questo libro è – se visto nella prospettiva dell'oggetto *ballu sardu* – il tentativo di ri-costruire dei piani da cui poi poter ricavare/articolare spiegazioni che ci aiuti-

no a rendere almeno in parte comprensibili i suoi significati, la sua efficacia sociale, il suo rapporto/apporto con la cultura sarda in genere nonché con il sentire delle singole danzatrici/danzatori.

Una descrizione è possibile, dunque, solo a patto di riconoscerne la *posteriorità* rispetto a una ricerca/riflessione – la nostra – che si è svolta lasciando che le cose potessero almeno minimamente stupirci. Consci – e fors'anche, per certi versi, "forti" – della nostra "ignoranza", in parte voluta e in parte dovuta, abbiamo cercato di intravedere degli sprazzi di senso senza incanalarci in una direzione sicura e precostituita. Ciò ha significato anche, in negativo, una crescita magmatica e non lineare, costellata di deviazioni, ritorni, riprese, ripetizioni, tendenziali cambiamenti del punto di vista dell'osservazione: "traversie" che alla fine – vorremmo poter dire ma senza esserne assolutamente certi – sono servite per arricchire la quantità e la qualità del materiale...

Dunque, l'ordine che ora si ricaverà sarà in parte una modellizzazione dei dati – che, lo ripetiamo, sono testimonianze, memorie, necessariamente già "elaborate": sebbene non ricercata, quantomeno nella sua "normatività", tale modellizzazione corre il rischio di eliminare contraddizioni e disarmonie a loro modo significative. Il lettore ne è avvertito: in tal senso la "scrittura" della ricerca può lasciar trapelare, molto più della descrizione, questi punti di tensione e frizione sempre presenti nella ri-costruzione degli "oggetti culturali", e dunque riguadagnare una parte della complessità che il modello elimina.

Il nostro "oggetto"

Se fossimo dentro il ballo, se stessimo realmente ballando, difficilmente potremmo parlare del ballo come di un "oggetto": forse anzi ci sentiremmo e penseremmo noi stessi come oggetti in balia degli eventi, o quantomeno, parti di un rapporto che giocano e sono giocate. Saremmo semplicemente nel flusso.

C'è invece fra noi e *su ballu sardu* una distanza temporale, spaziale, riflessiva e più in generale corporea che ci consente e costringe a trattarlo come oggetto. Per quanto esso ci tocchi, per quanto il suo studio ci appassioni, non è propriamente il ballare *in tundu* che stiamo vivendo nella scrittura.

Quale porzione della materia stiamo delimitando e costruendo dicendo e parlando di *Su Ballu*? Sicuramente non si intende il singolo ballo, uno dei tanti di cui la festa è composta: non vale per noi, nel nostro trattamento dei dati culturali, ad esempio, la distinzione fra *Sa Danza* e *Su Ballu*, così come fra i tanti tipi di balli con le loro differenze e sfumature. O meglio, non è che "non abbiano valore", ma sono riportate a un altro livello – vale a dire sono come aiuti all'interpretazione, tratti pertinenti, "prove", che non rientrano però nella "definizione formale" dell'oggetto.

Questa infatti cerca di delineare i contorni di una forma – che quei tratti contiene e di cui vive – tale che sia possibile individuare una significatività non legata semplicemente alla dimensione del ballo stesso – come se fosse effettivamente un "oggetto" di studio scientifico (o museale) con le sue differenze interne da inventariare e catalogare – ma che tracci delle connessioni con la cultura in cui esso accade e prende forma.

Non possiamo tuttavia evitare di considerare la questione de *su ballu tundu* (alla lettera, il ballo "rotondo", "in cerchio"): esso parrebbe porsi come riferimento privilegiato nella costruzione di un modello sia per il fatto stesso che porta inscritto nel suo nome una caratteristica fondamentale del ballo in generale e, soprattutto, perché esso è ballato praticamente dovunque in Sardegna con variazioni della sua forma abbastanza contenute. Tuttavia non vi è dubbio che esso è un ballo singolo: la necessità di dover considerare il *rito* come *composto di più balli*, non solo relativizza la portata del nesso fra *ballu tundu* e modello, ma può anche essere un modo per non lasciarsi giocare da quest'ultimo. *Su ballu tundu* è dunque un aiuto alla comprensione di diversi meccanismi del rito, ma non è l'incarnazione del rito, o del modello del rito, nella sua totalità. Rimane significati-

vo il fatto che generalmente esso sia considerato come "modello", forse anche per questa sua capacità di unire tutta la Sardegna.

Tre descrizioni de su ballu tundu

Riportiamo di seguito tre descrizioni de *su ballu tundu* che possono aiutare il lettore a familiarizzare con la pratica che andremo a studiare.

La prima e più generale descrizione è tratta da Garau (1997, p. 67):

> *Su ballu tundu* è il ballo sardo per eccellenza, presente in tutta l'isola con alcune varianti del passo. (...) sono state fatte molte ipotesi sulla sua origine e sulla sua funzione; emerge il suo carattere austero e ieratico: non viene considerato da coloro che lo eseguono un semplice divertimento ma un momento di grande serietà e ritualità.
> Il passo che si esegue nella coreografia che presentiamo è originario del centro-nord Sardegna ma è possibile trovarlo – con alcune varianti – in una grande area geografica (...).
> La sua caratteristica è il diverso ritmo che si ha durante l'esecuzione: si alternano due momenti, uno col passo svelto (*passu lestru*) in cui il ritmo della musica è cadenzato e vivace, e uno col passo lento molto composto (*passu seriu*), in cui ci si riposa, detto appunto in sardo *pro pasare*. In questa coreografia le coppie che lo eseguono sono di solito sette e comunque un numero dispari. Lo strumento che accompagna il ballo è l'organetto.

Le altre due descrizioni sono delle "trascrizioni" di balli specifici di alcuni paesi – riportati nel volume *Ballos* (Bandinu, Deplano, Montis 2000) – che tendono dunque a evidenziare le peculiarità delle singole esecuzioni; si noti che questi balli sono accompagnati dal canto *a tenores* e dunque da dei versi poetici:

> Tutti i balli della tradizione torpeina (Torpè, paese del centro Sardegna) si eseguono a *ballu tundu*. Nei balli si distinguono due momenti fondamentali: *su passu* e *su trinchittu*. Quest'ultima fase si realizza ballando esclusivamente sulle punte e non poggiando mai i tacchi al suolo.

> Uomini e donne *trinchittan* in maniera diversa: gli uomini muovono le gambe portando i piedi sia in avanti sia indietro come incrociandoli lateralmente. I movimenti della donna sono più composti, i piedi uniti (*cropados*) ["aggiogati", "legati come i buoi che tirano l'aratro"] seguendo il ritmo compiono impercettibili flessioni sui malleoli e le ginocchia per produrre una vibrazione ritmica dell'intero corpo.
> Il busto dei ballerini deve essere ben eretto, rigido ma non troppo, i movimenti delle gambe devono produrre un movimento ritmico e relativamente morbido del busto. In passato si imparava a ballare tenendo sul capo un bicchiere d'acqua che non doveva tracimare, questo esercizio costruiva stile, eleganza, compostezza, e fluidità di movimenti nell'esecuzione delle evoluzioni.
> Il modo di tenersi per mano dei torpeini nel ballo è sicuramente originale: il dito indice dell'uomo va posto fra il medio e l'indice della donna, quest'ultimo va a trovarsi tra il pollice e l'indice dell'uomo sul quale si poggia. Le braccia sono sempre piegate e la coppia deve ballare in un contatto molto stretto, quasi come un corpo unico (trascrittore Vittorio Montis, p. 99).

Su Ballu Tundu di Fonni (paese del centro Sardegna) si suddivide in quattro tipi: uno introduttivo detto *Ballu Torrau*, uno detto *Ballu Sartiu*, *Su ballu 'e duos* e infine *Su Ballu 'e tres*.
Quando il numero dei partecipanti al ballo era elevato e lo spazio disponibile era ristretto, si rendeva necessaria la presenza di una persona per disciplinare le uscite a *Ballu Vo'au* in modo che il ballo si svolgesse con sufficiente ordine.
Nell'introduzione al ballo i partecipanti erano disposti a gruppetti di tre: due donne lateralmente e un uomo al centro di queste. Tali gruppi sono concatenati tra di loro in modo da formare un cerchio. Ognuno dei balli di Fonni si suddivide in due parti: *Ballu Seriu*, è una sorta di ondeggiamento dei corpi dei ballerini che costruiscono il cerchio. Stabilito il movimento, i gruppi di tre ballerini si staccano dal cerchio e si dispongono in triangolo per eseguire le proprie evoluzioni, è la fase detta a *Ballu Vo'au*.
Le due ballerine stanno inizialmente affiancate all'uomo, tutti e tre si tengono per mano con braccia distese lungo il corpo leggermente all'indietro, compiono insieme movimenti rotatori a discrezione del ballerino e concludono con la battuta

del piede destro, quindi le ballerine si dispongono affiancate tenendo per mano l'uomo formando così un triangolo e si compiono dei movimenti rotatori o sulla destra o sulla sinistra sempre a discrezione del ballerino. Ad un certo punto si esegue *s'urrajolu*. È questo un movimento rotatorio eseguito da ognuna delle ballerine che gira su se stessa tenuta dal ballerino alla punta delle dita e con le braccia sollevate fino a tornare alla posizione di partenza. Si chiude di tanto in tanto con la battuta del piede destro.
Sempre con ritmo di ballo si torna alla posizione iniziale per ricongiungersi al ballo tondo e prepararsi a nuove uscite (trascrittore Vittorio Montis, p. 111).

Gli attori

Su Ballu, è dunque, innanzitutto , il "prim'attore" non solo della nostra messa in scena scritturale, ma anche del contesto e del campo di avvenimenti da descrivere: è *soggetto* che agisce su chi vi prende parte, che ha degli effetti su chi, comunque e in qualche modo, lo costruisce.

Il contesto temporale a cui genericamente ci riferiamo è quello che precede la sua crisi e "scomparsa" avvenuta negli anni Sessanta del secolo appena trascorso. Si porrebbero già qui dei problemi se solo pretendessimo di situare esattamente e storicamente tale ballo. Se infatti esso si può definire per noi in rapporto alla *sua* crisi "storica", all'abbandono di una pratica, esso si definisce per i danzatori/danzatrici che lo ricordano, rispetto ai tempi di crisi che esso manifesta nei loro vissuti e rispetto al quale esiste sempre un "modello del ballo" – il ballo della giovinezza, quello prima della guerra, quello che si faceva prima che nella comunità succedesse una determinata cosa ecc. Un ballo dunque sempre situato "dentro" o "rispetto a" qualche momento "critico" (e ciò anche perché il ballo porta in sé il suo potenziale momento di crisi).

Fra le molte persone con cui abbiamo parlato, a cui abbiamo chiesto di darci testimonianza del "loro" ballo, ricorreva molte volte l'idea che la "guerra" – la seconda – avesse portato dei cambiamenti determinanti: tuttavia diviene difficile pertinentizzare un periodo troppo ristretto

di tempo. Certo è che, visto il tipo di ricostruzione storica che abbiamo tentato, *Su Ballu* fa fondamentalmente riferimento alla prima metà del XX secolo.

La sua esistenza ha come forma il tempo e lo spazio della festa.

Ma essendo modello, esso si muove fra i limiti del ballo fatto per un matrimonio o per un raccolto – o addirittura improvvisato davanti *a su zilleri* (il bar, la bettola) – e quello de *sa festa manna* ("la festa grande") o della *festa "arcaica"*. Sebbene apparentemente si confonda con queste, in realtà se ne distacca per vari motivi. Certo esso può apparire come una loro parte limitata, ad esempio nel tempo, tale per cui, rispetto a quella che Pira chiamava festa "arcaica" con la sua lunghezza di dieci giorni e più, il nostro ballo si configura come quello di *un* giorno. Ma ciò non ci farebbe cogliere il fatto che lo spazio del nostro oggetto è nel paese e non in campagna. Così come pensarlo parte de *sa festa manna* non renderebbe totalmente la centralità che gli si sta assegnando come forma ricreativa all'interno del tempo della festa.

Un altro attore coinvolto, che nella nostra trattazione tende effettivamente a fare tutt'uno con l'oggetto descritto, è la comunità paesana che *ha luogo* tramite e nella festa: soggetto collettivo che si forma di più parti individuali e gruppali.

Non siamo lontani nel nostro caso dalla definizione della "festa del patrono, tradizionale" dominata "dalle figure della partecipazione e della globalizzazione, sociale e cosmica" (Geninasca 1997, p. 159). Ciò ci riporta inoltre a una distinzione antropologica molto importante, anche nell'ottica della traduzione mediatica del rito: quella fra fenomeni "liminali" e "liminoidi" (Turner), in cui i primi – collegati tendenzialmente alle società "arcaiche" rispetto a quelle "prodotte" dall'industrializzazione – vedono i soggetti umani in essi coinvolti come "obbligati" alla partecipazione e non liberi di scegliere o meno se prender parte al rito.

In tal senso *Su Ballu* è una cosa "seria" – e vedremo quale sia il ruolo e rapporto fra *seriu* e *alligru* anche al suo interno – ed è legato alla comunità come un "tutto" proprio perché in esso si definisce questo rapporto di

parte/tutto. Chi si esclude o è escluso dal ballo è fondamentalmente escluso anche dalla società: è ai margini della comunità o vi partecipa con ruoli eccentrici e codificati come tendenzialmente "devianti" – rispetto alla norma comunitaria, *su zustu* (il "giusto"), non rispetto alla "legge" de *sa zustissia* ("la Giustizia")[1].

Gli attori che si presentano come "parti" sono in realtà definibili e attualizzabili rispetto ai molteplici ruoli e programmi – narrativi e patemici – che li definiscono (virtualmente): sono, ad esempio, individui singoli che si differenziano per *genere* e che si trovano coinvolti nella ricerca di un contatto e di una comunicazione amorosa che tende a sfuggire al soggetto collettivo e al suo sguardo – e in tal senso sono dei potenziali "osservati" rispetto a una società che "osserva" e sancisce; sempre in un contesto di questo tipo i maschi possono essere considerati come singoli che si sfidano per la dimostrazione della loro bravura/*balentìa* ("valorosità") e dunque come coloro che vogliono farsi vedere dalle donne della festa[2]; gli attori possono definirsi rispetto ai legami parentali e ai conflitti che questi instaurano – la passione della *vendetta* sembra giocarsi entro questo ambito[3]; lo stesso ruolo assumibile rispetto alla definizione di classe e la distinzione *ricu/poveru* rientra nella costruzione del soggetto collettivo che sebbene, o proprio in quanto, tendenzialmente "egualitario" nella distribuzione dei beni ricerca anche nel ballo la dimostrazione di una ritrovata armonia (tale che *su ricu* deve accettare di ballare con tutti/e: un meccanismo di "globalizzazione sociale" che vale anche nei confronti delle differenze di competenza, per cui il ballerino migliore non può sottrarsi dal ballare anche con le ballerine meno brave); senza contare poi le varie appartenenze/passioni politiche che possono dividere la comunità e che rilanciano il paradosso o la tensione fra la definizione del suo quadro normativo e valoriale e il contemporaneo legame a norme e valori che la trascendono (lo stesso conflitto fra *su zustu* e *sa zustissia* può esserne un esempio).

Ma qui nasce uno dei problemi maggiori che ci troviamo ad affrontare in sede di descrizione: vale a dire

che la "realtà" di questo soggetto collettivo comunitario, effettivamente presente nell'immaginario e nei vissuti dei sardi del passato (almeno), è anche un prodotto di interpretazioni che hanno contemporaneamente caricato di significati le varie pratiche – ballo compreso – tale da formare delle vere e proprie tradizioni interpretative fattesi luoghi comuni del sapere.

Centrare la ricerca su questo attore rischia dunque di essere una conferma del già noto anche dove questo lascia inspiegate molte cose: in particolar modo quando si debba render conto di cambiamenti avvenuti nel tempo. In questi casi, molte volte, i modelli costruiti si reificano come se fossero state delle vere e proprie *realtà* tali che qualsiasi mutamento risulta incomprensibile: il modello con la sua perfezione non lascia infatti spazio a quelle "riserve" extrasemiotiche (Lotman) che sono fra i primi fattori di dinamicità dei sistemi semiotici.

La stessa idea delle comunità come "universi", per quanto fruttuosa in alcuni sensi, rischia di non poter vedere – dal suo interno – i nessi che la comunità stringe con ciò che le sta intorno quasi che questa sia davvero "sola contro il mondo". Nessi che vanno invece spiegati, quand'anche fossero di negazione, conflitto, indifferenza.

Come si vede si è a questo punto già operato un salto dalle pratiche concrete alle loro interpretazioni: un salto che rischia di divenire doppio qualora ci si riduca a considerare i "modelli dei modelli", che generalmente sono le banalizzazioni postume – utilizzate sia per confermarle che per contestarle – delle teorie che le fondano, o che queste modellizzazioni "alla seconda" chiamano a loro fondamento.

Per fare un esempio concreto che ritornerà nella terza parte del libro: se il modello costruito da Pira è quello di una comunità intesa come "universo chiuso" – e non vi è dubbio che ciò in parte sia vero – basarsi semplicemente su questo tratto, o addirittura sulla sua enfatizzazione che cerca di porre tale interpretazione come pura verità fattuale e astorica, non ci darebbe modo di vedere i punti in cui Pira stesso si "smentisce" – dove dà voce alle riserve del sistema

– che finiscono per essere oggigiorno, per noi e nella nostra prospettiva, forse più feconde di implicazioni.

Resta tuttavia il sentore che davanti a tutto ciò non sia difficile mancare la presa sulle concrete dinamiche sociali che intendiamo indagare. La nostra soluzione è quella di rimettersi alla ricerca delle spiegazioni correndo (volutamente) il rischio di tradire la tradizione: provare a tradurre quanto ci troviamo a non poter far finta che non esista, perché già da sempre ci condiziona.

Ora va detto che il taglio sincronico che l'analisi/descrizione del ballo produce deve necessariamente tener conto degli aspetti dinamici del sistema, sia che questi agiscano nel senso di un mutamento graduale sia di un generale cambiamento delle pratiche e dei valori di cui queste sono investite. Solo a questo prezzo inoltre, ci pare, si possono evitare le altre stereotipie, che costruendo un oggetto comunitario "illibato", ne possono poi sanzionarne "consustanziali regressività" o "necessarie assenze di storia" per i soggetti che lo compongono: la stessa *resistenza al tempo* che la danza rituale sembra rappresentare, fuori da giudizi morali, può essere considerata un atto storico che riafferma un'identità davanti al cambiamento che percepisce come incombente, un trasformarsi per rimanere uguali a se stessi. Un riconoscimento che ci può inoltre aiutare a vedere come, nonostante questo atto, il mutamento si insinui e come la comunità lo gestisca e consideri.

Come si vedrà, all'interno della trattazione del soggetto collettivo costituito dalla comunità paesana, e dunque nella descrizione de *Su Ballu*, un posto privilegiato sarà riservato al singolo: l'enfatizzazione sull'attore individuale è stata anche dettata dalla volontà/necessità di ancorare le considerazioni fatte alla dimensione corporea. Il tutto, ovviamente, anche in riferimento a punti di vista teorici che non sarà difficile riconoscere lungo il cammino.

Infine non si deve dimenticare, ovviamente, il ruolo dei *sonadores* e dei *cantadores* (suonatori e cantanti) che come vedremo hanno delle parti di primo piano all'interno de *Su Ballu*, anche perché sono coloro che esprimono il "ritmo" e la "voce" della comunità.

Gli spazi

Lo spazio de *Su Ballu* è, ovviamente, reale e simbolico.

La stessa pervasività di tale pratica, la sua centralità sociale, disperde la sua presenza in più luoghi. Andando ancora una volta per esclusione diciamo che nel nostro caso non ci troviamo nella piazza della chiesa – in cui si svolge *su ballu 'e pratza 'e cresia*, ballo domenicale fatto all'uscita dalla messa dai soli uomini: tuttavia il nostro luogo può essere in vicinanza della chiesa anche perché vicino a essa si creavano generalmente spazi di aggregazione.

Ci sembra invece più rispondente e più presente nella pratica comunitaria il ballo nella sua forma non direttamente legata alla dimensione religiosa – vale a dire dove tale Destinante è chiaramente "presente" ai partecipanti al rito – bensì quello che esprime una "sacralità" diversa, pagana, laica o forse sincretica. Del resto, la stessa lunghezza del ballo in *pratz'e cresia* non corrisponde a quella del ballo in *pratza 'e domo*, vale a dire a quello "privato", e tuttavia "comunitario", in cui generalmente prende corpo la festa, specialmente nel periodo più antico.

Lo spazio è dunque segnato dall'aprirsi alla comunità di uno spazio "chiuso" o, se vi è una "piazza", dal suo riutilizzo e dalla sua risemantizzazione in senso sociale.

Lo spazio de *Su Ballu*, propriamente parlando, è – fatte tali premesse – descrivibile principalmente come uno spazio simbolico, con le sue valorizzazioni e i suoi significati sociali[4].

Nel ballo vi è la tendenza a riformare il cerchio, a dare una forma circolare alla catena umana che si crea. Questo contorno, che vede i ballerini/e rivolti verso il centro, segna un *limite*, un confine, fra uno spazio esterno a cui si danno le spalle e uno spazio interno: il primo in pratica è occupato da chi è impossibilitato o escluso dal ballo, o eventualmente aspetta di entrarvi; dal punto di vista simbolico, invece, il limite divide in qualche modo lo spazio extra-semiotico, amorfo, da quello culturalizzato. Lo spazio esterno, in teoria, potrebbe anche essere il luogo in cui si posizionerebbe un "osservatore": tuttavia il ballo, in quanto rito obbligante – in quanto partecipazione globale

della comunità –, non prevede questa figura. La posizione dei corpi con il volto verso l'interno sembra dimostrare la possibilità di non dover sottostare, non dover tenere in conto, la presenza di uno sguardo sanzionatorio posto all'esterno – "alle spalle" – della comunità stessa.

Lo spazio interno è, nella nostra ricostruzione, quello simbolicamente più denso. Esso si definisce rispetto alla soglia che il cerchio delimita, tale che la comunità sembra muoversi su di un limite stretto fra due poli attrattivi. Quello maggiormente pregnante in tal senso sembra essere costituito dal "centro", vale a dire lo spazio libero davanti a chi balla.

Ora vi è da fare una precisazione: concretamente lo spazio centrale può anche essere occupato da chi canta o da chi suona e tuttavia rimane spazio "vuoto", così come il cerchio può non avere forma esattamente circolare o, nelle varie evoluzioni, i suoi componenti possono non essere uniti, eppure esso può comunque essere considerato "limite" [5].

Cosa vogliamo dire? Per spiegare le nostre parole dobbiamo tenere in considerazione l'idea, esposta da Bandinu, secondo cui vi è, per i corpi e per la comunità, la necessità di "dominare" lo spazio interno al circolo, tale che quando si sente che un cerchio solo non basta più se ne formano altri concentrici (Bandinu 2000, p. 18). Ora, *dominare lo spazio interno* significa, secondo noi, resistere alla sua forza attrattiva, quella che – essendo questo uno spazio "libero", luogo di una potenziale maggiore libertà nel muoversi – tende a staccare i componenti dal cerchio, particolarmente in coppia, per portarli al suo centro.

La comunità sembra invece definirsi nella sua capacità di lasciare che questo spazio rimanga libero, tale che il formarsi di più cerchi sembra essere il prodotto della necessità di contenimento di una tensione corporea non più contenibile "unitariamente". Davanti alla spinta a far saltare il meccanismo culturale che l'euforia del suono e del contatto crea, per evitare che ognuno si lanci all'interno del cerchio, si creano dei cerchi che sono sorte di "uscite globali", "collettive", che ridefiniscono lo spazio "reale" ma fondamentalmente mantengono immutato quello "simbolico" dato

che la comunità, lasciando staccare un cerchio, "trattiene" tuttavia la tensione all'interno di un fare regolato.

Il vuoto (il centro) dunque non è tanto lo spazio di per sé: esso si definisce anche tramite il fare e lo stato dei danzatori.

Si pensi al fatto che durante il ballo vi è effettivamente chi esce dal cerchio, o vi sono balli che perdono la loro circolarità, tendono a "linearizzarsi", e tuttavia rimangono fondamentalmente sul limite che li separa dal "vuoto centrale". Ciò è dovuto al fatto che tale scompaginamento apparente rimane dentro il ritmo della comunità, vale a dire quello scandito dal suono: la coppia che esce dal cerchio occupando lo spazio interno al cerchio "gioca" maggiormente sul limite, ma rimane fondamentalmente dentro di esso se rispetta il ritmo e il senso del ballo facendo ritorno nella catena nei modi e tempi "sanciti" dalle "regole" del ballo stesso.

Lo stesso cerchio allora si definisce probabilmente maggiormente in funzione di questa comunanza di ritmo che non tramite la sua reale costituzione[6].

Il vuoto in questa prospettiva sembra essere ciò che minaccia dall'interno l'ordine della comunità, l'ordine che questa crea nel momento in cui si tira fuori dall'amorfo che le sta alle spalle. È come se essa si trovasse stretta fra questi due "spazi" i cui significati possono essere molteplici. Tuttavia, se il primo, quello esterno, sembra definire lo spazio del non-semiotico, tale che qualcuno può essere "invitato" alla partecipazione al ballo sulla scorta della necessità di trovare un suo stile, di non starsene "come uno straccio" senza tensione e senza forma propria, dall'altra lo spazio interno sembra il luogo dell'eccesso: *eccesso di sentire* – "sentire selvaggio" e "globale" (Greimas e Fontanille) – non più contenibile dentro la comunità e i suoi vincoli, e in un certo senso anche *eccesso di forma*, vale a dire di "tensione creativa", in cui il corpo "affetto" diviene luogo di riorganizzazione figurativa "propria" – ovvero dell'individuo – del mondo. Il singolo sfugge dunque alla regola codificata e in questo spazio libero può creare le *sue* regole mettendo in crisi la comunità nel suo divenire, tale che o questa accetta e ingloba le trasformazioni – le fa "proprie"

– oppure si trova a dover fallire nella sua capacità integrativa – sempre che non riesca a sancire negativamente quel fare "sregolato" secondo il suo punto di vista e così renderlo non-attualizzabile, quasi "proibito".

Del resto lo spazio esterno, da cui i danzatori in qualche modo provengono, è anche lo spazio del massimo ordine sociale, il mondo della suddivisione delle persone secondo gerarchie, funzioni, ruoli. Il suono mette in gioco questa definizione routinizzata della società, rimette le cose "in ballo": la comunità trova allora modo di ri-crearsi – *recreu* in sardo è "divertimento" – e cerca di farlo collettivamente incanalando il sentire dei singoli verso un sentire collettivo che confermi la presenza della comunità. In tale caso il limite si conferma come luogo "umano" rispetto all'inumanità del fare sociale "anestetico", in cui la sfera del sentire sembra ritrarsi o sparire[7]: il vuoto centrale, invece, in quanto luogo di manifestazione del debordamento del sentire oltre il limite di intensità culturalizzabile, diviene momento del ritorno verso l'"animalità" – non a caso le urla di gioia sono chiamate *grinnicos*, vale a dire "nitriti", e più in generale "La carica emotiva si esprime nei verbi *erpilare*, *azzuddare*, che indicano il sintomo dell'atteggiamento animale" (Bandinu 2000, p. 17). Il soggetto ritorna verso la "terra", sprofonda in uno stato di *trance*, in cui il godimento gli impedisce di essere presente a se stesso, vale a dire egli/ella perde il tratto che lo definisce come "uomo" davanti agli altri membri della comunità.

Come si noterà, queste valenze che possono essere attribuite ai vari spazi finiscono per prospettare due interpretazioni diverse dell'oggetto descritto: da una parte il modello, per così dire, "semiotico"[8] che gioca sul rapporto amorfità/forma e, dall'altra, quello apparentemente "proprio" della comunità, che cerca un *equilibrio* "umano" fra "inumanità" e "animalità". Sebbene il secondo sia preferibile in quanto "emico", cioè *proprio* dei soggetti di cui stiamo parlando – sempre che lo si dimostri effettivamente tale – e dunque utile nella ricostruzione globale del nostro oggetto culturale, il secondo non è da scartare, in

quanto ci apre nuove prospettive di senso. Ciò nondimeno entrambi rimangono modelli e, in particolar modo quello "emico", devono trovare riscontro nei "dati" in nostro possesso: in maniera ancor più importante si deve provare a verificare se esso è stato effettivamente modello interpretativo della pratica anche da parte dei suoi attori. Se così non fosse sarebbe necessario ricostruire quello che ha effettivamente agito a livello rappresentativo come griglia di lettura delle proprie azioni e di definizione dei valori implicati nel rito: benché questo possa essere più "deludente" o meno "coerente" rispetto a quello ricostruibile a posteriori sarebbe tuttavia più utile per la comprensione del rito nella sua reale efficacia.

I tempi

La festa nelle società "arcaiche" si ripresenta ciclicamente in un qualche punto limite dell'anno. Essa è dunque in qualche modo "attesa": si vive nel desiderio del suo *av-venire*.

Il suo arrivo sembra spaziare il tempo: essa crea una "sospensione" di quest'ultimo, tale che è possibile ritrovarsi in un luogo comune e celebrare, mettere alla prova, elaborare, la propria esistenza.

Su Ballu, per come lo abbiamo considerato, si estende lungo un arco di diverse ore, che possono partire dal primo pomeriggio e protrarsi fino a sera.

La nostra narrazione "rituale" – se così possiamo chiamarla – sembra non prevedere lungo la sua estensione dei momenti di climax[9], sebbene, come vedremo, essi siano in qualche modo presenti ma inibiti dalla narrazione stessa.

L'inizio e la fine sono del resto *circolari* in quanto si presentano entrambi come "scioglimenti". L'inizio della musica è sì infatti la ricerca di un ritmo e di un accordo fra suonatore (voci) e danzatori/danzatrici, ma è anche un modo per distendere le membra, scioglierle dalle movenze quotidiane per adattarsi alla fluidità del ballo: la chiusura non è diversa e consente un passaggio sfumato che questa volta scioglie la tensione del corpo per farlo ritornare in uno stato di normalità.

Tale meccanismo è in qualche modo presente anche all'interno del rito laddove i singoli balli si susseguono quasi incessantemente, interrotti eventualmente da pause dedicate alla recitazione di poesie.

Tuttavia il tratto più caratterizzante del ballo è che esso si configura come un meccanismo che alterna *tensioni* e *distensioni*, tale che in qualche modo esso rilancia continuamente, come in un movimento a spirale, l'energia prodotta e da contenere. In tal senso il ballo tende verso lo sfinimento del corpo e l'esplosione della tensione manifestabile nell'uscita "aritmica" dal cerchio.

Il tempo musicale, sia esso quello di uno strumento, sia quello delle voci che ricercano un'eufonia nel canto di poesie tradizionali o improvvisate, è l'elemento portante del tutto: non a caso la ricerca di un accordo fra il suono e i danzatori – la capacità di adeguarsi alle rispettive tensioni e attese, come in un dialogo che va facendosi[10] – rimane fondamentale per la riuscita del rito e in molti casi è sottolineata da urla di "sfida" da parte di coloro che danzano verso la fonte del suono affinché si adegui allo stato "timico" dei soggetti.

Dal momento in cui questi si dividono in due file che si fronteggiano, uomini da un lato e donne dall'altro, e una volta che sono stati fatti gli inviti, il ballo vero e proprio inizia e si configura come una graduale trasformazione patemica, una trasformazione dai confini sfumati, in cui l'accrescersi della tensione emotiva dei partecipanti è continuamente sottoposta alla prova della sua "socializzazione" all'interno del cerchio comunitario: in particolar modo nei vari passaggi dai momenti distesi a quelli tesi, che in generale possiamo identificare con i momenti *seriu* e *alligru* del ballo, il corpo si pro-tende e può finire col produrre *su brincu* (il salto) che se non segna il "debordamento" rispetto al fare socializzato porta comunque sul "limite del limite", laddove controllarsi e accordarsi al ritmo collettivo – qui intendibile anche come "sintassi della fede comunitaria"[11] – diviene sempre più difficile e il soggetto è sempre più oggetto dell'impulso[12]-pulsione a trovare un "proprio" ritmo[13].

Scrive a proposito il compositore e musicologo Vittorio Montis (2000, p. 71):

> Nel ballo regna sovrano il ritmo: della Parola, del Canto, del Gesto. Volendone dare una semplice e facile definizione potremmo dire che una successione di eventi, ad esempio impulsi, che nel tempo si susseguono in modo regolare (come il battito del cuore), già potrebbe dare l'idea del ritmo. Ma per individuare delle strutture è anche necessario che certi impulsi siano rimarcati in modo evidente con degli accenti che assegnino loro una certa importanza creando in tal modo delle piccole unità che abbiano fra di loro anche un sufficiente grado di omogeneità.

Si pone dunque il problema del rapporto fra il tempo del singolo, o meglio, dei singoli e quello della collettività: inoltre, se per certi versi la musica è ipoteticamente la rappresentante del ritmo collettivo, essa in realtà è il prodotto di un singolo[14] (*su sonadore* o *sa 'oche*) o di un gruppo di singoli (i suonatori e il coro a *tenores*) in cui la comunità ripone *fiducia* ma che devono comunque sforzarsi di cogliere non solo l'atmosfera della festa ma anche contemporaneamente concordare fra di loro. Il ritmo che viene prodotto va così a colpire il soggetto, che è a sua volta mosso dai suoi ritmi interni, dalle mozioni della sua carne e dalla direzione dei suoi desideri, siano essi provocati dal contatto con gli altri corpi o da altro. Il gioco fra le forze e i ritmi interni ed esterni che si incontrano/scontrano nel corpo del singolo definiscono il problema della ricerca dell'*euritmia*, che sembra essere considerata come qualcosa di desiderabile da parte della comunità[15].

Si segua nuovamente Montis (p. 91):

> [In *Su Ballu*] sono (o dovrebbero essere) presenti tre protagonisti [si ricordi che l'autore parla specificamente di quello delle zone interne della Sardegna]: la Voce, il Coro (Tenore), i Ballerini. Ebbene, sia il Coro che i Ballerini iniziano dopo un'attesa, perché il Coro entrerà generalmente dopo la terza fase della Voce e i Ballerini ancora dopo. Due attese, dunque, che servono a

captare ritmo e intonazione; perciò non deve sembrare strano se anche la Voce si crea una sua attesa che può essere anche un respiro, un attimo di concentrazione, prima di iniziare, per aver bene in mente ciò che deve fare. Tre personaggi, tre attese. Attesa di una definizione ritmica molto presente soprattutto nella *boghe longa* dove, spesso, prima di arrivare alla fase della "regolarità" si prova, anche con reiterati tentativi, la tenuta dell'insieme. [Dunque] Attesa nelle introduzioni (...). Attesa di raggiungere la velocità giusta (...). Attesa ancora presente nelle introduzioni strumentali ai canti accompagnati (...).

Questo gioco di attese che si manifesta in tutta la sua complessità già nell'attacco[16] del canto e del ballo sembra portare conferma a quanto detto da noi più in generale. Inoltre il rapporto fra il ritmo e gli impulsi sonori porta anche a una relativizzazione del ruolo dell'accompagnamento canoro che ci sembra molto interessante, in quanto conferma la nostra decisione di puntare l'attenzione sul ritmo e sulla sonorità piuttosto che sulla dimensione "linguistico-concettuale" del canto. Si segua quest'altro lungo passo (p. 83):

> Il Tenore (coro) forma un blocco compatto a sé stante con formule ritmiche proprie, anche se più schematiche, che si intrecciano con quelle della Voce. L'emissione canora è particolarmente vigorosa, ritmicamente marcata, a impulsi detti *corfos*[17]. Il timbro sa di metallo bronzeo, squillante.
> (...) A produrre simili risultati interessanti (la fioritura del canto da parte del coro che articola ritmi diversi) sono soprattutto le voci più agili come *mesu 'oghe* e *contra* con la vivacità delle particolari articolazioni sillabiche *non sens* (*lélle-reré, bàmbirìmbambì*) che, per il loro carattere virtuosistico, richiamano talvolta ai pizzicati sulle corde della chitarra (...). Ma proprio le sillabazioni, mancando un testo avente funzione semantica, determinano anche un affrancarsi da parte del canto dal dominio della parola che tante volte ha creato quella conflittualità da convivenza obbligata presente nella storia del linguaggio musicale.

Il corpo si trova inoltre preso fra la sua naturalità e la sua culturalizzazione – dimensioni che, per certi versi, esso stesso contribuisce a costruire –, tanto che le sue parti e le loro movenze divengono attori figurati che seguono dei loro percorsi e sono investiti di particolari significati. Anche il sentire e il percepire sono legati alla visione delle cose che la comunità produce: parlare di euritmia e simili significa dunque dover fare i conti con il sapere e i valori che si collegano agli stati timico-emozionali dei soggetti, anche laddove questi stati affondano e si fondano sulla parte della corporeità fuori dal controllo del soggetto.

Il corpo è dunque anche luogo e mezzo di comunicazione sociale: la competenza del proprio fare che tramite esso si dimostra va, ad esempio, a influire sulla considerazione che del soggetto la comunità ha. I rapporti intersoggettivi tengono in considerazione il saper-ballare colto nell'articolazione dei passi, nelle posture del corpo, nella distanza fra i corpi, nella regolazione del contatto, nella capacità di produrre uno stile che pur essendo proprio rispetti i canoni comunitari ecc. Vedremo meglio in seguito delle esemplificazioni al riguardo: è tuttavia innegabile che il corpo e la passionalità che tramite esso si esprime siano centrali nella definizione e costruzione dell'identità del singolo e della comunità[18].

[1] Termine con accezioni negative con cui è stata denominata la legge dello Stato.

[2] Si consideri poi che un ruolo molto importante ha il fatto di essere *bagadius/bagadias*, celibi e nubili ecc.

[3] Si cfr. Pira 1978 e l'idea delle famiglie del paese come "nazioni" in "guerra" fra loro ecc.

[4] Si cfr. Cavicchioli (1996, p. 14) e lo spazio come luogo di investimenti di valori, costruibile come "*sistema di 'accenti' e 'sentimenti'*", ovvero uno spazio segnato dalla presenza e dalla progettualità del corpo umano.

[5] Il ruolo del *limite* e più in generale della strutturazione dello spazio nel ballo è stato rilevato e studiato da Sole (1981, 1988) che ritiene che l'icona de *s'oru e su mare* (il confine del mare) funga da "modello generale o automodello della cultura sarda" (1988, p. 50). La stessa cultura sarda viene definita da questa sua marcata "liminarità" divenendo così "cultura di frontiera"(ib.). Il cerchio del ballo diviene dunque il rappresentante di una circolarità (pubblica) che si oppone alla linearità e alla squadratura degli spazi privati. In questo contesto il *limen* fa da luogo di comunicazione ma in modo

non statico: "È il fattore tempo che trasforma lo spazio lineare e statico di frontiera in spazio comunicativo curvo. Il tempo si attualizza in figure ritmiche e di movimento e anima la struttura 'assente' o di attesa dello spazio liminare statico" (p. 52). Tale modello che il ballo mostra in atto è messo in connessione con la "sintesi" fra cultura pastorale (con il suo orizzonte mobile e curvilineo) e cultura contadina (con il suo spazio radiante e centripeto) che la società sarda rappresenta: i due modi di percezione dello spazio che Leroi-Gourhan assegna ai due tipi di società si troverebbero così sincretizzati. Dal nostro canto stiamo cercando di esplorare la presenza del *limite* e il suo significato all'interno del ballo stesso, per poterlo poi riallacciare alla dimensione culturale più ampia, o meglio, per vedere in che modo esso implichi e generi il "suo" contesto: in tal senso la circolarità del cerchio del ballo non si oppone tanto alla linearità degli spazi privati quanto al vuoto centrale (che il ballo stesso produce).

[6] Anche se le situazioni di non contatto sembrano essere comunque eccezioni rispetto alla necessità di far ritornare i corpi all'interno della forma circolare.

[7] "L'accidente estetico, e la 'fusione' che ne risulta con l'oggetto, costituiscono in effetti, si dice, una fuga dal quotidiano, un momento eccezionale. Occorre dunque postulare l'esistenza di due piani distinti (...) quello della *presenza del senso*, che si apre solo per un istante, e quello del *senso comune*, cioè, per comparazione, dell''insignificanza' (raddoppiata, per altro, dall''anestesia')" (Landowski 1999, p. 282).

[8] Un modello semiotico del resto non unico o univoco. Cfr. Sole 1981, 1988.

[9] Si cfr. la caratteristica similare delle narrazioni orali studiate da Ong (1982).

[10] Stando a Landowski la *danza* con il suo *tempo* è un "dialogare" che oltre all'*essere* insieme si caratterizza per il *fare* insieme qualcosa: una "coordinazione in atto dell''essere insieme', operata attraverso la ricerca continua di un'armonizzazione tra le temporalità – i ritmi – di ciascuno dei danzatori" (Landowski 1999, p. 291). Ciò che manca a questa descrizione è, almeno nel nostro contesto, il riferimento alle attese e ai ritmi di un suonatore che deve anch'egli produrre la sua coordinazione in atto con coloro che danzano.

[11] Fabbri 2000, p. 92; 1987, p. XXII.

[12] L'idea di "impulso" è contenuta nella radice della parola greca "agogia", definita da Fabbri come "spunto di trasformazione dei paradigmi in sintassi, cioè (...) di ritmo" (1987, p. XXII).

[13] Sul "ritmo" cfr. Benveniste 1966.

[14] Si noti che si danno casi in cui sono gli stessi danzatori a dover accompagnare il loro ballo cantando e "passandosi" la voce con grande abilità in modo da mantenere il ritmo *appropriato*.

[15] La stessa produzione di ritmi collettivi è in buona parte un problema di costruzione culturale. Lo studio di Sole (1977) sulle "strutture ritmiche della comunicazione orale" tende a rappresentare il polo "collettivo" all'interno di una dimensione ritmica che secondo noi rimane tesa e continuamente in conflitto, e dunque passibile di rinnovarsi o ristrutturarsi, con quella individuale (o nel confronto con altri ritmi collettivi). Tale modello

ritmico collettivo, riscontrabile nel linguaggio parlato e nell'intonazione, sarebbe "di tipo ascendente giambico-anapestico (...) dato da una sequenza sillabica in quattro tempi con accento forte in terza posizione e semiforte sulla prima: x x x' x ('duru dùru', 'fizu mèu', 'mama mìa' ecc.)"(p. 71). Tale "uniformità di ritmo" si estenderebbe secondo Sole dalla "danza all'andamento melodico dei canti e ai segni grafici degli oggetti dell'artigianato, o addirittura alle cadenze gestuali e mimiche: lo scossone dei 'merdules' e 'boes', come dei 'mamuttones' coperti di campanacci, imprime al passo la stessa cadenza ritmica giambica che ritroviamo nel ritmo musicale e verbale: ta-tà... ta-tà..."(p. 82).

[16] È molto suggestivo a tale proposito la conclusione di questo passo impegnato nel problema della trascrizione de *su passu lestru*: "è opportuno che gli accenti stiano nei tempi forti della battuta e l'accento dinamico, possibilmente, in battere. *Si parte quindi con una pausa, con un'attesa: il primo tempo è silenzio*" (Montis, ib., corsivo nostro).

Notiamo che nell'interpretazione che Sole dà del ballo sardo, è la danza nel suo complesso a esprimersi secondo il "silenzio": "Ricostruire questi enunciati mitici [che le configurazioni gestuali del ballo rappresentano] significa ricuperare la parola perduta delle età mitiche, il dio che più non parla alle coscienze perché la sua parola è silenzio. (...) Tracce di questo silenzio mitico di chi, muto agli uomini, parla al dio distante e presente, si ritrovano nell'atteggiamento austero e nel rigoroso silenzio che osservano tuttora i danzatori nel *ballu tundu*: silenzio solo interrotto dal *grido ripetuto a intervalli non regolari*, che ha però valenza religiosa e mitica" (Sole 1988, p. 57, corsivo nostro). Ecco che l'urlo emerge e rompendo il silenzio e frantumando il ritmo si tende fra animalità e sacralità. Come scrive Greimas in *Dell'imperfezione* confrontando le strutture ritmiche profonde della ballata romena e della poesia mitica Dogon: "Proprio come la processione delle maschere urlanti nella notte con voci contraffatte, inumane, la manifestazione degli spiriti incarnati, il ritmo spezzettato e distorto, che dissolvono la poesia mitica, assicura il messaggio che viene da un altrove e afferma la presenza persuasiva del sacro" (Greimas 1987, pp. 70-71). Sul ruolo del silenzio nella cultura sarda si veda anche Bandinu 1998a, pp. 122 sgg.

[17] Letteralmente: "colpi".

[18] Fra i tanti limiti della nostra analisi uno va segnalato in particolare, vale a dire l'aver riservato poco spazio al ruolo del canto poetico nel rito, un aspetto che generalmente è stato messo al centro delle trattazioni della cultura sarda "tradizionale". Per vari motivi noi abbiamo voluto prestare maggiore attenzione all'aspetto non legato al linguaggio verbale, anche perché *Su Ballu* in molti casi è guidato quasi esclusivamente dalla musica: richiamarsi dunque al canto nella definizione dei valori in gioco – ad esempio attraverso la censura di alcuni comportamenti o la valutazione sul ballare stesso – o nella produzione di stati timici – la tensione sessuale come risvolto di canti maliziosi o a doppio senso ecc. – avrebbe significato adagiarsi su di una visione meramente rappresentativa, in cui l'efficacia starebbe nella capacità dei soggetti di capire ciò che viene detto/cantato da qualcuno. Il ballo in realtà sembra riuscire a sviluppare la sua efficacia anche senza l'ausilio del canto o con una presenza di esso marginale: del resto anche quest'ultimo in molti casi si rivela essere

più che altro un produttore di ritmo piuttosto che di senso in quanto finisce per subordinare il messaggio al metro (Bandinu) e fonda dunque il suo effetto sulla dimensione ritmico-significante piuttosto che "significativa". Ciò non toglie, ovviamente, che il ruolo della poesia e del canto *a tenores* come accompagnamento del ballo vada ripreso e studiato in modo da mettere ulteriormente alla prova e arricchire quanto detto in questo studio.

Capitolo quinto
Lo spazio del ballo

Osservazioni preliminari

Svilupperemo questo capitolo partendo dalle considerazioni fatte da Greimas nel saggio *Per una semiotica del mondo naturale*: utilizzeremo le sue griglie di analisi integrandole in alcuni punti.

L'analisi di Greimas sulla gestualità naturale e culturale ristretta alla forma umana, vale a dire al corpo, parte da una definizione del contesto della performance o, se si vuole, dello spazio della messa in scena. Tuttavia la necessità di partire dal contesto spaziale, almeno nel nostro caso, sembra passare in second'ordine e non solo perché l'oggetto di studio è formato da una pluralità di corpi.

Il fatto è che prendendo in considerazione lo sviluppo diacronico delle forme del ballo – in quanto parti di un *rito* – ci troviamo davanti a delle mutazioni talmente profonde da dover fare subito delle specificazioni precise circa i soggetti coinvolti e la stessa idea di *coinvolgimento*.

Quando nella definizione delle "coordinate a priori del volume umano" Greimas (1970, p. 58) dà conto nell'adibizione dello spazio tridimensionale di "*un prospettivismo spaziale*, per cui il corpo umano, in quanto oggetto percepito, presuppone uno spettatore, anch'esso situato in uno spazio tridimensionale *coinvolgente* rispetto al corpo umano *coinvolto* (...)", ha già introdotto delle categorie e degli attori non pacifici, quantomeno all'interno del discorso sulle forme della cultura popolare in Sardegna. Ciò che è qui in gioco è "il salto dalla tradizione popolare al folklore" laddove "la prima presuppone un agire comune dei

membri della collettività per costruire insieme una espressione caratterizzante del gruppo, il secondo implica una scelta di attori per rappresentare l'esecuzione di moduli espressivi 'in uso' presso una collettività" (Deplano 1999, p. 110) con la relativa, e per molti negativa, creazione di *attori* e *spettatori* all'interno della performance folklorica.

Ci sembra che il modello da prendere come punto di riferimento nel nostro contesto possa essere quello descritto da Lotman, che lo attribuisce alla "creazione arcaica" ma lo vede ancora parzialmente in atto nel "folklore", considerato evidentemente non come semplice decadimento verso il "folkloristico":

> La creazione arcaica, tratti della quale possiamo osservare nel folklore, è particolare non per la sua apparente immobilità, ma per una diversa distribuzione di funzioni tra l'esecutore e l'ascoltatore. Le forme arcaiche del folklore sono rituali. Ciò denota che in esse non vi è uno spettatore passivo. Trovarsi in un qualche punto limite (temporale, cioè del ciclo annuale, o spaziale, se il rito necessita di qualche luogo convenzionale) significa essere un partecipante. (...) [E ancor più precisamente] La fusione dell'attore e dello spettatore sottintendeva la fusione dell'arte e dell'azione (Lotman 1993, pp. 194-195).

A questo punto è evidente che l'idea sottesa al prospettivismo spaziale, con i suoi oggetti-corpi percepiti da uno spettatore, è già oltre la forma creativa arcaica e rituale[1] e dunque potrebbe porre dei problemi nello studio del rito. Il rischio, che andrà tenuto presente, è quello di attribuire al soggetto che balla una credenza di cui non è portatore, vale a dire l'idea che esso si pensi e si senta appunto come un corpo percepito da qualcuno che sta all'esterno. Se facessimo ciò ci precluderemmo probabilmente la corretta comprensione del rituale del ballo.

Notiamo infine che quanto detto da Greimas in precedenza, probabilmente si fa "emico" se si prende per buono il fatto che nelle nuove forme della cultura popolare lo spazio della performance comprende degli "attori" nel ruolo di spettatori, vale a dire latori di un modo di partecipazione al "rito" diverso da quello "tradizionale", ma non per questo da ignorare.

"Orientamento"

Fatte queste precisazioni possiamo riprendere la griglia d'analisi greimasiana per trattare la questione dell'individuazione del contesto spaziale del ballo e il rapporto che nei differenti contesti si stabilisce fra l'oggetto percepito e il suo osservatore. Avremo allora:

1) *Il contesto "tradizionale" della performance*: l'interno della casa, il cortile della casa (*sa prazza 'e domo* – "la piazza della casa" – figura importante dell'architettura popolare sarda), la piazza (vera e propria, quando esiste), il sagrato della chiesa, ecc. Come si vede ci si ritrova in realtà davanti a una pluralità di contesti, che dal punto di vista della prospettiva spaziale non sono identici, come non sono totalmente identici dal punto di vista delle funzioni sociali assolte. Ciò che li accomuna è il loro statuto di "tradizionalità", che in alcuni casi viene sancito dall'essersi sviluppati come pratiche prima del periodo di "catastrofe" delle forme della cultura popolare sarda, situato all'incirca negli anni Sessanta di questo secolo.

Ciò che forse davvero unifica questi spazi è il loro essere spazi "limite", "rituali", "liminali": essi sono luoghi che in quanto scelti per "officiare" il rito, si pongono come frattura rispetto allo spazio circostante, si caricano della qualità del "sacro" e portano con sé anche un cambiamento nella qualità del tempo (Turner 1982, p. 55). Si crea così uno spazio di "intrattenimento"[2].

Ciò che ci preme rilevare è però quello che potremmo definire il carattere "obbligante" di questi spazi dove "si è chiamati" – non "si sceglie" – a "intrattenersi". In teoria, dunque, non vi dovrebbe essere spazio, come già detto, per un distacco che crei la posizione dell'osservatore: lo spazio coinvolgente è tale fino in fondo e, fin quando rimane tale, l'unica prospettiva spaziale attuabile è quella posta in essere dai singoli corpi che si osservano frontalmente – ma a distanza – fra di loro: è un osservarsi della comunità che è già tutto dentro

il flusso dell'azione, un osservarsi in teoria scevro dalla possibilità di un giudizio distaccato su ciò che sta avvenendo.

Lo sguardo dell'"osservatore partecipante", guidato dallo spazio che lo contiene, sembra dunque nella condizione di cogliere almeno in parte il linguaggio del corpo altrui: rimane invece incerta la possibilità di rendersi conto dall'interno dell'azione di tutti i complessi movimenti della comunità folklorica[3].

Il ruolo dell'osservatore in questo contesto, soprattutto per quanto riguarda la prospettiva "dall'alto in basso", sembra essere puramente virtuale, o perlomeno – fin quando il rito mantiene la sua efficacia – l'osservatore c'è, può esserci, ma non è visto, nel senso che l'*attenzione* al ballo non permette di coglierlo, e il ballo stesso non lo richiede. Resta in potenza[4] e si dà come riflessione sul ballo, fuori dal flusso: condizione che, ad es., consente a Bandinu di notare che "la massima espressione del ballo si ha quando si formano tre cerchi concentrici di ballerini (*sos ballos a tres pizzas*)" (1998, p. 62).

2) *Il contesto "mediale" moderno.* Il riferimento è, in generale, al passaggio in televisione delle forme del ballo e, in concreto, alla trasmissione *Sardegna Canta*, di cui parleremo ampiamente in seguito, che di questa trasposizione rimane l'esempio più importante benché non l'unico.

L'avvento del mezzo e del linguaggio televisivo ci pone nella condizione di dover riconsiderare il problema della spazialità, nonché ovviamente quello del rapporto fra esecutori e pubblico.

Per quanto riguarda la spazialità crediamo vadano considerate contemporaneamente quella prodotta dal mezzo in sé, in quanto "territorio immateriale" (Abruzzese 1995a), in cui si trovano ad agire simulacri e fantasmi, che possono però quantomeno essere considerati come "rappresentativi" rispetto a coloro che in essi sono chiamati a identificarsi, e quella che si crea nell'istanza di concreta fruizione del mezzo televisivo, che invade dunque lo spazio privato della casa.

Se si accetta che sia la stessa televisione a farsi soglia, e dunque spazio che (ri)articola il rapporto fra l'individuo e la collettività in modo suo proprio, vi è da credere che lo spettatore domestico sia sempre coinvolto in uno spazio performativo; sia sempre "nella" piazza. Riferendoci al problema della prospettiva spaziale, ciò che possiamo far notare è che la partecipazione al ballo "messo in scena" televisivamente crea la posizione di uno spettatore il cui sguardo è guidato dalla regia televisiva e che perde dunque in certi termini la possibilità di scegliere i soggetti/oggetti su cui indirizzare la vista: esso tuttavia si ritrova capace di porsi "in alto" potendo cogliere così, con un unico colpo d'occhio, il dispiegarsi della performance nella sua globalità. L'oscillazione fra il volto del danzatore in primo piano e la panoramica sullo studio televisivo, e dunque sullo spazio immateriale della messa in scena colto nella sua totalità, consente allo spettatore una forma di partecipazione mediata – in quanto lo sguardo frontale avviene tramite interposizione di un lavoro registico – e nuova – in quanto consente di assumere "concretamente" posizioni e punti di vista prima non sperimentabili. Si tratterà di vedere quali effetti e quali significati si producano con tali cambiamenti[5].

3) *Il luogo "tradizionale" trasformato (e sincretizzato) dalle forme mediali moderne.* Il ritorno alla piazza reale, lungi dal divenire un ristabilimento dell'armonia pre-mediatica si trova per molti aspetti già cambiato; pensiamo ad esempio alla strutturazione della festa e del suo spazio a partire dalla presenza di "gruppi folk" chiamati a ballare per un "pubblico" che è formato a sua volta da danzatori "reali" abituati però, dalla visione di *Sardegna Canta* e simili, all'idea che all'interno della festa paesana vengano "esibiti" – in modo altamente formalizzato e codificato – modi e stili di ballo provenienti da un'altra comunità paesana. Oppure pensiamo all'organizzazione di veri "eventi" in piazza, con relativo palco, generalmente progettati per un futuro uso televisivo. È evidente che ci troviamo davanti a una serie di prospettive "ibride" o addirittura nuove, che per certi versi escono dalla tipologia greimasiana: si pensi allo "sguardo dal basso" di chi si trova sotto al palco.

4) *Nuovi contesti che nascono già in "ambiente" moderno, dunque in inevitabile rapporto con il sistema mediale*, ma che intrattengono con questo un rapporto particolare[6].

Ci riferiamo in particolare ai concerti di "etno-rock"[7], fenomeno a nostro modo di vedere ancora sottovalutato, anche perché per lungo tempo assente dalle reti televisive sarde[8]. La rivisitazione – in tutte le sue forme – del patrimonio musicale ereditato, sembra aver creato le condizioni per una nuova ripresa della partecipazione giovanile – e non solo – alla dimensione comunitaria, creando lo sfondo per la condivisione di un nuovo "ritmo collettivo" esteso a tutta la Sardegna. L'ipotesi da verificare, qui solamente abbozzabile, è che alcune delle forme di partecipazione di cui si era già pianta la perdita – ci riferiamo in particolar modo al "buon trasporto" del rito che culmina nello *sfinimento* e nello *stravolgimento* del corpo e del volto, nello stato di *trance*, "in cui la persona si stanca, si dimentica, si smarrisce" (Bandinu 1998a, p. 62) – riemergono trasformate e tuttavia individuabili in *eventi* che sono di certo "spettacolari", e che tuttavia – o proprio per ciò? – creano una dimensione "performativa" in senso forte: la danza del pubblico del concerto ritorna a essere – è a suo modo – "un'intenzionalità che, in quanto tale, trasforma il mondo" (Greimas 1970, p. 70).

La frase di Greimas, estrapolata dall'analisi sulla danza "arcaica", è in questo stadio poco più che una suggestione; eppure, laddove si consideri che il rapporto fra "esecutori" e "spettatori" (ma è ancora valido definirli in tal modo?) è frontale e mediato dalla presenza di un palco, pone delle questioni a nostro modo di vedere fondamentali. Nel rapporto palco/piazza va considerato infatti con attenzione il gioco delle prospettive: nel caso dell'esibizione del gruppo folk il polo del movimento e della gestualità sta effettivamente sul palco (o casomai al centro della piazza), e si dà allo sguardo degli spettatori; nel concerto etno-rock, per quanto i suonatori possano abbozzare passi o sprazzi di ballo, il polo del movimento è decisamente "sotto" il palco: ma allora, chi è che percepisce il

corpo in movimento? Gli "attori" in questo caso sono gli "spettatori", i corpi in movimento sono quelli di coloro che "assistono"[9]...

Tutto ciò pone dunque problemi di "rappresentatività", ovvero di "identificazione", e ci chiede di guardare più in là, di cercare l'*oltre* del problema spaziale, ciò che – contrariamente a quello che lascerebbero pensare le forme materiali e sceniche dell'esibizione se lette come assolutamente determinanti della riuscita del rito, come semplice "causa" – riesce a creare le condizioni perché la performance sia vissuta fino in fondo da chi si trova a parteciparvi: vale a dire la dimensione del *credere* e del *valore* che fonda il rapporto fra Soggetto e Mondo.

Mantenendoci ancora a livello dell'*orientamento*, possiamo ipotizzare che la *topologia*, vale a dire la "relativizzazione dello spazio" in cui vengono a spostarsi le forme corporee, sia attuabile prendendo come punto di riferimento da un lato la fonte sonora, vale a dire l'istanza che "ritma", dà il tempo al ballo (che muove i corpi); dall'altro, il centro del ballo, come luogo simbolicamente denso e come riferimento, propriamente topologico, nell'orientamento dei corpi.

Crediamo che al livello generale di analisi su cui ci muoviamo, questi due punti di riferimento, incrociandosi, rendano conto degli spostamenti dei corpi rispetto agli altri corpi.

"Sostegno"

Rifacciamoci ora alla categoria del *sostegno*, in cui la "*pesantezza* del corpo" (Greimas 1970, p. 58) viene colta sugli assi orizzontali e verticali.

L'asse orizzontale sembrerebbe non assumere particolare significato all'interno della nostra trattazione, in quanto confronta la posizione eretta del corpo rispetto alla superficie piana su cui avviene il movimento: l'articolazione "terra orizzontale" VS "uomo verticale" non segnala solamente lo stato *incoativo*[10] anteriore alla mobilità, ma sembra assumere anche i tratti di *duratività* e *terminatività*. In realtà, se si estende l'analisi alla dimensione della cultura sarda con-

siderata come un tutto – perlomeno nelle sue forme rituali – e si prende in considerazione la possibilità di operare una stratificazione dal basso (la "terra") all'alto (il "cielo", o forse meglio, la "non-terra") della spazialità, si può situare la pratica del ballo in una griglia più ampia, in cui la stessa posizione eretta del corpo diviene significativa.

Il ballo, e il suo "uso" della spazialità, sembra trovarsi chiuso infatti tra il rituale delle maschere del carnevale barbaricino (con i loro corpi sdraiati e completamente "immersi", nella terra) e il ruolo de "su Componidori" nel rito carnevalesco della "Sartiglia" di Oristano (un corpo che viene elevato e staccato da terra e che al culmine del rito si sdraia anch'esso, sul cavallo in corsa, per benedire i presenti). Questi due limiti, a cui possiamo solo accennare, racchiudono ed esemplificano tutta una serie di pratiche e di comportamenti che ci aiutano a situare il ballo nel livello centrale fra lo strato inferiore e quello superiore, associati rispettivamente alle qualità di naturalità/animalità e a quella di sacralità: il ballo acquista allora la sua qualità "umana", e questa si carica di senso e valore, in rapporto a queste due sfere che la delimitano. Esse, inoltre, pur restando ai margini, sembrano accompagnare gli attori umani nel ballo, pronti a "discendere" o a "risalire" verso uno dei due stati.

Se si considera che la bontà della danza dei ballerini e delle ballerine è legata alla loro capacità di muovere la parte inferiore del corpo mantenendo perfettamente rigida ed eretta la parte superiore, si intravedono ulteriori sprazzi di senso legati alla figura del corpo posto in una situazione di verticalità[11].

Nel caso dell'asse verticale, invece, la coppia messa in gioco, e passibile di essere colta nei suoi aspetti di "euforizzazione/disforizzazione", "valorizzazione/de-valorizzazione", è quella del "*contatto* VS *non contatto* (del volume umano rispetto ad altri volumi)" (Greimas 1970, p. 58).

La prima cosa da notare è che tale categoria, essendo i corpi, di "norma", in situazione di contatto, sarebbe più produttiva se vista non nel suo aspetto dicotomico bensì come un continuum in cui sono previste sfumature (significative) interne alla dimensione del contatto, vale a dire nella scala dell'intensità.

Il godimento e la partecipazione al ballo sembra essere legata infatti al rispetto di uno spazio del corpo singolo, uno spazio che si definisce come possibilità di movimento rispetto alle possibilità degli altri corpi singoli, e dunque rispetto all'intensità della "presa" fra i corpi: è nella creazione e nel mantenimento di questo equilibrio fra le possibilità reciproche dei corpi che si delineano delle differenze di valore e che si evidenzia una dinamica di mediazione fra il legame (materiale) dell'individuo con la comunità e la possibilità di uno spazio di libertà rispetto a essa.

"Spostamento"

La problematica appena analizzata ci ha già introdotto all'ultimo criterio di categorizzazione, ovverosia quello definito come *spostamento*, che chiama in causa "*l'opposizione categoriale fra l'immobilità e la mobilità*, fra posizione e movimento" (p. 58).

Tale parte – che Greimas lascia volutamente in sospeso – ponendo con decisione il problema del ritmo nel ballo, salda l'aspetto spaziale con la problematica della *temporalità*.

A tale proposito possono aiutarci le importanti considerazioni di Bandinu, il cui discorso pone al centro, oltre alla corporeità, la simbolicità del ballo, il suo essere preso nella "logica dello scambio simbolico che ristabilisce *l'ambivalenza* della vita e della morte" (Galimberti 1983, p. 17).

Eeco dunque che rituale festivo e rituale funebre si trovano a *corrispondere*: "la corona delle donne piangenti intorno al morto è simile al cerchio del ballo tondo". E per quanto rimanga la significativa differenza per cui "nel ballo è l'uomo che canta, [mentre] nel rito funebre è la donna che piange e canta gli *attitos*" – cosa che mostra che "c'è stata una separazione fra omines e feminas, irrimediabilmente separati davanti alla morte" – resta il fatto, per noi più interessante, per cui:

La festa, come la morte, non ha un tempo, è puro ritmo del ballo e del pianto, tempo assoluto del linguaggio poetico del canto e degli *attitos* e del *cuncordu*, infinita ripetizione sempre inedita (Bandinu 1998a, pp. 62-63).

La forma del ritmo inizia così a intravedersi nella descrizione datane dallo stesso Bandinu:

Una pulsione dà il via al lamento e al ballo, prima come forme composte e poi sempre più incontrollate, con gestualità violente delle membra e con stravolgimento della faccia. Dolore e godimento scatenano uno stato di *trance* in cui la persona si stanca, si dimentica, si smarrisce. Il canto e il lamento si fanno urlo, si bloccano nella ripetizione ossessiva delle sillabe e della frase. Poi la persona torna in sé, riprende a muoversi e a parlare in modo sensato fino al successivo scatenamento (ib.).

[1] Da tale punto di vista essa pone un problema molto interessante, quello della distinzione fra una prospettiva "emica" e una "etica" nello sguardo sulle culture: la prima sarebbe una "visione dal di dentro" del sistema culturale, vale a dire attuata attraverso i suoi stessi criteri (quelli di un ipotetico "appartenente" che sa "come operare" in essa), laddove la seconda si basa su criteri esterni (Turner 1982, p. 123). Il punto da tenere in considerazione è che lo studio delle narrazioni nelle varie culture ci obbliga a tenere presenti "le caratterizzazioni popolari 'emiche' del rituale" (p. 147), vale a dire le "credenze" di coloro che ne sono gli attori.

Si è detto ciò perché il richiamo a un "osservatore" dei corpi fatto da Greimas, una volta trasposto nel contesto rituale, fa apparire le modalità "prospettiche" proposte – quella "frontale", in cui "la forma umana sarà probabilmente percepita come proiettata su uno schermo, e quella "dall'alto in basso", che consente di seguire "lo spostamento di una comunità folklorica" – come una riproposizione di una forma di etnografia che ha sfruttato le possibilità di dominio visivo dello spazio come modo per evitare il confronto con l'altro e con il suo sapere (Clifford 1988, p. 87).

[2] Dice Turner: "'intrattenere', *entertain*, deriva dall'antico francese *entretenir*, 'tenere separato', cioè creare uno spazio liminale o liminoide nel quale le performance possano avere luogo" (p. 81).

[3] Se vi è una comprensione del tutto essa passa probabilmente e prevalentemente attraverso il tatto e la sensomotricità. Ne riparleremo.

[4] Una potenzialità immaginativa: immaginarsi di essere fuori del ballo a guardarlo, immaginarsi che fuori ci sia qualcuno che guarda il ballo.

[5] È in tale contesto che si pone ad esempio la controversa questione dell'introduzione di "coreografie" nel ballo che, sfruttando la ripresa dall'alto, tendono effettivamente a porsi come tentativi di comunicazione e rappresentazione a uso di un destinatario un tempo inesistente.

[6] Ci riferiamo a quanto diremo in conclusione del nostro lavoro: ovvero come in qualche modo la TV abbia concentrato la sua riflessività su di un "modello" del ballo e abbia dato meno spazio a forme più "eterodosse" di rivisitazione e ri-vivificazione della tradizione (intesa qui come qualcosa di "presente"). Soltanto in questi ultimi anni queste stanno iniziando a comparire all'interno del sistema televisivo sardo.

[7] L'etichetta è fin troppo ampia e potrebbe andare, solo per citarne alcuni, dai *Cordas et Cannas* ai *Kenze Neke* passando per *Piero Marras*, i *Tazenda* e gli *Istentales*; a ogni modo intendiamo tutta una serie di band o singoli che, sebbene in modo diverso, mantengono legami con le sonorità della musica sarda e riescono a produrre performance altamente coinvolgenti.

[8] Molto interessante sarebbe l'analisi di un esplicito tentativo di traduzione della tradizione quale è stato la performance musicale-cinematografica *Sonos 'e memoria* di Cabiddu e Fresu.

[9] Dice Gadamer parlando del *gioco* e della *festa* e partendo dal ruolo del *theoros* – "colui che prende parte a una delegazione invitata alla festa" (1960, p. 157) – nell'antica Grecia: "è l'essere dello spettatore che è determinato dal suo 'assistere' allo spettacolo. Assistere è qualcosa di più che il semplice trovarsi presente insieme a qualcosa d'altro. Assistere significa, invece, partecipare (...) [e] come modo di atteggiarsi del soggetto, ha il carattere dell'essere fuori di sé. (...) Un tale assistere ha il carattere dell'oblio di sé, ed è costitutivo dell'essenza dello spettatore di esser preso dalla contemplazione in modo da dimenticarsi di sé. L'oblio di sé, però, è qui qualcosa di totalmente diverso da una condizione privativa, giacché scaturisce da una dedizione attenta alla cosa, dedizione che è un atto positivo dello spettatore" (pp. 157-159).

[10] L'/incoatività/ e la /terminatività/ sono le due aspettualità *puntuali* che delimitano, o possono delimitare, un *processo durativo* (cfr. Greimas 1976, pp. 18-19).

[11] Il rapporto orizzontalità/verticalità del corpo, nonché quello fra contatto/non-contatto di questo con la terra, può essere visto anche in azione nel rito dell'argia, in una pratica come *s'istrumpa* (con i lottatori che immobilizzano i reciproci busti e combattono praticamente solo con le gambe) o in una esperienza nurecese – Nureci, paese della Sardegna – in cui l'uomo si rotola a terra per la vergogna...

Capitolo sesto
Il corpo

Fino a ora abbiamo cercato di rispettare la suddivisione analitica proposta da Greimas fra il punto di vista sul corpo come "oggetto percepito" e il suo essere "autore della propria motricità": come già evidenziato in apertura, l'oggetto stesso di analisi si presta con riluttanza a una dicotomizzazione di questo tipo, tanto che ogni volta che ci si è allontanati dalla descrizione del contesto spaziale in cui i corpi si muovono, e siamo stati costretti a reintrodurli, ci siamo trovati a trattare con dei soggetti che fanno e che trasformano se stessi e gli altri: una spazialità, dunque, totalmente culturalizzata e valorizzata, densa di significati intersoggettivi, dove in gioco è, ad esempio, la libertà reciproca dei partecipanti al ballo e dove il fulcro di tutto è la presenza dei corpi che agiscono e patiscono.

Stando così le cose ci pare necessario portare l'analisi sul corpo colto nella sua globalità e singolarità, così come definito all'interno della cultura sarda.

Il corpo "sardo": Carena, Carre, Peta(s) et Purpa

Il corpo in sardo è *sa carena* (o *cherena*). Il termine, che può essere utilizzato anche per intendere la "struttura" di una cosa (una nave ad es.) o specificamente il "raspo" a cui è appeso un frutto, è usato indistintamente per l'animale e per l'uomo[1].

A questa è legata, o si sovrappone completamente, *sa carre*. Essa è definita come "sa peta bia de una carena umana, sa carena etotu"[2]: si pongono a questo punto una serie di distinzioni interessanti.

Il termine *carre*, sommariamente traducibile con l'italiano "carne", non ritaglia infatti lo stesso tratto del continuum della materia, del "senso" (Hjelmslev). Innanzitutto esso si definisce in opposizione al termine *peta* (o *pecia*, *pessa*, *petza*) che si è usato a sua volta per definirlo. Parlare di "peta bia" ("carne viva") è quasi un ossimoro in quanto *sa peta* è, nel suo senso principale, "sa carre de un'animale masellada pro mannigare"[3]. Ci troviamo dunque davanti all'opposizione "carre/peta" ("carne viva"/"carne macellata") che solo parzialmente può sovrapporsi alla distinzione "umano/animale": diciamo questo perché la definizione di *peta* prevede la possibilità che al plurale il termine indichi "diferentes crezes e calidades de peta, *ma fintzas sa purpa de sa carena 'e su cristianu*"[4]. Posto che stando alla sua definizione, *sa purpa* (o *prupa*, *pulpa*) è "sa parte modhe de sa peta, foras s'ossu e su grassu: si narat fintzas de sa parte chi si manigat de sos frutuarios, de sa parte prus modhe fintzas de ateru (as. pane); in cobertantza, sa parte menzus de sas cosas, ue bat de godire"[5], possiamo ora avanzare nell'analisi e provare a tirare qualche somma.

Diciamo subito che siamo davanti a una serie di termini che mantengono sempre una certa ambiguità nel loro contenuto: ogni tentativo di suddivisione netta, o di spartizione in accordo a categorie fondamentali quali vita/morte, animale/umano ecc., rischia di uscirne frustrato. Tuttavia non ci troviamo davanti all'insensatezza, tutt'altro.

Partiamo per negazione: un animale non ha *carre*. Da vivo ha una *carena*, da morto è *peta*: questa carne macellata può differenziarsi al suo interno, avremo dunque diversi tipi di *petas*. E tuttavia la divisione che sembra delinearsi fra vita e morte è messa in questione dal fatto che un animale vivo può essere o meno "*in petas*": ma lasciamo momentaneamente le cose in sospeso.

La suddivisione a cui ci troviamo di fronte parlando dell'uomo è più articolata della classica opposizione corpo/carne. In realtà sembra che il corpo in Sardegna sia costruito a strati, o meglio, che ogni termine-sostanza trapassi

in qualche modo nell'altro andando a formare un continuum, le cui suddivisioni sono evidentemente culturali.

Il termine più generale è quello di *carena* che si tende fra l'"oggettività", per così dire, della "struttura" – il corpo in quanto forma esistente, viva ma "neutra" – e il suo divenire *carre*. Questo è sicuramente il termine centrale e più complesso della serie. Da un lato infatti acquista connotazioni e senso dal suo essere in relazione con altri termini e modi di dire attestati dalla pratica linguistica: dall'altro è anch'esso teso verso il suo nucleo – *purpa/petas* – o verso una trasformazione, un possibile cambiamento di stato – divenire *peta*.

Vediamo meglio. Presa nel suo senso "centrale"[6] e dal punto di vista della nostra trattazione, *sa carre* si trova al centro di una doppia articolazione. In primo luogo la ritroviamo in termini quali "carrales" (essere fratelli o sorelle, *avere la stessa carne*, *essere figli/e della stessa madre*)[7] o in frasi come "essere carre e ùngia" (essere carne e unghia, per indicare i rapporti parentali e amicali più profondi): come si può notare entrambi i termini si riferiscono alla dimensione della socialità e al sistema della parentela[8].

In secondo luogo (nell'ordine della scrittura), il termine *carre* lo ritoviamo in un termine come *carregarre* che Puddu definisce con "atacadu, propriu tochèndesi carre cun carre"[9] e che parafrasa come "a contatto con la pelle". Ci troviamo così gettati nella questione della "costruzione di un *sé*", dell'emersione del proprio (l'identità) e dell'altro (l'alterità) tramite una "sensazione propriocettiva", una sensazione *tattile* (Fontanille 1999a, pp. 196-197). Ciò ci porta a constatare, per il momento, che il *sentire* che fa emergere il "corpo proprio" sembra essere situato, affidato, a *sa carre*.

L'uomo dunque, in quanto è costituito di *carre*, si distingue dall'animale: i tratti che lo rendono umano sono il suo poter sentire e il suo far parte, essere inserito, in un sistema sociale[10].

Proprio come l'animale, però, esso può "*falare in forza e in petas*", cioè "diminuire (o aumentare) in peso", così come "*torrare in petas*", rimettersi (essere in salute) dopo una malattia. Nel primo caso il termine sembra essere spogliato sia del

sentire che di qualsiasi socialità: si tratta di un dato in qualche modo oggettivo. Nel secondo caso, che appare come un'aggiunta di senso figurato rispetto al primo, benché si rimanga ancorati alla fisicità dell'aumento della massa corporea, vi è invece la possibilità di reintrodurre sia il sentire del soggetto – il *torrare in petas* consente o provoca un sentirsi meglio – sia la dimensione sociale – il proprio stato di salute è, infatti, come vedremo anche attraverso il ballo, esposto alla valutazione comunitaria. Non abbiamo una spiegazione precisa di questa valenza del termine che sembra sfuggire a quanto detto finora: probabilmente la risposta sta nell'intrinseca ambivalenza del termine al plurale che non a caso si ricollega, "radicalmente", all'umano – come vedremo – per mezzo di *sa purpa*.

Le determinazioni di cui *sa carre* è portatrice si fanno molto evidenti in quella che è una vera e propria trasformazione di stato del soggetto (sempre che alla fine lo si possa ancora considerare tale): *fagher peta* di qualcuno significa "ucciderlo". Il soggetto in quanto formato da "carne viva" e sensibile, morendo diviene "carne macellata": sembra tornare dunque verso uno stato di oggettità e animalità. *Sa carre* trapassa in *sa peta*. Dalla vita alla non-vita: la perdita del sentire equivale alla perdita della possibilità di costruire il *sé* e contemporaneamente il *mondo per sé*.

A questo punto ci resta da analizzare un ultimo aspetto molto importante che emerge dall'accezione per noi più interessante del plurale *petas*: riferito all'uomo esso indica infatti "*sa purpa* – la polpa – de sa carena". Ora potremmo intendere con carena la struttura, la parte ossea, rispetto a cui *sa purpa* è ciò che la eccede. Ma come abbiamo visto in precedenza, parlando dell'uomo *sa carena* viene a sovrapporsi o a essere sostituita da *sa carre*: ciò ci porterebbe a individuare all'interno di essa una sorta di "nucleo".

Notiamo che stando alla definizione e agli usi linguistici *sa purpa* è: 1) la parte molle (de *sa peta*, del pane ecc.); 2) la parte che si mangia; 3) la parte migliore delle cose; 4) la parte dove c'è di che godere.

Se ci rifacciamo a un uso metaforico e molto umano del termine potremmo chiarire alcuni aspetti. Con la frase "Zae ti piaghet sa purpedda!"[11] si indica infatti per un maschio l'essere attratto dalle ragazze, nel senso di coloro che possiedono un corpo ancora non-maturo, che è nel suo farsi; un corpo che acquista valore e attrattività anche nel confronto con la rigidità del corpo della donna-madre – guida e padrona della casa – con i suoi connotati di severità e rigore.

Emerge anche in questo caso il binomio molle/rigido che in qualche modo sembra accostabile a quello animato/inanimato: rispetto a *sa peta*, ad es., *sas petas* (e dunque *sa purpa*) si carica della qualità/possibilità di movimento e di animazione. "Le carni" che, come abbiamo visto precedentemente, possono aumentare o diminuire in quantità, sembrano avere la possibilità di muoversi, anche rispetto a *sa carre* che, benché senta, si configura come un'unità.

D'altro canto lo stesso uso del termine *petas* nel significato di "essersi rimesso in salute", se da un lato richiama la possibilità umana di "sentirsi" (sentirsi bene, percepirsi nel proprio star meglio), dall'altro rimanda a un sentire diverso, forse più radicale: un sentire che si impone dall'interno come "sensazione diffusa", nel nostro caso una sensazione generalizzata di benessere.

Ritroviamo a questo punto una convergenza per noi significativa: *sa purpa* unisce infatti due dei tratti caratteristici della "carne" nel senso datogli da Fontanille, ovvero la "materia vivente e sensibile dell'io" (1999, p. 199): il suo essere una "massa palpitante e deformabile" (p. 200) e il luogo da cui emana una "sensazione diffusa" (nel momento in cui il "controllo dell'attenzione" si diluisce nel corpo) (p. 204). Questo genere di considerazioni sembra essere confermato da una delle attorializzazioni *de sa purpa*: *sas intragnas*[12] (le "viscere"), anch'esse al plurale, sono contemporaneamente luogo interiore, mobile e deformabile, nel senso che sono in qualche modo fuori dal controllo umano e sono esposte agli stimoli e alle tensioni provenienti dall'esterno. Il loro essere tramite di un *sentire* che deborda il *sentirsi*, fa il paio con l'effetto che questo sentire provoca: è uno stato generalizzato del corpo, un surriscaldarsi che coinvolge interamente la persona, è "*budhire*"[13].

Inoltre *sas intragnas* nel corpo femminile sono luogo mobile e deformabile per eccellenza in quanto luogo di generazione di una nuova forma, di un nuovo corpo: luogo in cui inizia il cammino che dal biologico-organico porta all'umano-socializzato. La natura diviene per l'uomo, o forse meglio, si fa umana.

A questo punto può esserci utile ricordare due particolari che potrebbero servirci in seguito e che si rifanno entrambi ai sensi figurati di *sa purpa*. Il primo è che essa inerisce "*sas cosas*", le cose; il secondo è che è il luogo/oggetto del *godimento*. A questo stadio dell'analisi potremmo intravedere una concezione implicita del sentire: per molti versi i due sensi richiamati da un lato vanno a corrispondere all'incapacità di controllo del sentire, che riduce dunque a "cosa" chi lo subisce, e dall'altro ne evidenziano il valore/effetto, detto altrimenti, l'attrattività. Il prezzo che si paga e ciò che se ne ricava.

Vedremo fino a che punto questo abbozzo di ipotesi possa essere suffragato.

Il corpo, il suono e l'euritmia

La posta in gioco di questa parte del nostro discorso è quella di far emergere alcune delle trame che intercorrono fra il corpo e il suono: in tal senso sono i rispettivi ritmi a essere in confronto ed è il tempo della festa a farsi "spazio" in cui questo confronto possa prendere forma e realizzarsi in modo tale da risultare efficace per la comunità e i singoli. Ma vediamo in dettaglio.

Il corpo all'interno del ballo è per certo un corpo *dinamico* (Fontanille 1999a, pp. 195-196) che alterna situazioni di stabilità e di instabilità. Alle prime corrispondono i momenti del ballo ritmicamente più cadenzati e meno veloci; durante questi la gestualità è composta, tendenzialmente indifferenziata fra i *performers*. La danza assume inoltre un tono solenne e "rituale", ovvero ripetitivo e altamente formalizzato. In quello che oggi viene definito *ballu antigu* (ballo antico) prevaleva dunque la contenzione e l'equilibrio e le deformazioni corporee erano limitate.

La situazione di instabilità, a cui Fontanille fa corrispondere la *palpitazione*, sembra invece associabile ai momenti ritmicamente più tesi e concitati: la gestualità si fa "violenta", il volto diviene "stra-volto", la superficie esteriore sembra riflettere le contrazioni e le dilatazioni della carne, il suo pulsare.

Pare dunque che nel primo caso prevalgano le *sensazioni motorie esterne*: è il "corpo proprio" a essere maggiormente chiamato in causa. Esso si sposta, rispetto ad altri corpi, nello spazio della danza: il campo di presenza[14] si sposta con lo spostarsi del corpo – il centro dell'azione – il cui involucro segna il limite fra ciò che è interno e ciò che si pone come esterno.

Nel secondo caso il centro del campo di presenza tende a spostarsi all'interno del corpo; l'involucro corporeo che prima era il limite fra interno ed esterno pare divenire orizzonte dei *movimenti intimi*, luogo della loro manifestazione ultima. Oltre questo orizzonte vi è nuovamente il contatto con il mondo esterno, rappresentato simbolicamente e attuato concretamente dalla respirazione[15], che in questa fase si è certamente trasformata in ritmo e intensità. È la *carne* dunque a essere in gioco[16].

Parlando invece delle *sensazioni motorie intime* Fontanille mostra come queste si dispongano in "uno stato tensivo stabilito dalla carne, che la vita anima e dota di una presenza in contrazione o in dilatazione" (p. 194)[17].

Ciò che va notato nel nostro caso è che già nella carne, nelle sue mozioni, è presente la molla dell'*instabilità* del corpo; infatti sia le mozioni interne che quelle esterne producono una *sensazione* "che è dapprima sensazione della *carne*, palpitazione della materia sensibile" (p. 199). Ma il problema è che "in entrambi i casi il *corpo proprio* è colpito solo se l'ampiezza della mozione è sufficiente" (ib.), cosa che ci porterà a trattare le questioni della "densità" della percezione e della costruzione di un *ritmo*, di una *forma*, che generi la possibilità di una funzione semiotica. Per ora limitiamoci a cogliere un altro aspetto importante: le mozioni interne – quali la respirazione – sono infatti sempre presenti finché il corpo resta in vita, e tuttavia non sono discriminanti fra lo *statico* e il *dinamico*. Quando si dice che in situazione "stati-

ca" le "sensazioni spariscono" (p. 195), sembra si debba intendere che esse non sono abbastanza ampie da farsi sensazioni in senso pieno, vale a dire non sono abbastanza ampie da *farsi sentire*. Ciò introduce e spiega il ricorso a oggetti, artefatti/artifici, procedure e più in generale processi di stimolazione, che "aiutano" le mozioni ad aumentare in ampiezza, fino a che non raggiungano la possibilità di colpire il corpo proprio[18]. Nel nostro caso metterlo in movimento.

Non solo. Il corpo che inizia a ballare è già, o può essere già, in movimento. Ciò che avviene potrebbe dunque essere definito come l'articolazione di una *mobilità seconda*. Questa è composta di una gestualità che, in quanto suscitata dall'esterno, va forse considerata come mancante di intenzionalità (ma tale questione va lasciata in sospeso visto che coinvolge più profondamente l'intera interpretazione della danza). Tant'è che, per quanto la carne e il corpo proprio siano colpiti "dal loro proprio movimento" (p. 194), è possibile stabilire una differenza fra la sfera dell'udito, in cui ci si trova davanti a una *carne-bersaglio*, e quella della sensomotricità, in cui si ha una *carne-sorgente* (p. 199).

Ciò che emerge è allora il ruolo dell'"attore" *suono* e la qualità del suo agire, del suo intervento sul corpo di chi balla.

Quando mettiamo in gioco il *suono* ci troviamo infatti a fare i conti con la sua capacità di superare l'involucro corporeo (il *sé-pelle*) e andare a "ferire" la carne; è dunque un *sentire*, e non un *sentirsi*, che si produce nel soggetto[19]. Sarà utile ricordare, prima di andare oltre, che la sensazione riguardante la carne viene definita da Fontanille come "sensazione diffusa" (p. 204): è rispetto a questa sensazione che entra in gioco l'*attante di controllo* che, in quanto regolatore "del ritmo, dell'estensione e dell'intensità" delle mozioni "influisce sull'intensità e l'estensione della sensazione" (p. 194). Nel caso dell'udito esso finisce per coincidere con il centro percettivo stesso: ciò comporta che l'udito si pone rispetto al suono – entro certi limiti – nella condizione di "poter non volere", di "dirigere e di ottimizzare il suo 'poter' sentire" scegliendo altri suoni e altre sorgenti (p. 206). Ma nel nostro caso il singolo è obbligato al rito e, in quanto aderisce alla

propria cultura, è già socializzato e disposto ad accettare le forme musicali proposte. Il "poter volere" sembra dunque essere limitato da più fattori, e tuttavia – da una diversa prospettiva – va tenuto conto delle diversità interne al sistema (le infinite differenze ad esempio nelle forme del canto), che in qualche modo reintroducono il problema di quella dinamica complessa, di quella difficile ricerca di accordo, che si stabilisce fra esecutori e fruitori dei suoni all'interno del rito. Una dinamica che può forse essere vista proprio come confronto fra "voleri" e "poteri" in qualche modo contrapposti.

Più in generale, però, tale dinamica sembra inquadrarsi in quella che, riprendendo Bandinu, possiamo chiamare *ricerca dell'euritmia*[20]. Una ricerca legata alla capacità di produrre un testo poetico cantato e utilizzato per l'accompagnamento del ballo che soddisfi l'esigenza di *eufonia*. Nel testo cantato si evitano dunque "i gruppi consonantici 'pr', 'tr', 'fr', aggruppamento di vocaboli stridenti, disarmonie e cacofonie di fonemi" (Bandinu 2000, p. 15). Se nel canto a tenore "il messaggio è subordinato al metro" è proprio perché "il messaggio verbale del testo è fortemente indirizzato al valore sonoro, all'armonia" (ib.). Tale armonia però, a nostro modo di vedere, non si gioca solamente all'interno del canto-"testo" ma è essenzialmente legata al rituale-"contesto": si situa dunque fra il coro a tenore e il corpo dei danzatori, è creata in questo spazio, o perlomeno *anche* in questo spazio.

Il suono "eufonico" che colpisce la carne deve trovare risposta in una sensomotricità che, per il suo nesso con la dimensione dell'Io, è solo in parte voluta. Stando a Fontanille questa possibilità di modalizzazione secondo il volere consente una *concentrazione dell'attenzione*[21]: in tal caso "la sensomotricità esterna raggiunge la sensomotricità interna", potendo dar vita a una condizione di *equilibrio*, vale a dire di "stato tensivo stabile" (Fontanille 1999a, p. 205). Consideriamo a questo punto una definizione di *euritmia* nella lingua italiana: nel vocabolario Zingarelli essa è sia una "calcolata armonia nella distribuzione degli elementi compositivi di un'opera d'arte", sia il "normale andamento di ogni funzione ritmica dell'organismo". Il corpo

si troverebbe dunque stretto fra i ritmi esterni e interni che tendono a determinarne la motricità.

È evidente allora che il raggiungimento di uno stato tensivo stabile è posto in questione da numerosissimi fattori. Vediamone alcuni.

Il primo è legato alla "normalità" della situazione, intendendo con ciò la prova a cui è sottoposto l'attore corporeo. Il "normale andamento dell'organismo" sopracitato richiama una normalità di situazione vitale o esperienziale che il ballo tradisce in principio. Non a caso l'ingresso nel cerchio era segno e dimostrazione di buona salute (Deplano 2000, p. 40). Il ballo dunque trasporta in una dimensione in cui la normalità va riparametrata sulla base del ritmo stesso del ballo: si tratta ovviamente di un'altra normalità, il cui stato tensivo stabile differisce da quello richiesto o semplicemente vissuto in altri momenti e in altre situazioni.

In secondo luogo si devono fare i conti con il ritmo del testo: con la sua capacità di essere efficace nel produrre l'euritmia. Segnaliamo qui che seppure si parli di ritmo ci si riferisce a una più complessiva qualità del canto o della sonata. È il complesso delle caratteristiche della *com-posizione* dell'oggetto che ne costituisce il ritmo[22]. Basti pensare poi al ruolo che la qualità de *sa 'oche*[23] esercita sull'efficacia del canto, per via delle modulazioni della timbrica e per lo stile che sa imporre al canto.

Infine: questa stabilità sembra attagliarsi a un determinato momento del ballo. Come si diceva a inizio paragrafo sembra si possano discriminare momenti diversi al suo interno e solo alcuni richiamano le caratteristiche di contenzione ed equilibrio associate al corpo stabile. Si tratterà di vedere come gli stati instabili si pongano in relazione con i ritmi esterni e interni, anche per verificare se non siano anch'essi stati di stabilità, di una stabilità *altra*.

Prime considerazioni su tattilità e intersoggettività

La ricerca di uno stato tensivo stabile non implica solamente il corpo singolo e le sue mozioni interne (respirazione, battiti cardiaci ecc.), da un lato, e il ritmo scandito dal

contesto sonoro in cui viene a trovarsi, dall'altro. Se possiamo immaginarci che queste due dimensioni chiudano il soggetto dal basso e dall'alto, dobbiamo anche tener conto che le "vie di fuga" laterali sono "sbarrate" dalla presenza e dal legame concreto che il danzatore, il suo corpo, stabilisce con gli altri partecipanti al ballo. L'equilibrio è dunque, in questo senso, una faccenda propriamente collettiva, che investe la dimensione intersoggettiva: è una concordanza che va *necessariamente* ricercata *con gli altri*.

Ciò pone una serie di questioni importanti. In primo luogo dobbiamo introdurre all'interno della nostra analisi la dimensione della tattilità o del *corpo tattile* (Fontanille 1999a, p. 196).

Vi sono almeno tre situazioni di *contatto* che vanno considerate:

1) quella che coinvolge i soli uomini che ballano fra di loro;

2) quella che vede impegnata una coppia donna/uomo;

3) quella che vede messo in gioco il cerchio dei ballerini presi come un tutto.

Delle prime due situazioni ci interessa notare come il contatto non sia regolato solamente dalla sensazione propriocettiva data dall'aderire dei due involucri corporei, ma sia suscettibile di oltrepassare la dimensione del Sé. Il fatto che i due corpi siano posti *carregarre*, che si tocchino e si sentano, non è sufficiente a chiarire la modalizzazione tattile dato che "la presenza dell'altro corpo [è modulata] attraverso le variazioni intensive ed estensive del contatto" (p. 203).

Nel caso numero 1 potremo allora rilevare che nella pratica dell'*arrimai* (l'appoggiarsi/far leva sull'altro) l'aumento della pressione fra e sui corpi, lo shock a cui vengono sottoposti nel momento in cui vengono tirati a sé dal danzatore più animato tende a superare ancora una volta la dimensione del corpo proprio per andare a sollecitare la carne.

Lo stesso dicasi nel caso 2 in cui i due "corpi affiancati avvertono vibrazioni", e in cui si compie il gioco fra stretta e rilassamento che instaura una "comunicazione amorosa" in cui "si decifra ogni contrazione o abbandono per inter-

pretare l'eccitazione o il rifiuto" (Bandinu 2000, p. 16): ritroviamo anche qui una serie di modalità di contatto che se da un lato possono prestarsi all'interpretazione dei soggetti coinvolti nel ballo, più profondamente vanno a colpire la materia sensibile dell'Io.

Tutto ciò interviene nello stimolare ulteriormente il corpo. Così facendo lo porta a deformarsi e a spostarsi: la carne da bersaglio si fa sorgente del movimento corporeo.

Si consideri ora che i due casi di cui abbiamo parlato sono effettivamente eccentrici rispetto al terzo, costituiscono dunque dei momenti particolari all'interno del rituale il cui valore e significato analizzeremo in seguito: il caso 2 inoltre rientra in 3 nel momento in cui le coppie si uniscono per formare il cerchio del ballo o quando la coppia che era fuoriuscita dal cerchio vi fa rientro.

Ciò che sembra opporre i primi due al terzo è questa ulteriore animazione della carne (con il conseguente movimento che da essa prende il via) rispetto al movimento armonico e corale richiesto nel caso in cui la comunità formi il cerchio del ballo.

Ciò a cui assistiamo in questi due frangenti sembra essere un diverso modo di articolare il "conflitto tra la materia (somatica) e l'energia (quella delle tensioni)" (Fontanille 1999a, p. 212). Nei casi 1 e 2 – in quest'ultimo in particolare – l'energia delle tensioni – generata anche dalla musica – sembra imporre la sua forma alla materia. Nel caso invece del ballo collettivo la materia somatica sembra in qualche modo riuscire a porre sotto controllo le tensioni: diviene possibile il raggiungimento di un equilibrio, singolo e collettivo.

Ma cosa si deve intendere quando si dice che la materia somatica mette sotto controllo le tensioni? Non è forse apparentemente insensato? La nostra affermazione ha una validità solo se per "materia somatica" si intenda quella di quel "corpo collettivo" che il *cerchio* nella sua unità costituisce: è questa materia somatica collettiva che riesce a porre sotto controllo le tensioni dei singoli.

Si profila dunque il ruolo del ballo come "socializzatore" delle passioni individuali, come meccanismo culturale

atto a "mediare" fra gli stati timici dei singoli, a renderli culturalmente e socialmente accettati e condivisi.

L'idea che "Il movimento della persona [all'interno del ballo] non sembra fatto per liberare energia all'esterno, bensì per contenerla" (Deplano 2000, p. 43) – come vedremo anche in seguito – va dunque considerata non nella sua accezione "repressiva", ma in quella propriamente "socializzante": più che "contenere" l'energia, il ballo la ordina, le dà una forma. Si fa esso stesso medium fra e per i danzatori e le danzatrici: un medium che *traduce*, che rende "sostanza" la "materia" tramite la mediazione di una "forma" che è quella che *quella* cultura ha elaborato e che continuamente ri-elabora per prodursi[24].

[1] "Carena (Cherena): totu su corpus de sa pessone o fintzas de un'animale; si narat fintzas de sos ossos ebbia, a sa parte chi rezet totu, de una cosa, e, segundhu su frutuàriu, a su tenaghe chi muntenet su frutu (mescamente de sos budrones de sa ua); de una nave, sa parte chi abarrat a modhe.

Ponner o fagher c.: cresciri. (...) corpo, corporatura, raspo, struttura" (Puddu 2000, pp. 441-442) ["tutto il corpo della persona o anche dell'animale; lo si dice anche delle sole ossa, o della parte che regge il tutto, di una cosa, e, a seconda del frutto, della parte che lo sorregge (in particolar modo del raspo dell'uva); della struttura di una nave (...) *Mettere o fare carena*: crescere (...)"]. [Facciamo notare che d'ora in poi le traduzioni in italiano di Puddu 2000, se non indicato diversamente, sono le nostre].

[2] "La *peta* viva, il corpo nella sua globalità".

[3] "La *carre* macellata per essere mangiata". Si noti che, di converso, nella definizione di *peta* è stato utilizzato il termine *carre*.

[4] "Differenti qualità di *peta*, ma perfino *sa purpa* del corpo (*sa carena*) dell'uomo".

[5] "La parte molle de *sa peta*, escluso l'osso e il grasso; si dice anche della parte che si mangia dei frutti, e della parte più molle anche di altro (ad es. del pane); in senso figurato, la parte migliore delle cose, dove c'è di che godere".

[6] Sul "centro" e la "periferia" di una cultura, sul suo essere storicamente costruita, vedi Eco e Quine (in Eco 1979).

[7] Sullo studio del sistema parentale sardo si veda Pira 1982. La definizione in corsivo è una nostra traduzione da Puddu 2000.

[8] Non ci dilunghiamo oltre sul sistema parentale e sui legami sociali in genere, benché si potrebbero trarre spunti anche da questo accostamento fra rapporti di parentela e di amicizia: nel nostro caso infatti potrebbe essere utile richiamare la figura del *kompàre*, che è quella "avente il più esplicito carattere simbolico" e che, almeno a livello di credenza, si pone "come il modello di ogni

possibile e auspicabile rapporto (gratificante) con l'altro (il non-parente)" (Pira 1982, p. 52): questo Altro/non-parente con cui si instaura un vincolo profondissimo – fondato peraltro sul divieto esplicito di competizione reciproca – è infatti allo stesso tempo colui con cui più facilmente si può "essere ke frates: (non) essere (fratelli ma comportarsi) come (se si fosse) fratelli" (p. 48). Questo costante ritorno alla "carne" andrebbe accostato a quella che Pira definisce "una sottovalutazione della cultura [a cui] corrisponde una puntuale sopravvalutazione della natura" da parte dei sardi (p. 53) (si cfr. anche Sole 1981).

[9] "Attaccato, proprio toccandosi *carre* con *carre*".

[10] Quale ruolo giochi qui l'*auto-riflessività* è problema decisivo che si tratterà alla fine di questa seconda parte .

[11] Dobbiamo la segnalazione al prof. Bachis Bandinu.

[12] "*Bassu* e *contra* [due delle quattro parti del coro che ritma il ballo] non appartengono all'ordine vocale, provengono da *sas intragnas* dalle interiora, dall'intimità. *Venin dae fundu*, vengono dal profondo" (Bandinu 2000, p. 10).

[13] "Bollire", "andare in ebollizione", "surriscaldarsi".

[14] Sulla "presenza" cfr. Landowski 2001, Fontanille 1999b.

[15] Il respiro in sardo può presentarsi come *alénu*, indicante solo la respirazione, o come *alientu*, termine che raggruppa respiro/animo/coraggio: la presenza di un linguaggio figurato emerge anche in un altro termine usato per respiro, *alidu*, laddove esso significa anche temerarietà, irruenza (in senso negativo). In frasi come "Tantu chi at alidu bonu!", traducibile come "Vai a ragionarci! (tanta è la sua mancanza di senno)" si può intravedere un percorso figurativo che pone la sintassi figurativa come autonoma dalla stessa sostanza sensoriale (Fontanille 1999a). Ci torneremo.

[16] Evidentemente però, le due dimensioni, quella dell'Io che corrisponde tendenzialmente alla carne e quella del Sé che corrisponde al corpo proprio, sono sempre compresenti (Fontanille 1999a, p. 202).

[17] Il riferimento è generalmente a respirazione, battiti cardiaci ecc.

[18] Ciò potrebbe essere un'ipotesi di spiegazione del ruolo dell'*estesia* e dei processi estesici nella trasformazione del soggetto.

[19] Vi è da dire, anche in base a quanto vedremo in seguito, che il "sentire" che annulla il "sentirsi" sembra realizzarsi principalmente nel momento del debordamento "passionale", in cui la carne del soggetto viene "tesa" in massimo grado. Nel caso qui trattato ciò che sembra garantire un effetto simile sarebbe piuttosto la puntualità "improvvisa" dell'irrompere della sensazione.

[20] Stando a Benveniste (1966, pp. 394-395), il termine greco *euritmos* significa sia "di bella *forma*", sia una disposizione delle cose "in modo conveniente".

[21] Stando a Fontanille, "un potere determinato da un volere" (1999, p. 205).

[22] Su ritmo e sintassi si veda il quarto capitolo.

[23] "La voce": parte del tenores che guida l'esecuzione e a cui è affidata la parte cantata.

[24] In tal senso il medium è anche, in parte, il messaggio che la comunità rivolge a se stessa per costituirsi.

Capitolo settimo
Percorsi

Verso l'irruzione del "soggetto appassionato"

Nei primi due casi analizzati nell'ultimo paragrafo del sesto capitolo i soggetti sembrano essere posti nella condizione di *non-poter-non-fare*: il movimento è dettato dalla molteplice animazione della carne. Queste situazioni sembrano dunque essere un rinforzo di quella pulsione che dà il via al ballo e al canto, quella per cui "sos pes si fuin a solos!"[1] – frase che secondo Deplano (2000, p. 38) rimarca l'involontarietà del ballo – o quella del "colpo di voce" che si manifesta per Bandinu (2000, p. 7) come *tensione di concordanza, richiesta di intesa* e che fa sì che "la voce presa da una pulsione, *si pesat*, si alza come contrappunto al silenzio".

Ritroviamo qui l'idea della Kristeva (1974, pp. 28-29) di un corpo percorso da "quantità discrete d'energia", da "pulsioni" che sembrano essere essenzialmente "ritmo". Il controllo e la messa in forma di questa energia, di questo ritmo fondamentale, è a questo punto affidato alle varie culture: a una messa in discorso che può prendere forme diverse a seconda del contesto culturale e sociale in cui si genera e che risponde in definitiva da un lato alla "prassi enunciazionale", agli "usi" che trasformandosi in "stereotipi", costruiscono semioticamente le culture (Greimas, Fontanille 1991, p. 73), dall'altro alle rappresentazioni, al modello di sé che queste si costruiscono, e dunque in qualche modo a ciò che sanciscono come *valore*, un valore di cui vengono investite – o meno – le differenti pratiche/oggetti culturali. Vedremo meglio nel nono capitolo: per ora riprendiamo l'analisi.

Per quanto i soggetti del ballo siano quotidianamente dei soggetti senzienti, il tempo della festa, così come si configurava in passato, si poneva come "frattura" rispetto al tempo lavorativo quotidiano. Questo tipo di dinamica può essere vista come un susseguirsi di diversi *ritmi vitali*: ci troviamo di fronte a una "variazione di tempo" che instaurando un ritmo più rapido provoca una rottura – esperienziale e "cinetica" – e la necessità di un nuovo equilibrio (Zilberberg 1999, p. 52).

Tale rottura e tale sensazione di rapidità è dovuta al fatto che il tempo della festa concentra in una minore *estensione* una maggiore *intensità* vitale/esperienziale/emozionale (ma forse il termine giusto è "cinetica"). Siamo dunque nel punto in cui l'*equilibrio*, l'*euritmia*, si rompe e va nuovamente ricercata, punto in cui la festa e il rito "aprono" un *tempo di sospensione*, laddove nel nostro caso l'effetto differenziale rispetto alla normalità quotidiana più che nascere e svilupparsi come cesura "antiritmica" (ib.) che segna un "prima" e un "dopo" fra i due segmenti del tempo – e che dunque li pone su di una linea di continuità e di successione, in qualche modo "progressiva" – si configura invece come creazione di una parentesi ritmico-temporale che esce dalla linearità del tempo e appare come "altrove" (Greimas 1987, pp. 70-71; 1970, p. 59). *Cronotopo* a sé stante fatto per *entretenir* ("tenere separato"/intrattenere, come già detto): "tempu de *recreu*" in sardo, vale a dire di "divertimento" ma anche, come lascia trasparire l'etimo, di *ri-creazione*[2]. Questa "puntualità incoativa" che si manifesta nel tempo di vita del soggetto lo trasporta in un "altrove imprevedibile" in cui egli/ella viene trasformato (Greimas, Fontanille 1991, p. 11) o quanto meno è *rimesso in gioco*: preso in questo *tempo (più) rapido* – una rapidità nel nostro caso "centripeta" – il soggetto si trova coinvolto in una prima trasformazione di stato, quella che lo fa passare da soggetto "percipiente" a soggetto "appassionato", nel senso in cui si può individuare una dimensione in cui "il 'sentire' deborda il 'percepire'" (ib.).

Quello che emerge in questo caso sembrerebbe essere il "sentire minimale" che conferma e infirma "la prima infles-

sione della foria"[3] (p. 23). Questa tensività forica che vediamo apparire è "fatta di tensioni dell'"uno' verso il 'doppio', (...) e di tensioni del 'doppio' verso l'"uno'" e percorre la massa forica – che è una massa *mobile* (p. 14) – portandola a polarizzarsi. A questo stadio incoativo però più che una vera polarizzazione fra *euforia* e *disforia* ci si trova davanti "alla sola oscillazione tra 'repulsione' e 'attrazione'" (p. 23).

A questo punto è doveroso anche per noi operare una "sospensione" in maniera da rendere più chiara la situazione in cui ci troviamo e il percorso che andiamo descrivendo.

Dato che abbiamo notato che il tempo della festa rompe, per regola, il tempo "banale" quotidiano e instaura un tempo più rapido, "frenetico" – come lo è il ballo al suo parossismo – possiamo immaginarci il nostro soggetto tendere allo stato "fusionale"[4] con gli "oggetti" e il *mondo naturale*, le cose, perdere contemporaneamente l'aura della loro "ereditaria integrità".

Il succitato passaggio al "sentire" ci conduce inoltre a quanto detto da Merleau-Ponty (1945, p. 292), secondo cui la "sensazione comporta un germe di sogno o di spersonalizzazione". Quest'ultima può essere innanzitutto intesa come un cogliere "al margine della [propria] vita *personale* (...) una vita di coscienza anonima" (p. 293, corsivo nostro) che è vita degli occhi, delle mani, delle orecchie, vale a dire di quelli che l'autore definisce "Io naturali" (ib.). Ora questo meccanismo si instaura nel momento in cui "io presto orecchio o guardo nell'*attesa di una situazione*, e di colpo il sensibile prende il mio orecchio o lo sguardo, io abbandono una parte del mio corpo o il mio corpo intero" (p. 289, corsivo nostro): si verifica ciò che Fabbri ha definito come "delega di una parte del corpo come attore autonomo che stabilisce un suo contratto su cui 'io' non ho controllo", o meglio ancora come possibilità di "debrayare, 'oggettivare', parti del corpo che agiscono autonomamente dalla nostra soggettività"[5].

Questo meccanismo che può portare all'oggettivazione di tutto il corpo ha di particolare che funziona in quanto trova un soggetto in stato di *disposizione*: in quanto la "fe-

sta è nell'attesa, nel suo accadere" (Bandinu 1996, p. 68) è facile vedere come il soggetto si trovi pronto a *debrayare* parti di sé. A questo punto sta alla messa in opera di un *dispositivo estesico-figurativo* adeguato creare le condizioni per una concordanza: quando l'atmosfera, sonora ma non solo, della festa colpisce la *carne* del soggetto in tensione, è probabile che a quel punto "*sos pes si fuint a solos*" (i piedi fuggano da soli) per davvero. La stimolazione agisce su un attore già reso autonomo e capace di costruire un proprio *contratto fiduciario* con il sensibile: è come se stesse ai piedi, che a proposito del ballo sardo sono molto più *competenti* della "testa", decidere se *accordare fiducia* al suonatore o alle voci del *tenores*, se farsi prendere dal ritmo piuttosto che resistergli. Mentre a un diverso livello dell'Io il soggetto può anche progettare di *non-voler-fare* (perché ritiene ad esempio il suo essere stanco o non perfettamente in forma come motivazione plausibile, e razionale, per chiamarsi fuori), a un altro livello subisce una *manipolazione* a cui – a *questo livello*, ripetiamolo – era pre-disposto: a questo punto *non-può-non-fare*.

Torniamo a Merleau-Ponty (1945, p. 291):

> La sensazione è intenzionale perché io trovo nel sensibile la proposta di un certo ritmo d'esistenza – abduzione o adduzione –, e perché, dando seguito a questa proposta, introducendomi nella forma d'esistenza che mi è così suggerita, io mi riferisco a un essere esterno, sia per aprirmi che per chiudermi a esso. Se le qualità irradiano attorno a sé un certo modo di esistenza, se hanno un potere ammaliante e ciò che prima chiamavamo un valore sacramentale, è perché il soggetto senziente non le pone come oggetti, ma simpatizza con esse, le fa sue e trova in esse la sua legge momentanea

Tale dinamica sembra trovare riscontro nel nostro oggetto di studio laddove è possibile notare un *isomorfismo* fra la "proposta del sensibile" con il suo ritmo interno e la gestualità che il danzatore gli fa corrispondere. L'analisi condotta da Deplano sul ballo accompagnato dal canto e dunque da una versificazione con la sua metrica arriva a

constatare che "Ogni sillaba forte (tonica) corrisponde a un passo o a un saltello nel ballo. La ripetizione periodica di sillabe accentate costruisce il modello ritmico-musicale per l'esecuzione dei passi" (Deplano 2000, p. 26). Del resto il meccanismo funziona anche nel momento in cui il ballo è accompagnato da soli strumenti, laddove sono riconoscibili i punti in cui si crea una corrispondenza fra variazioni di tono ed esecuzione dei passi.

Nelle considerazioni di Merleau-Ponty possiamo inoltre individuare un ulteriore sviluppo di quanto siamo venuti fin qui descrivendo: l'introdursi nel ritmo, nella forma che il sensibile propone[6], significa addentrarsi nell'indifferenziazione, nella confusività che abolisce le barriere fra Soggetto e Oggetto. Non a caso

> le manifestazioni dell'estesia si accompagnano il più delle volte a uno scambio di ruoli sintattici: rituffato nella foria, il soggetto estetico ritrova il momento in cui la sua configurazione prototipica avrebbe potuto instaurarsi altrettanto bene sia come oggetto che come soggetto (Greimas, Fontanille 1991, p. 21)[7].

Eccoci tornati, con un giro su noi stessi, al momento in cui il "sentire" e la sensazione pongono il soggetto in uno stato di oscillazione fra fusione, scissione e riunione: il momento della "*messa in moto del senso*" (p. 23) che nel nostro caso è anche, effettivamente, l'inizio del movimento del soggetto.

Il soggetto fra il "ritorno all'indifferenziazione" e l'apparizione delle "ombre di valore"

La "spersonalizzazione" che il soggetto vive nell'irrompere del sentire può essere considerata anche come quella trasformazione fondamentale, che lo spazio e il tempo del rito richiedono/consentono, per cui esso non vi si presenta come *personae*/maschera – colui che riveste un ruolo sociale, occupa un posto, ha uno *status*, in una struttura sociale ordinata ed è riconosciuto per alcune sue competenze – ma come "individuo", che riacquista nel momento del *dramma*

sociale, nel momento antistrutturale, la sua pienezza umana, in cui sperimenta "la liberazione delle potenzialità umane di conoscenza, sentimento, volizione, creatività ecc." (Turner 1982, p. 86).

Tale passaggio, che si attua con grande evidenza nella società tradizionale nella sospensione festiva del tempo lavorativo, fa però il paio con la situazione di crisi che in essa si manifesta – nella società e nel momento della festa. Sebbene si possano individuare delle discrasie, il rito del ballo che stiamo analizzando ci pone infatti davanti al venir meno dell'*ordine culturale* – inteso come "sistema organizzato di differenze" (Girard 1972, p. 76).

Del resto l'*indifferenziazione* riappare "sotto l'influenza del caso e della ricorsività" (Greimas, Fontanille 1991, p. 21). Il *caso* può essere visto nell'irrompere del sentire, del vivente, nel manifestarsi di una frattura/stupore che mette in causa l'ordine esistente, ciò che si presenta come necessità, come "naturale"[8]. La *ricorsività* sta sia nel ripresentarsi ciclico del tempo festivo sia nella dinamica interna della festa stessa, in quel meccanismo ben conosciuto nelle culture testualizzate di "infinita ripetizione sempre inedita" di un "testo originario"; la definizione è quella che Bandinu (1998, p. 62) usa per spiegare i riti della festa e della morte e che ci riconduce al legame fra caso e ricorsività:

> (...) il rituale sacralizzato fa parte dell'essere e non può compiersi totalmente nell'accidente. È questa imperfezione che garantisce la durata eterna del rituale, sempre insoddisfacente, sempre da ricominciare (Dupont 1991, p. 54).

Tutto ciò sembra lasciare spazio a un passo ulteriore, che benché per certi versi possa apparire paradossale per altri invece sintetizza i precedenti: la tensione verso l'"uno" è contemporaneamente un tendenziale ritorno a una ritrovata "umanità", intesa anche come instaurazione di una dimensione del *possibile* che abbatte la "naturalità" del mondo circostante, sia una "confusione" con le cose

stesse che riavvicina dunque l'uomo alla natura. In definitiva ci sembra che ci si accosti all'"incantesimo del dionisiaco" sotto il cui effetto, per dirla con Nietzsche, "non solo si restringe il legame fra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile o soggiogata celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione con il suo figlio perduto, l'uomo" (Nietzsche 1876, p. 25).

Il soggetto del ballo si trova però sul limite di questo ritorno: oscilla.

Ora questo posizionamento all'interno dell'indifferenziato è quello che vede apparire gli altri come "doppi" di sé, e dunque come oggetti di fascinazione (e contemporaneamente di odio, stando a Girard). In tal senso la pulsione sembra trovare un suo *orientamento* (umano e topologico) che è contemporaneamente un tendere verso l'altro/medesimo e un tendere verso il centro dello spazio del rito. Sul soggetto altro si proietta allora un'*ombra di valore* che lo prefigura come oggetto di valore vero e proprio, vale a dire oggetto con cui si desidera congiungersi. Tuttavia l'oggetto di valore è tale in quanto "dà un 'senso' (un orientamento assiologico) a un progetto di vita, e un oggetto che trova una significazione per differenza, in opposizione ad altri oggetti" (Greimas, Fontanille 1991, p. 37). Il ballo invece, come già notato, si pone come linguaggio tattile di una comunicazione amorosa che instaura la possibilità di *ricerca* di un oggetto di valore, non quella di un *congiungimento*, reale o simbolico che sia: a conferma di ciò sta la dinamica del rito stesso che prevedeva l'impossibilità di restare per tutta la sua durata con un solo partner, ma costringeva a ballare con tutti/e. Del resto

> per il soggetto appassionato l'oggetto è sempre sotto il regime della valenza e la fiducia si confonde con i primi abbozzi dell'oggetto: in altri termini funziona ancora grosso modo come una proiezione della protensività del soggetto. Al contrario, in una prospettiva narrativa non passionale, l'istituzione di un oggetto di valore nell'ambito di un sistema di valori procede da un'oggettivazione che in qualche modo disegna il posto di un Destinante (p. 53).

In effetti ciò che finora abbiamo trascurato è la presenza di questo Destinante che sovrasta i partecipanti al rito.

Il Destinante Comunitario

Molto è stato detto e scritto sul ruolo della comunità paesana nel vissuto e nell'immaginario dei sardi (di quelli "tradizionali" soprattutto), sulla sua centralità, sulla sua funzione di garante di un ethos condiviso, sulla sua onnipervasività tendenzialmente soffocante nei confronti del singolo. Benché gli approcci interpretativi al rito del ballo, nella festa o durante il Carnevale, lascino spazio a differenti sfumature nell'intensità del controllo che, secondo gli studiosi, la comunità esercitava sui partecipanti, è evidente l'accordo sulla presenza di una forte dimensione etica nel suo svolgimento.

Una delle interpretazioni più radicali da tale punto di vista è ad esempio quella della Orrù (1999, p. 40):

> E prerogativa maschile era anche la tutela della moralità del ballo, non solo nella sua organizzazione. Una moralità, per quel che se ne sa, la stessa di sempre. Il Carnevale non prevedeva deroghe. Il piacere di muovere il proprio corpo al suono del canto o della musica, di avvicinarlo a un altro corpo, era filtrato dalla cognizione e dal rispetto vigile di regole sottese alla messa in forma dei vari balli e al contatto dei corpi. Regole che sembrano scavalcare le distinzioni sociali e imperniarsi sulla distinzione sessuale.

Ancora più esplicitamente l'autrice ci dice che

> Si era sempre vigili affinché nei luoghi del ballo l'ordine non venisse turbato e lo sforzo di ciascuno era volto all'imbrigliamento e all'espressione controllata, socialmente accettata, delle proprie passioni (p. 42).

Nella direzione tracciata dalla Orrù[9] si inseriscono molte delle considerazioni di Deplano fra cui quella sull'imprescindibilità, anche nel contatto più stretto, del rispetto – della non invasione – dello spazio della dama da parte del partner (Deplano 2000, p. 43). Sempre lo stesso autore

ci consente di gettare uno sguardo su alcune questioni per noi fondamentali. Seguiamolo in questo lungo passo:

> La posizione dei piedi nel ballo era dettata da ferree regole morali, specchio di codici etici interni, mai scritti ma sempre osservati. L'individuo barbaricino doveva essere sempre padrone dell'espressione del proprio corpo. Quest'ultima doveva articolare un linguaggio prossemico essenziale, privo di apertura e di incontrollate divaricazioni. Così la donna che nel ballo divaricava troppo i piedi, era presto criticata come "estroversa", e all'uomo, che non era capace di tenere stretti o uniti i propri piedi nel ballo, non potevano essere affidati segreti, poiché colui che non è padrone dell'espressione del proprio corpo, non lo è neanche della parola. Queste regole si apprendevano nella palestra collettiva de *su Ballu Tundu* (pp. 46-47).

Notiamo *en passant* la profonda socialità del gestire, la presenza di una serie di significati socialmente condivisi a esso collegati, l'accenno al rapporto fra corporeità e modello di sé – il *valore* – che la cultura comunitaria sancisce come desiderabile, la presenza/incombenza del giudizio/sanzione da parte della comunità, il modello consuetudinario di trasmissioni dei saperi e delle competenze[10].

Potremmo tracciare a questo punto il percorso del *soggetto che danza* (S1) stando allo *schema narrativo canonico* di Greimas. Molto succintamente si può dire che S1 si trova innanzitutto modalizzato come *dover-essere*, in quanto non può mancare, non può non presenziare al rito. La *manipolazione* messa in opera dal Destinante può essere vista in modo puramente cognitivistico come interiorizzazione delle regole comunitarie e dunque come dover-fare che si attiva nel momento in cui il ballo inizia e si è sottoposti allo sguardo della comunità che esercita il suo potere di *far-fare*. L'ingresso nel cerchio de *su Ballu Tundu*, il rispetto dello spazio altrui – in particolare da parte dell'uomo nei confronti del corpo femminile – il sapersi accordare al ritmo collettivo sancisce la *competenza* di S1. Tale competenza è continuamente messa alla prova dato che la "passione" suscitata dal ballo porta il soggetto sull'orlo del limite, vale a dire lo tenta a uscire dal

cerchio – preferibilmente in coppia con un partner dell'altro sesso – cosa che lo porterebbe al centro dello spazio (vuoto) del ballo. L'*atto pragmatico* si configura in questo caso come una dimostrazione reiterata davanti alla comunità di un "voler-poter-non-fare" che può essere visto più radicalmente sia come "voler-non-poter-fare" sia "dover-non-poter-fare"[11]. L'*atto* sembrerebbe risiedere nel *non agire*[12], o perlomeno in una limitazione del proprio poter-fare (che è anche dimostrazione agli altri di un "saper-non-fare"), e tuttavia rimane il sospetto che tali modalizzazioni del soggetto non solo non siano equivalenti, ma possano essere viste sia come un percorso segnato da tappe successive o, addirittura, come una compresenza per il soggetto di modalizzazioni ambivalenti.

Inoltre rimangono altre domande in sospeso. Infatti, che cosa è che viene *sancito*? In quale stato finale ritroviamo il soggetto? A quale oggetto si trova congiunto?

Non è facile rispondere a tale domande. Sebbene lo statuto e il contesto di "tradizionalità" del nostro oggetto di studio ci potrebbero lasciar pensare che in definitiva ci si trovi davanti, come nel racconto russo studiato da Propp, a "un solo assillante problema, quello del senso della vita di un uomo saldamente inscritto nella società" (Greimas 1983, p. 10), in realtà la problematica si riapre nel momento in cui consideriamo che il tipo di "narrazione" con cui ci stiamo confrontando è di un'altra "qualità" e per essa vale la seguente considerazione dello stesso Greimas (ib.):

> Se riserviamo il posto centrale a una *semiotica dell'azione*, la quale può essere di natura cognitiva e consistere in una serie di atti di linguaggio, oppure di natura pragmatica, descrivibile sotto forma di atti somatico-gestuali, si possono individuare due dispositivi semiotici autonomi, una *semiotica della manipolazione* e una *semiotica della sanzione*, liberati sia dai vincoli imposti dallo schema narrativo che dalle restrizioni della comunicazione verbale propriamente detta.

Lo schema narrativo precedentemente abbozzato è dunque inadeguato per la nostra analisi, quantomeno perché il percorso narrativo che esso traccia, piano e congeniale al Destinante, è messo in crisi dall'apparire sulla scena del rito di un "sentire" che trasforma il soggetto in "appassionato" e da cui prende il via un cammino diverso che ha come tendenza proprio quella di "espellere il riferimento al Destinante", *sfuggire al suo controllo* (Greimas, Fontanille 1991, pp. 52-53).

Del resto, e lo si vedrà subito, la stessa dicotomia Soggetto/Oggetto che regge la struttura del racconto e dello schema narrativo sembra lasciare aperte molte questioni.

Soggetto/Oggetto?

Si è avuto modo di notare come il percorso che stiamo seguendo si presti con riluttanza alla dicotomizzazione Soggetto/Oggetto. Infatti, abbiamo visto l'Oggetto profilarsi già dietro le sue "ombre di valore" e lo abbiamo colto in rapporto a una protensività del Soggetto che evidenzia la difficoltà di affermare la "separatezza" di quest'ultimo dagli oggetti (potenziali) che lo circondano. Del resto questo annichilimento del Soggetto lo avevamo già intravisto, con Greimas, come risultato dell'inserimento del Soggetto in una dimensione estesico/estetica.

Ora vedremo di indagare questo annichilimento sia come una condizione legata alla centralità del corpo e della dimensione del desiderio (Ricoeur) sia attraverso una ridiscussione della dimensione del credere e dell'identità del Soggetto, riflessione sul "valore dei valori" (Geninasca) che riprenderemo in seguito.

Si è visto come il ritorno all'indifferenziazione e dunque l'apparire della dimensione estetica siano favoriti dal ricorrere, dalla ripetizione, del tempo festivo. In qualche modo tuttavia potrebbe esserci utile chieder(ci) ragione dell'apparire di questo tempo.

La cosa è tanto più interessante in quanto si ricollega al rapporto che la cultura sarda intrattiene con le dimensioni dello spazio e del tempo. Secondo Bandinu (1990, p. 526)

> il godimento nella tradizione era legato a una concezione spaziale, a un tempo spazializzato. Il calendario delle feste costituiva un territorio da percorrere in un tempo ciclico. Il godimento si proiettava sulla linea del rimando, della procrastinazione. (...) Il godimento è differito sull'asse della durata, si introietta tutto per garantirsi il futuro; si conservano le cose per poterne godere in tempi opportuni e comandati ma il godere si articola fondamentalmente nel processo del rimandare stesso.

Questa dimensione del rimando, legata evidentemente a condizioni storiche ed esistenziali (sociali ed economiche) dei sardi e della Sardegna, se da un lato sembra essere articolata su di un "fare di necessità virtù" – ritrovando il godimento nella capacità di resistergli –, dall'altro può essere vista come rimozione nel presente di una dimensione del piacere da attendere nel futuro[13].

Del resto a livello individuale tale rimozione è imposta dalle pratiche stesse della cultura pastorale: la vita a "campu" del pastore, a cui questo viene educato fin da giovanissimo, significa distacco dalla madre e dal paese.

> In *campu* il paese "te lo vedi nel sogno": rientrarvi significa festa, piacere, comunicazione. Questo oggetto del desiderio deve però essere rimosso: un vero pastore non deve essere legato troppo al paese, deve saperselo dimenticare (Bandinu 1998a, pp. 73-74).

Tale passo sembra ricondurci a una più generale considerazione sulle dinamiche dell'azione, in particolare di quella mossa dal *desiderio*.

Ora, secondo Ricoeur, la "rimozione" del desiderio, distaccandolo dal "campo della motivazione" ("il campo in cui i motivi [di un'azione] possono essere confrontati e valutati") è ciò che lo fa divenire "causa", sebbene non in senso fisico né motivazionale (Ricoeur 1977, p. 131). Tale discorso introduce quindi l'aspetto della "passività" nell'esperienza del soggetto e delinea un "modello dell'azione involontaria" che "richiede un'analisi del desiderio come

energia subita" (pp. 128-129, corsivo nostro). L'istaurare il motivo (l'oggetto) come causa della propria azione sfocia infatti in un "essere disposto a...", in una "disposizione a ..." che sembra imprimere al soggetto una *tendenza* (che appare "naturale") verso ciò che desidera. Il soggetto subisce il voluto, è giocato dai suoi stessi desideri.

Questo accumulo di energia che nasce dal differimento del godimento è dunque pronto a farsi *forza* che preme verso l'esterno: pulsione che "chiede" di farsi senso-movimento.

Siamo dunque tornati verso il "limite basso" dell'azione, quello in cui la cultura tende a scivolare e confondersi nella natura[14] e in cui vengono chiamate in causa le dimensioni del *corpo proprio* e del *ritmo*: infatti ciò a cui ci troviamo di fronte è una situazione esistenziale in cui il soggetto si trova disposto all'ingresso in un ritmo, musicale e non solo, che punta dritto alla globalità e alle profondità del suo corpo, e che diviene il mezzo di una sua potenziale trasformazione passionale, una trasformazione dell'*essere*.

Si attualizza così quel ruolo di *frontiera* del corpo proprio, che già di per sé

> si dà (...) come una "realtà" di carattere ambiguo: è un oggetto tra gli oggetti e, a un tempo, è l'organo non oggettivabile della percezione e dell'azione. Più radicalmente, il suo ambiguo statuto ontologico infrange il rapporto soggetto-oggetto (Ricoeur 1977, p. 170).

Mezzo ma anche termine della trasformazione del soggetto.

È evidente allora che il terreno su cui dovremmo mettere alla prova i Soggetti che danzano è un terreno ambiguo e teso, in cui il valore è legato al sentire, in cui i significati sociali si dipanano a partire dal corpo e in cui i soggetti non sono semplicemente impegnati nella ricerca di un oggetto a loro esterno, bensì in quella trasformazione e affermazione di loro stessi tramite l'agire che si manifesta nelle movenze del proprio corpo.

[1] "I piedi ballano da soli!".

[2] Visto che le etimologie sono rivolte al futuro credo che vada verificata la produttività di intendere "re-creu" come "ri-credersi" o "ri-credere": del resto "io credo" in sardo è "deu creu"...

[3] Per meglio comprendere i termini della teoria greimasiana riprendiamo la spiegazione datane da Pezzini: "I due concetti fondamentali relativi a questo spazio teorico immaginario [quello che in *Semiotica delle passioni* è costituito dalla 'nebulosa del senso'], che viene a costituire (...) l'insieme delle precondizioni dell'emergenza della significazione, sono quelli di *tensività* e di *foria*, che evidentemente sono strettamente legati al tentativo di far coesistere all'interno della teoria un pensiero della continuità accanto al pensiero della discontinuità. La tensività può essere considerata come una sorta di 'attrazione universale', in accordo alla visione fisica del mondo, mentre alla foria spetta di 'dirigere' le tensioni, essa corrisponde a un concetto vitalista-organicista proprio delle scienze biologiche (...). La 'nebulosa' ora si precisa come *massa forica* o *semica*, innervata appunto dalla *tensività forica*" (Pezzini 1998, p. 134).

[4] Cfr. Fabbri 1987, p. XVIII. Utilizziamo tale termine sebbene tale idea, nella stessa semiotica di ispirazione greimasiana, non sia globalmente condivisa.

[5] Ci rifacciamo a quanto detto da Fabbri nella lezione del 08/05/2000 del suo corso di "Semiotica dell'Arte" (a.a. 1999-2000), Univ. di Bologna (parzialmente ripreso in Fabbri 2001a). Si cfr. tale passaggio con l'idea di una "disarticolazione morfologica" del corpo: ovvero un corpo-attante formato da un insieme di "attori metonimici" (braccia, piedi ecc.) cha possono agire "per procura" (Greimas 1970, p. 59).

[6] Cfr. l'idea di "contagio" in Landowski 1999a.

[7] Se volessimo tentare un parallelo con l'"ontologia dei corpi" di Nancy forse potremmo dire che nella *foria* c'è solo corpo: "il sapere vuole un oggetto, ma col corpo non ci sono che soggetti. Ma si potrebbe dire che in assenza di un oggetto non c'è neppure più un soggetto (...). Ciò che resta è appunto corpo, i corpi" (Nancy 1992, p. 79).

[8] Sull'elaborazione rituale e mitica come tentativi di attenuare "il disagio dell'assenza di senso, di esorcizzare e padroneggiare il caso" per trasformarlo così "in *chance*, in aumento di libertà o, almeno, di sicurezza" si veda Bodei 1994, p. 100.

[9] Funzionano da connessione fra le argomentazioni della Orrù e quelle di Deplano, che riporteremo fra poco, le considerazioni di Marcello Marras a proposito delle caratteristiche che portavano a un sanzionamento positivo del ballo nei paesi di Ghilarza e Aidomaggiore: "l'uomo, per poter essere considerato un ottimo ballerino, doveva mostrare, nell'eseguire degli intrecci con i piedi, una grande velocità ed eleganza, rispettando il ritmo musicale, mantenendo compostezza e leggerezza con tutto il resto del corpo, in particolare muovendo il meno possibile il busto; alla donna non erano concessi virtuosismi con i piedi, ma veniva considerata una brava ballerina chi, con leggerezza di movimenti e compostezza del corpo, seguiva le evoluzioni del partner" (Orrù 1999, pp. 393-394).

[10] Molto interessante ci sembra la possibilità – che per molti versi è una conferma – di individuare una particolare concezione del *segno* all'interno della cultura sarda tradizionale. La descrizione di Deplano sembra portare acqua al mulino dell'interpretazione lotmaniana delle culture testualizzate come fondate sull'espressione. La sua ritualizzazione, a cui corrisponde il problema di una designazione corretta, è legata infatti all'idea della "sostanziale inseparabilità" fra piano dell'espressione e piano del contenuto laddove il secondo (nel nostro caso la qualità, il valore della persona) è influenzato dal primo (il modo di gestire e ballare). Per un altro verso è l'espressione a essere specchio e manifestazione di qualità "interiori". I due piani sono in un rapporto di motivazione (cfr. Lotman, Uspenskij 1973, pp. 48-49).

[11] Sul *codice dell'onore*, composto dalle articolazioni della modalità del /poter-fare/, si veda Greimas (1983, p. 212) e Marsciani (1991, p. 43).

[12] Si aprirebbe qui uno dei risvolti a nostro modo di vedere fra i più interessanti del nostro studio, precisamente nell'ottica dei modelli delle culture. Si prenda quanto dice Jullien a proposito dell'*azione* e dell'*efficacia* in Cina: "Perché 'non ci sia niente che non sia in ordine' (...), perché quest'ordine, che non è quello di un'armonia prestabilita ma della regolazione, per trasformazione continua, si estenda a tutto e sia 'costante', bisogna 'praticare il non-agire', o più esattamente (...) 'fare il non-fare' ('agire il non-agire')" (Jullien 1996, p. 104). Questo passo che sviluppa uno precedente sul "saper non-agire" (p. 101) ci dimostra quanto sia complessa e al tempo stesso foriera di ulteriori sviluppi la tematica che stiamo trattando.

[13] "Differire il godimento significava riconfermarlo nell'attesa della ripetizione e garantirsi di fronte alla novità assoluta del tempo incombente" (Bandinu 1990, p. 526).

[14] "(...) a opera del corpo o, meglio, della carne, la nostra esistenza è radicata nella natura. Il confine tra il naturale e il culturale, tra la forza e il senso è costituito dal desiderio" (p. 80).

Capitolo ottavo
Ritmo, fare, passione

Il ritmo e la passione

Cercheremo ora di riprendere a un livello generale alcune problematiche riguardanti la questione del ritmo e della passionalità in modo da "preparare il terreno" alla nostra analisi specifica.

Procedendo di autore in autore vedremo quali rapporti possiamo estrapolare fra il *ritmo* – scandito dalla musica e atteso dai soggetti – il *fare* – che si esprime tramite la gestualità e il movimento – la *passione* – ciò che divengono, quale valore e significato hanno, i ritmi e gli stati emotivi interni dei soggetti nel momento della loro socializzazione, rilevata e testimoniata ad es. dal "deposito" della lingua.

Si è già accennato in diversi passi alla ritmica portante del ballo. Per far avanzare l'analisi dobbiamo ora notare come all'interno della festa sia possibile distinguere fra il ritmo dei singoli balli e quello della festa considerata come una totalità.

Partiamo intanto considerando che la festa si protraeva ininterrottamente per diverse ore e che metteva così a dura prova il fisico dei partecipanti: in qualche modo, dunque, la struttura "oscillatoria" facilmente riconoscibile nell'alternarsi di balli "eccitanti" e di "riposo" sembra lasciarsi spiegare anche con motivazioni legate a una gestione delle risorse fisiche dei ballerini.

Consideriamo ora la struttura dei singoli balli. Prendiamo ad esempio il ballo di apertura. Questo era molto lun-

go (poteva durare anche più di mezz'ora) e aveva, preso globalmente, una struttura in crescendo: doveva iniziare lentamente per poi esplodere, raggiungendo l'acme verso la fine. Tuttavia tale lettura "lineare", che sembra effettivamente emergere da uno sguardo d'insieme, viene negata da un andamento in qualche modo sinuoso da parte del ritmo interno: un andamento che sembra per molti versi combaciare con il movimento stesso dei ballerini col loro continuo gioco fra avanzamento e ritirata. L'aumentare del ritmo veniva infatti accompagnato da un ritorno di questo su se stesso: tuttavia il suo abbassarsi – all'interno del singolo ballo – non lo riportava mai al livello iniziale; infatti quando il ritmo rincominciava a salire ci si trovava a un livello "iniziale" diverso dal primo. Il crescendo, la linearità, in definitiva si sviluppava tramite un percorso non lineare, in cui le coppie successive *tensione/distensione* si susseguivano senza mai corrispondersi[1].

D'altro canto la chiusura del ballo – che era segnalata dal suonatore tramite una tecnica di suono diversa – portava sì il ritmo al suo massimo, ma non si interrompeva con una chiusura netta, ma piuttosto con una sorta di scioglimento che tendeva a sfumare lentamente il ballo, e che accompagnava le membra del corpo nel loro "distendersi" e rilassarsi[2].

La chiusura della festa, il suo aspetto terminativo, era a sua volta marcata tramite il ballo più "euforico": ulteriore sorta di chiusura in crescendo, ritmicamente ed emozionalmente. Eppure, ancora una volta, la fine non era netta e univoca: anche l'ultimo ballo si chiudeva con uno sfumare della musica e un lento scioglimento dei corpi.

Tuttavia vi è qualcosa di più nel reale accadere della festa e del rito che non la semplice riproposizione di uno schema astratto. In quanto avvenimento singolo e irriducibile il rito del ballo sembra legarsi alla capacità – sempre da verificare – di trovare un accordo, un'armonia, un equilibrio, fra ritmo musicale e ritmo interiore dei partecipanti al ballo: la sua bontà sta nella capacità di cogliere e suscitare la "passione" dei danzatori.

La circolarità di tale dinamica, il suo essere continuamente messa alla prova, è evidenziata dal fatto che "tra suonatore e ballerini si avevano continui messaggi, in una costante interazione tra esecuzione musicale ed esecuzione coreutica" e, ancor più chiaramente, "Il suonatore invitava i ballerini a un maggiore impegno con delle *pikkiàdas* (frasi musicali) più ritmate; gli stessi ballerini, con dei movimenti più veloci dei piedi, richiedevano al suonatore ulteriori virtuosismi musicali" (Marras 1999, p. 394).

Il ritmo interno del singolo ballo era dunque giocato in questa dimensione passionale e di sfida, dimensione che solo parzialmente si svolgeva fra il polo della musica e quello dei corpi in movimento: il ballerino che rivolgendosi al suonatore lo esortava con frasi quali "alligru su sonadore!", e così facendo gli richiedeva un'adeguazione alla sua tensione, al suo stato d'animo (e la cui risposta era generalmente "e alligru su ballu!"), contemporaneamente – e probabilmente più profondamente – lanciava la sfida agli altri danzatori, li chiamava a stargli dietro nell'abilità gesticolatoria, capacità di tenere il tempo e articolare figure.

La sfida si presentava anche – lo abbiamo anticipato – come tentativo di trovare il giusto ritmo collettivo. Nell'oscillare dei tempi, infatti, nell'andirivieni fra momenti posati e momenti euforici, nel passaggio da movimenti più alteri e composti a movimenti frenetici, il ballo e i ballerini potevano trovarsi bloccati su una cadenza, un tempo non più "propri": in disaccordo con le at-tese, con il pro-tendersi dei corpi alla ricerca di uno stato di cose accordato al loro stato d'animo, o forse meglio, allo stato della loro "carne".

In tal senso le urla e i gesti potrebbero essere visti come atti "linguistici" – o meglio, "atti di senso" (Fabbri 1998) – performativi, vale a dire tesi a una trasformazione di stato del soggetto: trasformazione di stato che significa trasformazione patemica, passaggio da una passione a un'altra.

Ci troviamo in qualche modo coinvolti nella dinamica del far-fare e del far essere, e dunque nelle dimensioni dell'interazione (come rapporto fra azioni) e dell'empatia (come rapporto fra passioni). Vi è in qualche misura una mani-

polazione dei soggetti: manipolazione che pare essere operata da questi su loro stessi come "altro" per mezzo di meccanismi estesici, rappresentati principalmente dalla "propria" musica e dal contatto con la "propria" comunità.

Nella nostra trattazione sembra dunque valere pienamente l'affermazione di Fabbri per cui "la musica è per definizione un'arte passionale" in quanto ha a che fare con il "trattamento della disposizione del tempo": più precisamente, dice lo studioso italiano, "la passionalità è l'immediata forma del contenuto che ha come forma di espressione il ritmo della musica" (Fabbri 1998, p. 46)[3].

Il tema è complesso e si ricollega al più generale rapporto fra ritmo e funzione semiotica: il ritmo procura infatti ai due piani del contenuto e dell'espressione l'organizzazione figurativa, la "forma semiotica provvisoria" (Fontanille 1999a, p. 195), che li prepara a entrare in relazione reciproca[4]. Ma tale meccanismo di prefigurazione di un *isomorfismo* è valido anche nel caso, illustrato da Geninasca (1997), in cui a entrare in correlazione sono le forme ritmico-musicali e gli stati interiori del Soggetto, situazione che dà vita a uno stato di pienezza dell'essere ed è, più in generale, momento dell'emersione *per il Soggetto* di una Verità sensibile e sentita.

È in tale contesto che prende senso il ruolo della sensomotricità, la quale

> concorre non solo a questa messa in forma provvisoria – dal momento che verte sui ritmi figurativi – ma anche alla sua fissazione in una funzione semiotica, alla relazione con un piano del contenuto, poiché fa corrispondere a questi ritmi degli stati interni della carne e dell'emozione (Fontanille 1999a, p. 195).

Ora, la problematica della "messa in forma" apre l'indagine a svariati percorsi differenti: emerge, ad esempio, un parallelo con l'idea di "configurazione" del racconto su cui tanto insiste Ricoeur (1983; 1984; 1985). Se consideriamo che la messa in intrigo che dà coesione e coerenza a una vita è fondamentalmente un modo per umanizzare il

tempo, per rendere umano ciò che trascende il singolo, non possiamo fare a meno di notare come nel caso qui preso in considerazione il percorso sia contemporaneamente simile e inverso. Se la narrazione poetica avvicinava all'uomo ciò che era irrimediabilmente esterno a esso, se dava al tempo una forma che lo rendesse com-prensibile, il ritmo del ballo sembra invece dare forma a quei "ritmi nervosi, ritmi cellulari, ritmi psicologici, ritmi sessuali" che sono irrimediabilmente interni al corpo.

In tal senso anch'essi, anche i tempi del corpo, necessitano di un'umanizzazione, un'*umanizzazione del naturale*, che trova delle connessioni e conferme sia con l'idea di "mondanizzazione della carne" di Husserl[5] che con quella di "organico socializzato" utilizzata da Fabbri[6].

Questa umanizzazione apre ovviamente sul ruolo "comunicativo" delle passioni, un ruolo che sfrutta delle "opposizioni corporali" ritualizzate (Fabbri).

A tale tipo di messa in forma ben si attaglia l'idea di rituale come "sequenza coerente di azioni, strutturata in termini delle *dimensioni naturali della nostra esperienza*" che dà significato alle nostre esistenza, sostenuta da Lakoff e Johnson (1980, p. 286, corsivo nostro).

Ma cosa dobbiamo intendere per "naturale" visto che abbiamo considerato la nostra esperienza come rituale, vale a dire "culturale"?

Che ci si muova in circolo è evidente: tuttavia come parziale risposta al quesito posto possiamo richiamare l'ipotesi di Fontanille – avanzata sulla scorta delle ricerche in campo cognitivo di Varela – secondo cui "le strutture cognitive emergono dagli *schemi sensomotori ricorrenti* che permettono all'azione di essere guidata dalla percezione" (Fontanille 1999a, p. 190, corsivo nostro) e in tale scia – benché il tema sia il rapporto fra figure e lessicalizzazione – porre l'ipotesi di Violi (1999, p. 257), secondo cui "la discontinuità percettiva di determinate configurazioni le rende forme salienti, e quindi figure del mondo, e sono queste figure quelle che più probabilmente riceveranno 'un nome'". Il principio di emersione delle figure sarebbe quindi legato alla "densità percet-

tiva" e alla "stabilità strutturale" (Violi 1997, p. 333) di quelle "cose" che sono sì naturali ma che presentandosi come "grandezze percepibili" divengono "forme significanti".

La stessa divisione in fasi che estrapoleremo dalla nostra analisi de *Su Ballu*, nonché il rapporto fra gestualità, passioni, significati sociali, sembra confermare il rapporto fra la ricorsività dell'azione rituale, la nominazione, gli stati interiori del soggetto. Ma attenzione: in realtà tale "rapporto" e la sua significatività non sono una semplice "adeguazione" fra parti pre-esistenti ma è proprio il processo culturale di "pertinentizzazione" – che fissa e delimita delle porzioni del "mondo" e del "senso" e in tal modo le fa esistere, in senso semiotico – a essere "significativo". È anche perciò che in alcuni casi, al nostro occhio di analisti, alcune di queste pertinentizzazioni appaiono come "inadeguate" e tuttavia, proprio per ciò, ricche di senso.

Il fare, la passione, il "gioco"

Riprendiamo ora alcuni spunti che ci provengono da un breve saggio di Greimas dal titolo *A proposito del gioco*.

Nell'ultima parte dello scritto si mostra come da una situazione di *gioco* – segnata dunque da vincoli e costrizioni – si possa passare a una di *agio* – vale a dire di gioia e libertà. Tale dinamica si realizza in quanto il soggetto del fare può andare a occupare, può "sfruttare", all'interno della struttura del gioco "le posizioni 'vuote' del non-vietato e del non-prescritto" (Greimas 1995, p. 219). Ciò significa appunto che la struttura "ha del gioco".

Uscendo dal linguaggio figurato e servendosi – come spesso fa – della semantica applicata, lo studioso lituano nota che:

> Secondo le definizioni dei dizionari il gioco implica l'"agio' e si definisce, in una delle sue accezioni, come 'il movimento agiato di un oggetto nello spazio'. L'agiatezza, a sua volta, è 'il modo di essere libero di chi si sente a proprio agio' (ib.).

A questo punto si ricostruisce il percorso del soggetto del fare, che passa innanzitutto da un fare iniziale (F1) rispettoso delle regole e delle ingiunzioni del gioco, al fare F2 che è quello esercitato andando a occupare le "posizioni 'libere'" del sistema. È tale passaggio, per cui il giocatore "*si sente* a proprio agio", che provoca "il sentimento di essere a proprio agio", vale a dire lo stato passionale P1. Ora, tale stato può agire di ritorno sul fare precedente, "ottimizzandolo e producendo così quel 'modo d'essere libero' che definisce l'agiatezza nel gioco". Il fare ottimizzato (F3) produce a questo punto un nuovo effetto di senso e un nuovo stato passionale (P2), la cui caratteristica è quella di produrre l'agio nel suo essere in questo caso – seguendo ancora una volta le definizioni dei dizionari – "effusione di gioia".

Vediamo come questo percorso possa aiutarci nell'analisi del rito del ballo.

"Sos peis si fuint a solos"

Il nostro soggetto sperimenta nel presentarsi del tempo festivo, che si concretizza nell'irrompere del suono, il passaggio da uno stato non-appassionato[7] a uno appassionato. Il passaggio da non-P a P0, da un mero "percepire" a un "sentire minimale", si realizza nel momento in cui la carne, la massa forica mobile, viene colpita, messa in tensione dalla musica. Inizia qui, o forse è già iniziata, quella "dialettica di poteri" a cui abbiamo già accennato e che vedremo in atto in seguito.

Il soggetto è dunque modalizzato secondo un non-poter-non-fare che può essere visto come risultato della forza instaurata dal desiderio e dalla tensione suscitata dal suono. La doverosità del suo fare è data inoltre dall'obbligo alla partecipazione al rito comunitario.

Il fare (F0) che si instaura a questo punto del percorso è un primo tentativo di trovare un equilibrio fra il ritmo e la gestualità. Ci si trova in una sorta di fase di "riscaldamento" in cui la musica procede da sola per diversi minuti e dà modo ai soggetti di entrare nel ritmo. Sembra appunto che vi sia una creazione di un'ulteriore attesa che è anche preparazione della risposta a quella che con Merleau-Ponty abbia-

mo definito "proposta del sensibile". Una parziale descrizione di tale dinamica la ritroviamo in tale passo:

> La fase iniziale dei balli di Fonni [paese del centro Sardegna] è sicuramente la più difficile poiché in essa si deve determinare il ritmo. Questa ricerca si concretizza in *sa nantha* nell'esecuzione di un lento ondeggiare del corpo lateralmente senza muovere i piedi. Con l'incalzare del ritmo musicale si accennano i primi passi e leggeri ondeggiamenti delle anche. Stabilito il giusto ritmo i ballerini compiono una serie di passi incrociando i piedi a sinistra, a destra, avanti o indietro, è la fase detta *sa trovea* (la pastoia). Il resto del corpo è sempre fermo e rigido, solo le punte dei piedi creano quell'intreccio di passi che termina con la battuta del piede destro (Bandinu, Deplano, Montis 2000, pp. 111-112).

Così come l'ondeggiare iniziale del corpo (a piedi fermi) sembra descrivere perfettamente un assecondare il suono e dunque lasciarsi prendere, "manipolare", da esso, così il termine *trovea* (pastoia) rende figurativamente l'idea di qualcosa che non è ancora sciolto totalmente, che rimane ancora legato, vincolato. Forse dobbiamo intendere tutto ciò come un essere giocati dalla musica, un accordarsi a essa che è un cedere al suo potere: la modalizzazione/risposta del soggetto secondo un suo poter-fare autonomo è evidentemente troppo flebile per potersi considerare realmente tale.

Notiamo inoltre che tale momento iniziale è caratterizzato da una serie di atti che hanno una valenza sociale molto importante e che potrebbero essere analizzati a loro volta separatamente: il formarsi ad esempio delle due catene – uomini da un lato e donne dall'altro –, l'invito al ballo degli uomini nei confronti delle donne ecc. Per comodità tuttavia, visto che qui ci preme analizzare innanzitutto il rapporto fra ritmo, fare e passione, considereremo tali atti rientranti in F0 e caratterizzanti l'aspetto del "tendere verso" gli altri che in esso si manifesta e compie.

L'instaurarsi della dimensione passionale P0, del sentire minimale, crea dunque la condizione per instaurare la ricerca dell'altro. Consideriamo che in questo movimento verso l'altro e verso il centro si può vedere ancora in azione il fondo pulsionale per cui e da cui "si è portati" (Ricoeur). La cosa importante da notare è che la stessa tensione che non si può non assecondare diviene il mezzo per costituire quel dispositivo sociale di mediazione della passione che è il cerchio del ballo: in esso, nel contatto "olistico" che esso crea, la passione dei singoli trova contemporaneamente una realizzazione – il contatto con l'altro – e una limitazione – il suo doversi accordare, "mediare", con quella di tutti gli altri.

Se si accetta una logica gradualistica per cui durante tutto questo processo – come peraltro lasciato intravedere dal passo sopracitato – il ritmo tende ad alzarsi, possiamo pensare di essere trapassati in uno stato passionale P1.

"A sa seria"

In realtà ci troviamo in uno dei due stati principali del ballo: questo si divide infatti in due fasi fondamentali, *seriu/pasau* e *lestru*[8] (o anche, *su passu* e *su trinchittu*)[9] (in Bandinu, Deplano, Montis 2000, pp. 55, 99, 123).

La fase lenta del ballo è caratterizzata da un fare (F1) che è dominato dalla modalità del contatto. Questo è specificamente un essere *carregarre* e dunque un sentirsi: un cogliere la propria presenza per differenza, in rapporto alla presa che si ha rispetto ai due corpi che si hanno a fianco sui due lati. E tuttavia, nel contempo, il *proprio* è portato ad accordarsi al tutto: la gestualità tendenzialmente indifferenziata – segno del comune accordo al ritmo – il rispetto assoluto degli spazi fra i danzatori – sebbene modulato dal contatto fra i corpi –, esprimono la partecipazione alla comunità. Potremmo forse dire al suo *esserci*, al suo *accadere*.

Quella che si profila è infatti una situazione di equilibrio "perfetto", in cui la tensione si stabilizza e la passionalità si fa "seria".

Nella compostezza del fare si ritrova così l'equilibrio fra la presenza della tensione e la necessità di darle un ordine. Del resto, rispetto al fare "apparente" (sottoposto allo sguardo/sanzione del Destinante), rimane la possibilità di esercitare un fare/linguaggio segreto che è o tende all'espressione

di una passionalità più libera, o comunque a una situazione marcata eroticamente. Il soggetto concilia dunque l'esigenza di una comunicazione con il Destinante, dal lato dell'*apparire*, e quella con gli altri soggetti senzienti, dal lato del *segreto*.

Contemporaneamente è passato dalla situazione di separatezza dalla comunità a una in cui si fa, da un lato, strumento per l'instaurazione del Soggetto (attante) Collettivo comunitario ma in cui, dall'altro, instaura se stesso tramite il confronto intersoggettivo. Lo fa "sentendosi" rispetto agli altri e lo fa (di)mostrando il proprio voler, poter, saper fare. Il saper-fare e il poter-fare sono legati alla propria capacità di ballare articolando i passi, tenendo il tempo e rispettando gli altri. In quanto quest'ultimo appare come una limitazione di un fare (un "poter-fare" più ampio, più libero o quantomeno "diverso") esso si configura allora come un poter-non-fare che è frutto del volere del soggetto, dell'azione a più livelli su se stesso.

L'interiorizzazione delle regole comunitarie ci riporta infatti a un volere che ha a che fare con il *soggetto voluto*[10] nel suo rapporto con il *soggetto della sanzione* (Geninasca 1997, p. 91): il soggetto che vuole essere parte della comunità modalizza se stesso come *volente* instaurando il suo fare come un dovere. Il dominio della testa (*sa conca*) sui piedi (*is/sos peis*), come si esprime il linguaggio e la coscienza popolare, sembra inoltre testimoniare del confronto fra il volere del soggetto volente e del soggetto appassionato. Potremmo in questo caso pensare alla figura dell'*attore sincretico* di cui parla Greimas o al "Soggetto scisso" di Geninasca che vede la sua esistenza

> definita sia dalla sua relazione con i valori del Discorso sociale, sia dall'irrompere, secondo il modo patemico, di valorizzazioni impossibili da assumere perché rinviano a valori che ancora devono costituirsi e che sono quindi ancora sconosciuti, valori di un Discorso a venire[11] (Geninasca 1997, p. 92).

In generale comunque si ha l'impressione di un "contenimento" di energia: il soggetto del fare infatti tende a non

sfruttare nemmeno gli spazi "vuoti", o meglio – in questa fase – il "gioco", che il legame con gli altri comunque gli lascia. La non invasione di queste posizioni libere – invasione che comporterebbe l'*arrimai* e dunque la limitazione del poter-ballare dell'altro – sono contemporaneamente un saper-fare e un far-sapere.

Ci troviamo dunque in una situazione di contatto "in movimento" ("orientato") in cui il corpo proprio "esplora il suo campo, ma, nello stesso tempo ne sposta gli orizzonti"[12] (Fontanille 1999a, p. 194). Siamo allora, a nostro modo di vedere, nella situazione di *enazione*: un'azione incarnata", "azione seguendo la quale 'il mondo per sé' e il 'sé' emergono insieme" (Varela, Thompson, Rosch, in Fontanille 1999a)[13].

Sarebbe dunque dal percepire intersoggettivo (che è prodotto dell'azione del sensibile sui soggetti e dei soggetti fra di loro), dal condividere un'esperienza (che ricorre), dallo stringersi dei nessi fra ritmi, gestualità e contenuti emotivi, che "emerge" il significato/valore dell'azione: una cognizione che può essere poi colta nel suo lessicalizzarsi, nel nominare ciò che è "percettivamente denso", farsi parola condivisa, e che tramite il linguaggio tenta di rendere parzialmente il significato delle passioni (o delle percezioni) stesse[14].

La trasformazione passionale che si verifica nel passaggio da P0 a P1 è dunque ricollegabile a una stabilizzazione della tensione: un convertire un'energia tendenzialmente irruenta e anarchica in qualcosa di "serio" e controllato, qualcosa che si esprime nella lentezza del ballo, nella sincronia dei movimenti, nell'equilibrio delle forze fra coloro che ballano, nel tendere comune che è anche un saper seguire il flusso del suono e del movimento.

In tal senso l'azione del sensibile sui corpi e la loro risposta si concretizza in quello stato tensivo stabile – l'eurit-mia? – che può forse essere visto anche come una "*sincronizzazione dell'attenzione e del flusso del corpo e dello spirito*" (Fontanille 1999a, p. 189).

Ciò che va notato è che tale risultato, tale sincronizzazione/equilibrio, è ottenuto tramite una messa in mora

della tensione/spinta esercitata dal desiderio e dal sentire. La messa in forma che si esprime nella figurazione circolare cerca dunque di elevarsi sopra il pulsionale, di ordinare ciò che preme in maniera confusa: e tuttavia un tale distacco è impossibile, l'"equilibrio perfetto" che pare essere stato raggiunto è messo in causa nuovamente, dall'esterno e dall'interno.

L'energia che ha mosso i corpi inizialmente non solo rimane presente, ma tende ad aumentare. La musica, a cui il soggetto non può sottrarsi, continua la sua azione di mobilitazione della massa forica: la musica è infatti portata ad alzarsi di ritmo, è soggetta a un processo di "riscaldamento" giocato nel rapporto di adeguazione fra suonatore e danzatori. La stessa struttura ritmica/tonale può essere colta nella sua creazione di attese e nella realizzazione di "slanci": del resto, la socializzazione a quelle determinate forme musicali, l'essere cresciuti all'interno di un determinato "ambiente sonoro", è già in azione nel prefigurare il passaggio dal "pasau" al "lestru". La melodia lenta e calma è già tesa verso il suo oltrepassamento.

Agiscono inoltre in tal senso sia il contatto realizzato con gli altri corpi, che benché regolato non può non produrre un effetto di "appassionamento", sia la presenza *affascinante* degli "spazi liberi", "vuoti", che offrendosi come luogo/possibilità di un movimento più *agiato* "tentano"[15] i danzatori, femminili e maschili.

In quest'ottica la "serietà" di tale fase del ballo appare come una costruzione, un risultato ottenuto *versus* una propensione "naturale" delle cose: ritenere lo stato passionale che in essa prende forma come un "sentirsi a proprio agio", nel senso datogli da Greimas diventa dunque problematico. Diciamo ciò non in riferimento al risultato ottenuto (l'equilibrio conquistato può essere vissuto effettivamente come "benessere"; il termine "seriu" e la passione a essa corrispondente possono essere valutate positivamente dal soggetto e dalla comunità) ma al processo seguito per ottenerlo. Mentre il soggetto del fare greimasiano otteneva l'agio andando a occupare le posizioni "libere", sfruttando gli spazi di libertà concessigli dal "gioco", il nostro soggetto sembra procedere in senso inverso: il suo eventuale agio nasce dal riuscire a non-fare ciò che si potrebbe fare se non si prestasse attenzione alle costrizioni, fisiche e sociali, del ballo. Come dire che è la massima accettazione delle "costrizioni" che produce l'agio.

Posto che non ci si scorda che l'assunzione del dover-fare, la sua attuazione, non è incompatibile con la produzione di un "sentimento di libertà" – che a un certo livello la costrizione è tale solo se non è "desiderabile" – resta comunque un altro problema che ci pone concretamente davanti a un nodo teorico già incontrato.

Riprendiamo Geninasca (1997, p. 48):

> Attraverso il processo interpretativo che condiziona la competenza del soggetto dell'assunzione, le valorizzazioni timiche diventano oggetto di sapere: così un certo stato forico sarà interpretabile in termini di passioni e corrisponderà, di volta in volta, al rimpianto, al desiderio non soddisfatto o al rimorso.

Si evidenzia qui una differenza fra uno stato forico – interno – del soggetto e un sapere condiviso su di esso: un deposito di interpretazioni sul forico che lo nomina, e lo rende conoscibile, in quanto passione. Tuttavia il passaggio fra i due livelli, forico e passionale, potrebbe non essere piano, e non è detto che in questo passaggio non vi sia qualcosa di significativo.

La probabile inter-estesia pensabile come "comune-resistere-alla tensione-della-carne", che diviene poi il "seriu" del discorso sociale, è ambiguamente segnata dalla valorizzazione interpretativa comunitaria in quanto lo scarto, il passaggio, fra il timico e la sua interpretazione non è chiuso né definibile una volta per tutte. Inoltre sia a livello individuale che collettivo potrebbe darsi, ma questa è solo un'ipotesi, la possibilità che il vissuto timico sia sentito in disaccordo con la definizione sociale (come ad esempio se ci si mentisse qualora quel resistere fosse in realtà ciò che si deve fare ma si sente di non voler fare).

Siamo dunque all'interno di una situazione ambivalente, in cui il movimento, in quanto "equilibrato", accordato al ritmo generale e non impedito da quello altrui, si ritrova a esprimere una sua agiatezza e tuttavia riposa su di un potenziale energetico-gestuale non totalmente espresso. L'agiatezza in questo caso nasce da una conformità: un muoversi tutti nello stesso modo, produrre/"prodursi" tutti nella stessa forma.

Entrambi questi fattori, come è comprensibile, spingono verso un superamento di tale forma. Se il "seriu" è infatti il modo proprio dei danzatori/danzatrici sardi di essere a proprio agio, se esso è un sentimento di sé positivo, in quanto si riverbera dalla coscienza/percezione di una proposta (un far-sapere) di un proprio simulacro passionale adeguato alla comunicazione inter-soggettiva[16] (vale a dire una rappresentazione di sé meritevole di fiducia, nel senso che è "mezzo" del fondarsi del rapporto fiduciario) allora si può credere che sia esso a creare il sentimento, o quantomeno le condizioni, di un "eccitamento" che manda in frantumi l'ordine che si era costruito, l'ordine stesso che lo ha prodotto. Non a caso si è parlato in precedenza del sentirsi, a un certo punto, bloccati su di un ritmo non più proprio, non più corrispondente alla tensione interna, probabilmente soprattutto della carne ma non solo: se anche si volesse credere a una totale coscienziosità, una totale abnegazione al "progetto", al dover-essere sancito comunitaristicamente, rimarrebbe il fatto che – come dice Greimas – se nel gioco vi è del "godimento", questo "non deriva soltanto dall'esaltazione solitaria del proprio poter-fare, ma emerge allo stesso tempo e soprattutto da un far-sapere: la vittoria è completa soltanto se, offerta all'interlocutore, si vede sanzionata dal riconoscimento dell'altro" (Greimas 1995, p. 218). Questione della "vittoria" a parte ci pare certo che anche il nostro ballo tenda al "godimento": carnale e/o intellettuale.

"...e alligru su ballu!"

È in tale modo che si passa a un fare diverso che è anche compimento/realizzazione di uno stato passionale atteso. La trasformazione passionale del soggetto – e qui forse la schematicità dizionariale di Greimas non ci aiuta – sembra essere senza soluzione di continuità, totalmente presa e legata al fare[17]. Non a caso il termine per la trasposizione ritmico-tonale che si produce è *zirada*, termine che potremmo rendere con "svolta": una piega delle cose che non è, a livello passionale, in totale discontinuità con ciò che l'ha preceduta, in quanto è da essa che è emersa, è in essa che si sono formate le condizioni perché questa avvenisse.

Prova di tutto ciò può essere vista in quell'atto patemico (auto-trasformativo? O segnalazione di una trasformazione in atto?) che è l'urlo/richiesta di rendere "alligru" il ritmo: richiesta che si produce prima del cambio del fare, atto che segnala una "disposizione" ad accogliere[18] un diverso ritmo e dunque a fare ed essere diversamente.

Tuttavia, dal punto di vista dell'agire, il passaggio è più brusco. La trasposizione ascendente, *s'arziada*, segna infatti l'inizio di una gestualità più libera e coinvolgente. Nel caso de *Su Ballu Tundu*, ad esempio, – ballo che viene generalmente considerato fra i più ieratici – tale passaggio si ottiene "mantenendo lo stesso tempo ma modificando il ritmo" (Bandinu, Deplano, Montis 2000, p. 134).

La motilità nella fase de *su trinchittu* è così descritta in un altro tipo di ballo, *s'Anchetta*:

> Uomini e donne *trinchittan* in maniera diversa: gli uomini muovono le gambe portando i piedi sia in avanti sia indietro come incrociandoli lateralmente. I movimenti della donna sono più composti, i piedi uniti (*cropados*) seguendo il ritmo compiono impercettibili flessioni sui malleoli e le ginocchia per produrre una vibrazione ritmica dell'intero corpo (p. 99).

Più in generale dobbiamo notare come tale fase sia realizzata "ballando esclusivamente sulle punte e non poggiando mai i tacchi al suolo" (ib.) o, come viene detto altrove, "Quando il ballo diventa più veloce, i passi diventano saltelli sulle punte dei piedi (...). In quei momenti i piedi non si seguono come in *su passu* ma si incrociano" (p. 116). In questa

fase si esprime allora un fare (F2) che è in rapporto con uno stato passionale (P2) che potremmo definire "*alligru*". Questo stato è sia un prodotto della stimolazione della carne (dovuta al cambiamento del ritmo del suono e al cambiamento di intensità/qualità del contatto: il saltellare – più brusco del passo –, *sas tremidas* – le vibrazioni – più penetranti e diffusive della semplice stretta) sia della coscienza di una maggiore libertà *interpretativa* nelle movenze da parte dei danzatori. In definitiva il ballo si fa più "giocoso", esattamente nel senso in cui si dice, come esortazione, "*Jochittàdelu su ballu!*", laddove "jochittare" è sia "movimentare, rendere allegro, vivacizzare" sia "giocare" (Deplano 2000, pp. 36, 154).

Dobbiamo fare a questo punto una serie di precisazioni: la prima è che l'aumento della velocità del ballo con il conseguente aumento di "vivacità" nel muovere i piedi non davano adito comunque a un minor rigore nel rispetto dello spazio della dama da parte dell'uomo. Il busto doveva dunque rimanere eretto e il contatto fra i corpi, nella sua estensione, rimaneva tendenzialmente immutato. In secondo luogo facciamo notare che, a nostro modo di vedere, rientrano nel fare F2 e nello stato passionale P2, anche quelle fasi "veloci" in cui era previsto il formarsi di coppie o terzetti fra loro separati. Questi momenti, per quanto possa sembrare strano, ci sembrano rientrare nel meccanismo di "contenimento" dell'energia come quelli già descritti. Ciò sia per il loro essere "codificati" – previsti all'interno di determinati balli – sia in quanto rispondenti al medesimo principio d'ordine che richiede un fare composto e rispettoso del ritmo: vi è dunque in essi una "regolatezza" che li identifica con le fasi già analizzate. Ovviamente resta il fatto che il soggetto porta qui a compimento – all'interno di un fare "regolato", al suo limite – la possibilità di sfruttare il "gioco": dunque una variazione/gradazione differente all'interno della fase del lestru/alligru, come confermano del resto le sue lessicalizzazioni.

Un ulteriore fattore, probabilmente quello decisivo nella nostra trattazione, è ricollegabile al problema con cui abbiamo aperto la parte dedicata allo spazio del ballo: vale a dire

quello del ruolo dell'analista e dello "sguardo", da "interno" o "esterno" – ma non solo – con cui esso si rivolge al rito.

Dicevamo "non solo", perché non si tratta semplicemente del contrapporre chi si sforza di dare una visione *emica* (dall'interno di una data forma di vita) da chi si presta a una *etica* (una lettura dall'esterno), ma si deve considerare anche il fine dell'analisi, nonché le sue esigenze esplicative. Si vuole dire che se ci si propone una catalogazione quanto più ordinata dei singoli balli, in vista ad esempio di una loro comparabilità, non si otterrà una visione totalmente adeguata alla comprensione del rito come noi lo abbiamo inteso: vale a dire qualcosa che si configura appunto come un tutto, come un insieme di balli diversi il cui valore complessivo emerge dal modo della loro articolazione, piuttosto che dalle loro varianti interne.

Tale problema emerge bene, e con la massima spontaneità, nelle considerazioni di chi è sollecitato a parlare della sua esperienza di partecipante al rito di decenni fa. La differenza di sguardo si fa immediatamente evidente nell'accento reiteratamente posto sulla necessità che l'interlocutore odierno noti che il ballo non si consumava come oggi in dieci minuti, in una festività tanto poco eccentrica (e forse anche poco attesa; poco sorprendente?) quanto velocizzata. Davanti a chi conosce un ballare/fare che parte già accelerato, l'esigenza manifestata dagli interlocutori che hanno vissuto i balli di un tempo è quella di trasmettere e rendere l'atmosfera e il significato di "un ballo" che durava ore e si sviluppava molto diversamente da quello attuale: un ballo che partiva necessariamente lento e che da lì iniziava un cammino sinuoso verso il suo culmine.

La struttura del ballo preso come un tutto, lo abbiamo detto, non è facilmente descrivibile: possiamo comunque notare che all'alternarsi di fasi serie e allegre all'interno dei singoli balli segue un più generale alternarsi di balli più seri rispetto ad altri più allegri. Se a questi due termini sostituissimo la coppia distensione/tensione, avremmo più o meno questo: all'interno di un ballo tendenzialmente disteso ci saranno anche fasi tese e nel successivo ballo, che ri-

spetto a quello precedente risulta teso, si avranno al suo interno un alternarsi di fasi distese e di fasi tese e così via, in una sorta di spirale che cresce tornando indietro. Che cosa ci indica tutto ciò?

Riprendiamo il discorso dal passaggio dal *seriu* all'*alligru*. Abbiamo accennato al fatto che il corpo si trova nella prima fase tentato a oltrepassarla protendendosi verso un fare più libero e uno stato passionale diverso: la realizzazione di questo oltrepassamento ci ha mantenuti all'interno di un fare ordinato e di uno stato forico che si fa passione socialmente condivisa. Questa trasformazione passionale – che in prima istanza può essere vista come una "scossa" che replica a un livello diverso la posizione P0, che opera cioè il rilancio del *sentire* rispetto al *sentirsi* – non è tuttavia senza conseguenze: lo stato forico-passionale prodotto fa sì che "sa zirada in abasciada" non sia un semplice ritorno allo stato precedente. Il ritorno alla distensione P1 (che è un P1 II) la situa già a un livello tensivo diverso rispetto al P1 originario. La fase alligra che seguirà (vale a dire P2 II) andrà dunque a innestarsi su di uno stato tensivo stabile (F1 II), su di un equilibrio, che è il prodotto di una distensione (e dunque di un "contenimento") dell'energia manifestatasi nel fare F2 ma che è sicuramente maggiore di quella prodottasi in F1. Lo stesso sentimento di agiatezza prodottosi in P2, per quanto non corrisponda al "modo di essere libero" del soggetto agiato nella sua pienezza, è sicuramente sufficiente a produrre un fare ottimizzato[19] e dunque a rendere diverso, sebbene in modo "sottile", lo stato d'animo che prende corpo (o meglio, "prende *il* corpo") in (P1 II) rispetto a (P1 I).

Se si pensa allo schema complessivo del rito accennato sopra si vedrà come tale dinamica si ripeta continuamente sia nel singolo ballo, sia come continuo succedersi e alternarsi di balli più rilassati e più tesi. Le conseguenze sono a questo punto diverse.

Innanzitutto va notato che tale dinamica legittima in qualche modo l'idea – diffusa fra i danzatori – di non ritornare mai al punto da cui si era partiti una volta finita la fase

tesa: se ciò fosse "realmente" vero, le variazioni ritmico-tonali che il *tenores* o gli strumenti che accompagnano il ballo dovrebbero eseguire sarebbero ben oltre le capacità fisiologiche e tecniche degli uomini e degli strumenti. Tale *credenza* è interessante dunque perché mostra come la trasformazione dello "stato d'animo" avvenga, a conti fatti, indipendentemente dal reale trasformarsi dello "stato di cose". E ciò vale non solo per il suono che ritma il ballo, ma anche per il fare e per la lettura passionale che di questo viene data: le due fasi continuano infatti a essere quella "seria" (*su passu*) e quella "allegra" (*su trinchittu*), e il fare che in esse si esprime, per quanto possa subire delle variazioni, rimane tendenzialmente lo stesso. E tuttavia chi danza *sente* di non essere ritornato esattamente al punto di partenza. Si ripresenta forse, in questo caso, il problema degli scarti, delle interpretazioni, del rapporto, fra forico e passionale.

Viene meno inoltre, sulla scorta di tale ragionamento, il problema riguardante il paradosso per cui i balli in Sardegna tendono a corrispondere – specialmente nei loro effetti – benché alcuni siano accompagnati dai canti a *tenores* e altri siano accompagnati esclusivamente da strumenti.

Non è improbabile dunque che si possa *tradurre* l'idea/credenza di "non-ritornare-mai-sul-ritmo-da-cui-si-era-partiti" come un ritrovarsi a un diverso livello di *attesa*[20]: attendere in modo sempre più forte il successivo superamento *de su seriu*.

Può forse valere allora, nel nostro caso, la seconda parte di questa argomentazione di Tambiah (1985, p. 150):

> Chi ha compiuto studi particolareggiati di riti complessi e di cicli rituali è acutamente consapevole dei vari tipi di strutture ripetitive, talvolta assai tediosi per le modalità sempre simili e insistentemente invarianti in cui si presentano, e talvolta invece stimolanti per il sottile senso di variazione creatrice di un'aspettativa attenta che essi comunicano.

Potremmo dunque pensare che il nostro meccanismo provochi questo aumento d'attesa, generando *variazione*

nella ripetizione. Ci sembrano in tal senso non condivisibili le conclusioni di Deplano (2000, p. 43), secondo cui "il ballo sardo è, nella maggior parte delle espressioni del corpo, puro esercizio fisico, ripetitivo anziché vario": queste affermazioni, che fanno il paio con quelle riguardanti l'assenza di qualsiasi creatività individuale nel ballo, e più in generale con una sua aura di staticità complessiva, non rendono a nostro avviso lo statuto dinamico e incerto del ballo nel suo farsi. In questa scia anche l'affermazione di un ballo come mera "contenzione" di energia risulta sfasata; ciò perché tralascia di dire, quantomeno, che l'energia stessa è stata creata/suscitata dal ballo e dunque che esso per contenerla ha dovuto continuamente rilanciarla. Da tale punto di vista, se si potesse individuare un'ultima contenzione, la si vedrebbe porre argine a uno scatenamento di energia che non c'era all'inizio e che il ballo stesso ha prodotto. La visione statica non rende conto di questa dinamica di *intensio* e *distensio* che poi è anche quella che apre la via verso una lettura del ballo non come contenzione o scatenamento, ma come socializzazione della passione, che sfrutta al suo interno contenzioni *e* scatenamenti.

Ballande in s'oru e su buidu[21]

Nell'alternarsi di tensione e distensione si crea dunque quella spinta verso il *centro* che è contemporaneamente desiderio di un movimento più agiato – in quanto sfrutta lo spazio realmente libero – e superamento di uno stato interiore del soggetto socialmente condivisibile.

È tramite questo meccanismo reiterato per ore di rilancio e compressione della tensione del soggetto che si arriva a far sì che "il ballo in alcuni momenti si fa parossistico, come se si manifestasse una 'sindrome compulsiva', si ridesta un arcaico rituale fissato in una ripetitività fonico-verbale che produce un effetto di tipo ipnotico", un momento in cui "si accentua la funzione dinamica con modifiche creative che esprimono i sintomi dell'oltrepassamento" (Bandinu 2000, p. 17).

L'equilibrio interiore del soggetto tende a rompersi, *sa conca* (la testa) non riesce più a controllare *is peis* (i piedi) – che si lasciano andare a "modifiche creative" –, l'iperstimolazione della carne vince il potere di presenza a sé del soggetto, il potere di autocontrollo e autocensura: il soggetto "sprofonda" verso *sa purpa*, là dove c'è da godere e/ma dove ci si riduce a "cosa".

Questo ritorno al non-umano trova conferma nel fatto che "la carica emotiva si esprime nei verbi *erpilare*, *azzuddare*, che indicano il sintomo dell'atteggiamento animale" (ib.).

La stimolazione della carne si manifesta – e per certi versi è chiarita retrospettivamente – nell'atto de *su brincu* (il salto) che è sia il gesto che fa uscire dal cerchio[22] sia il movimento dominante di questa uscita, quello che "esercita una funzione di ritmo, di eccitazione e trasgressione" (ib.). Si compie così un'ulteriore trasformazione – che la stessa pratica linguistica sembra attestare – in cui dal "saltellare" collettivo della fase *alligra* si passa, tramite "su brincu", a una nuova motilità: "Una o più coppie si staccano dal cerchio e attraversano lo spazio interno con battute e flessioni. (...) Il piacere condensato dentro esplode nei gesti e ritmi concitati" (Bandinu 2000, p. 17). A questo punto si ricorderà che il movimento *lestru* – la fase "alligra" – è anche detto "zanzicau", dove *zanzicare* è appunto "saltellare, ballare sulle punte dei piedi" (Bandinu, Deplano, Montis 2000, p. 156): in *su brincu* dunque si dà vita a un movimento ancor più intenso, e forse anche più esteso, che più che sincronizzare e sincronizzarsi sul movimento dei corpi, si sincronizza su quello de *sas intragnas* (le "viscere": in quanto parte mobile e in quanto luogo del sentire). Ciò che si verifica nell'*andare al centro* (caratterizzato da un fare F3 e uno stato passionale P3) è dunque un movimento che sembra essere condivisibile al massimo in coppia e che si rende necessario quando "il corpo non può più essere contenuto nel ritmo del cerchio" (Bandinu 2000, p. 17).

La differenza fra la fase F2 e quella F3 va tuttavia qualitativamente specificata: per fare ciò ci tornano utili due fenomeni che si situano sul limite di queste due condizioni.

Il primo è il formarsi di più cerchi concentrici di danzatori "quando si avverte che lo spazio interno non è più dominato" (p. 18).

Il secondo è il caso del *Ballu Toppu* (Zoppo), definito come

> l'unico ballo nel quale talvolta si apre il cerchio e la fila dei ballerini forma una specie di serpente con i movimenti sinuosi e ondulatori determinate da repentine variazioni di direzione imposte da singoli ballerini che trascinano dietro di sé i ballerini più vicini (Bandinu, Deplano, Montis 2000, p. 144).

In entrambi i casi ci troviamo davanti a dei meccanismi al limite del debordamento, dell'incontenibilità della "passione".

Lasciando in sospeso la discussione dell'idea di un "dominio" dello spazio centrale, concentriamoci invece sulle caratteristiche di *su Ballu Toppu*. Notiamo tre cose: la prima è ovviamente l'apertura del cerchio, la seconda è la presenza/possibilità per un singolo di guidare il ballo, la terza è la diversità di ritmo che in esso si realizza: "Il ritmo è come spezzato e, seppure ripetitivo, è incalzante e coinvolgente" (p. 143).

In questo passaggio ci viene dunque data occasione di notare come la dimensione del fare sia strettamente collegata al ritmo musicale: è in corrispondenza di un ritmo non più "fluido" che si introduce la possibilità di un diverso articolarsi/comporsi della "forma" della comunità (non più circolare e non più strettamente collettiva, nel senso che consente a qualcuno di avere un ruolo guida). Non a caso questo fare e questo ritmo vengono considerati "incalzanti" e "coinvolgenti".

Qual è a questo punto la differenza fra questo fare/stato e quello collegato all'andare al centro? A nostro modo di vedere il nodo saliente è il carattere "ripetitivo" del primo. Quando si constata che lo staccarsi dal cerchio per *andare al centro* dà modo di "compiere sfrenate evoluzioni (...) invertendo anche il senso di marcia, dirigendosi ora in avanti e poi indietro, protetti dal cerchio esterno" (Deplano 2000, p. 33) e consente ai ballerini, in definitiva, di seguire un loro ritmo si inizia a specificare la qualità della sua diversità senza tuttavia renderla fino in fondo. Ciò che secondo noi va rilevato è che sino ai casi limite di debordamento – o meglio, *anche* in essi – ci siamo trovati davanti a un fare in definitiva riconducibile a un campo di *prevedibilità dell'azione*, in cui tale tratto è appunto garantito da una qualche "ripetitività": l'andare al centro, invece, non è solo un porsi su un ritmo diverso rispetto alla comunità – è certamente anche questo – ma soprattutto un calarsi in una situazione in cui il fare è segnato dalla caratteristica dell'*imprevedibilità*, situazione in cui il *caso* può riemergere e la comunità deve fronteggiarlo.

"Si ballat a solu dae sa cuntentesa"

Abbiamo dunque colto nell'imprevedibilità il tratto caratterizzante del fare (F3): resta da vedere quale passione gli si accompagni.

Una prima indicazione ci viene proprio dal fare del soggetto: se trasponiamo il ragionamento fatto da Fonagy (cfr. Fabbri 2000) a livello della melodia e del suo ritmo e lo applichiamo al "ritmo" delle mozioni di coloro che vanno al centro vediamo come il loro moto capriccioso, anarchico e dunque imprevedibile, faccia il paio con la descrizione che l'autore dà dei tratti caratteristici della "gioia". Vale tutto ciò nel nostro contesto? Vi è un corrispettivo della "gioia" nel sardo?

Un'indicazione utile per dare risposta a tali questioni ci viene dal deposito linguistico. Si dice infatti: *Si ballat a solu dae sa cuntentesa*[23]. La frase di per sé sembrerebbe confermare il percorso da noi tracciato: il ballare da soli è associato, letto, ricondotto all'essere in uno stato di "cuntentesa". La cosa non può tuttavia bastare e va verificato se vi è un'effettiva differenza fra questa eventuale passione (P3) e l'essere "alligru" (P2).

Stando a quanto scrive Puddu (2000) nel suo dizionario della lingua e della cultura sarda, è evidente che le due parole rivestono un'area semantica abbastanza simile e non è

raro che l'una sia usata per definire l'altra. Tuttavia, se si fa riferimento alla pratica linguistica e dunque alle frasi in cui i due termini concretamente occorrono, si possono rilevare differenze da non sottovalutare.

Partiamo dal fatto che *s'allegria*, in sé – per così dire – è "su esser allegros, su proare cuntentesa": quando però si passa al soggetto che effettivamente la patisce vediamo che *allegru* viene definito colui "chi daet a bider de proare cuntentesa, allegria: si narat fintzas de su naturale de chie si mustrat semper cuntentu o riet cun totugantos, chi est de pasta bona (...)"[24]. Questa prima indicazione contenuta nel "dar a vedere" è importante ma non risolutiva: quando alla voce "cuntentu" si riporta la frase "(...) li lughian sos ojos dae su cuntentu"[25], si potrebbe infatti pensare di essere ancora nello stesso campo racchiuso dal termine "alligru". Andando a vedere le altre frasi invece, i due termini sembrano prendere strade separate. Il "dar a vedere" dell'allegria è infatti propriamente un gesto performativo, un gesto che si indirizza agli altri, che "si dà" in quanto "si porge": "èssiri acorau o acoraisí de allegria"[26] è infatti "aer una gana manna de esser allegru, de brullare"[27], un gesto, il "brullare", che sarebbe insensato senza un referente, qualcuno a cui esso si rivolga; e infatti il suo sbocco sembra essere sancito e codificato nella lingua stessa, vale a dire nell'atto di "pònniri allirghia", ovvero "fagher o narrer cosas chi faghen a rier, chi piaghet a las intendher o a las bídere"[28]. In definitiva: l'allegria, o l'essere *alligru*, sono connaturati a un fare e a un agire con e su gli altri e in quanto tali sono qualcosa di condivisibile, qualcosa che si può trasmettere e che trovano in questa loro "socializzabilità" un fine e una ragione. Parte di una comunicazione voluta, intenzionalmente rivolta ad altri.

Nell'essere *cuntentu* non ritroviamo nulla di tutto ciò. La luce degli occhi di colui che prova *sa cuntentesa* non è un "dar da vedere" ma un "darsi a vedere" della felicità oltre il volere del soggetto o forse contro la volontà stessa di renderla visibile. È qualcosa che viene colto dall'esterno in un suo *trasparire*, qualcosa che rimane comunque *del* soggetto che da esso è preso e pervaso. Tale passione si situa dunque sotto

il tratto dell'interiorità e, in prima istanza, di una radicale individualità: essere *contentu*, *sa cuntentesa*, è infatti "s'allébiu, su piaghere chi si proat comente passat unu bisonzu, unu disizu"[29]. Essa è dunque una risposta a qualcosa, bisogno o desiderio, del singolo ed è su di esso che provoca i suoi effetti: dà "piacere" e/o provoca *allebiu* (sollievo), un termine quest'ultimo che – come si intuisce dall'etimo che contiene il termine "lebiu", leggero – richiama l'idea/sensazione di "leggerezza" che Fonagy attribuisce alla gioia (Fabbri 2000, p. 147). Si noti a questo punto tale paradosso: l'allegria, che ha come tratto la sua esteriorizzabilità, sembra prevalentemente provenire dall'interno, dal soggetto stesso in quanto "è fatto di pasta buona"; la contentezza invece, pur essendo qualcosa di "proprio" del soggetto – dunque non-esteriorizzabile – sembra prevalentemente provenire dall'esterno, essere qualcosa di subito o, comunque, che coglie/pone il soggetto in uno stato di passività: quella del bisogno e quella tutta particolare – lo abbiamo visto con Ricoeur – del desiderio.

La lingua tuttavia non si accontenta di tutto ciò e, quasi a dimostrazione dell'idea che in alcuni casi ne sa più di noi, ci dice che l'individualità della *cuntentesa* non è esattamente tale in quanto – guarda caso – *sa cuntentesa* è condivisibile in coppia, si dà nell'innamoramento. Certo la frase "como za est cuntentu ca est cun s'ammorada!"[30] sembra volerci dire anche qualcosa di più: sembrerebbe ribadire la caratteristica, la forza, di uno stato che proprio perché "prende" completamente il soggetto può essere rilevato (e si noti che sembra una valutazione cognitiva e non un com-patire) solo dall'esterno. Ritroviamo forse l'idea di un soggetto che per raggiungere il godimento si fa egli stesso "cosa" (o forse, "si fonde" con essa) e dunque non può "sentirsi".

La fase che abbiamo descritto e che sembra essere passionalmente definibile come "cuntentesa" è dunque quella che segna il ritorno del soggetto verso il *forico*, o meglio, quella che lascia che sia la *foria* – la "propriocettività 'selvaggia'" (Greimas, Fontanille 1991) – a guidare il soggetto e le sue movenze/"figurazioni". Se si considera poi che il

momento dell'uscita dal cerchio è anche il momento della *trance* del soggetto e di un suo fare più creativo la *cuntentesa* sembra allora corrispondere a quell'*entusiasmo*[31] che non solo dà conto del fenomeno della creazione artistica ma spiega "il dispiegamento della figuratività, il carattere 'rappresentazionale' di ogni manifestazione passionale, in cui il corpo affetto diviene, grazie al suo potere figurativo, il centro di riferimento della messa in scena passionale" (Greimas, Fontanille 1991, p. 11).

Quello che va ulteriormente notato in questo paragrafo è che la fase (F3, P3) non si pone come conclusiva: coloro che escono dal cerchio possono farvi rientro e il ballo può continuare ad andare avanti producendo nuovi "scatenamenti". Ciò che segna la fine del ballo sembra essere l'impossibilità di rilanciare l'attesa, di portare avanti il gioco fra compressione e dispiegamento dell'energia: i danzatori si rendono conto che "su ballu est morinde" (si sta spegnendo), quando è in una fase discendente che non prefigura una successiva "arziada": "Parabola discendente che sta esaurendo la sua forza espressiva" (Bandinu 2000, p. 18). Idea resa anche dalla frase "semus a ballu mortu" (siamo a ballo morto), in cui si evidenzia il proseguire del ballo – quasi andasse per inerzia, modo di terminare non netto e univoco – ma anche la mancanza di energia da mettere in gioco per ravvivarlo. E tuttavia il ballo può finire, o meglio, i danzatori possono decretarne la fine, anche nel momento in cui una coppia che va al centro porta la passione al parossismo: in questo gesto – carico di significati sociali che non indagheremo ora – si intravede l'altra faccia della medaglia, vale a dire un "essere andati troppo oltre" nello scatenamento della passione, cosa che – dal punto di vista ritmico qui indagato – potrebbe essere un altro modo per decretare l'impossibilità del rilancio della tensione, come se venisse a mancare uno spazio tensivo vuoto da poter occupare. Se è permesso il parallelo si può dire che in effetti è proprio il vuoto che consente il gioco e un movimento (più) libero che viene a mancare nel momento in cui una coppia lo occupa oltremodo: uno spazio non più condivisibile, dove la condivisibilità è sia nella possibilità di occuparlo a turno, sia – paradossalmente – nel condividere il fatto di non fruirne, di lasciarlo essere come mancante a/alienato da ciascuno[32].

[1] Tutto ciò, come vedremo, ha a che fare, più di quanto non appaia, con una forma di "credenza" legata al sentire.

[2] Vi è qui una differenza significativa nei confronti del ballo televisivo che, in quanto performance delimitata e unica, chiude in maniera brusca e univoca, enfatizzando, attraverso lo sbattere del tacco, il momento conclusivo: cosa che avviene mentre il suonatore si mantiene fedele a uno scioglimento sfumato della performance musicale (tanto che la musica diventa sfondo per gli applausi del pubblico e per le prime battute del conduttore televisivo).

[3] A questo punto si tratterebbe di capire quali passioni sono in gioco e vengono trasformate nel nostro caso: ne riparleremo fra poco.

[4] Come mostra Benveniste sono fortissimi i legami fra la parola greca per "ritmo" e il significato di "forma". Tuttavia, esistendo in greco una parola specifica per significare "forma", l'autore cerca di ricavare quel differenziale significativo che il termine ritmo portava con sé: il risultato dell'analisi è che esso "designa la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove (...) la forma improvvisata, momentanea, modificabile" (Benveniste 1966, p. 396). In tal senso esso contiene anche il significato di "disposizione" (ib.) che potrebbe effettivamente avvalorare l'idea che su questa base ancora "fluida" si innestino, si costruiscano, delle forme (più) "fisse".

[5] Riprendiamo da Ricoeur 1990.

[6] La danza sembra provvedere a tale umanizzazione proprio perché pone la "carne" alla prova del contatto con gli altri e così facendo la trasforma in "corpo" (cfr. anche de Certeau 1980). Nondimeno tale meccanismo, secondo noi, fa il paio con un altro, a sua volta essenziale, che possiamo desumere da Lotman quando dice, a proposito del balletto: "è vero, se il nostro scopo è avvicinarci quanto prima a un obbiettivo, allora affaticare le gambe con inutili movimenti aggiuntivi è sciocco. Ma se desideriamo comprendere la natura del nostro movimento, i meccanismi del nostro corpo, allora inframmezzare i gesti abituali con altri sperimentali è indispensabile. Ciò che è abituale passa inosservato: per renderlo percepibile occorre trasformarlo in qualcosa di insolito" (1994, pp. 70-71). In tal senso potremmo pensare che nel movimento della danza la carne diventa corpo, non solo *con gli altri*, ma anche *per sé*. Tutto ciò però andrebbe ulteriormente elaborato.

[7] Che è diverso da "non passionale". Si ricordi che noi consideriamo l'esistenza come radicata su di uno sfondo "patemico" e dunque il soggetto è sempre soggetto *di* passione (o *a* passione) ma non sempre soggetto "appassionato".

[8] Riportiamo la voce "Pasau" da *Ballos* che spiega l'opposizione citata: "Riposato. Lento. Calmo. Si dice del ritmo del ballo. Sinonimo: Seriu. Con-

trario: Lestru e Illestrau. A Ollolai i due movimenti calmo e veloce sono nominati rispettivamente *a dàsiu*, (*abbellu, camminau*) e *a nanni'u*, (*chilliau, a tremidas, zanzicau*)" (Bandinu, Deplano, Montis 2000, p. 154).

[9] L'aggettivo "Trinchittau" sta per "Allegro. Veloce. Ritmato". Il verbo "Trinchittare" o "Dringhittare" equivale a "Movimentare il ballo, renderlo allegro, con superiore velocità e ritmo" (Bandinu, Deplano, Montis 2000, pp. 153, 155).

[10] Semplificando potremmo dire che in Geninasca il soggetto "volente" è colui che è responsabile del suo fare mentre quello "voluto" è mosso primariamente dalle passioni (ad es. la paura, il desiderio ecc.).

[11] Si tratta forse dei valori associati a quella "relazione amorosa" che per ora resta "virtuale".

[12] Laddove gli orizzonti non sono altro che il "bersaglio" e la presenza del movimento implica una sorgente di questo, interna o esterna al soggetto che sia.

[13] Citati da Fontanille 1999a, p. 189. Si cfr. inoltre il concetto di *intenzionalità incarnata* intesa come "azione percettivamente guidata" (Varela Thompson, Rosch, in Fontanille 1999a, p. 191).

[14] Si pensi ai nomi delle varie fasi del ballo: seriu, trinchittu ecc.

[15] Vi è una particolarità nel verbo sardo "tentare". Bandinu ne parla a proposito del rapporto dei sardi con l'immagine, quelle dei morti in particolare: "Le figure che guardano sono tentazioni: è interessante il doppio significato del verbo *tentare* in sardo: 'custodire' e 'subire fascino'; e in queste due accezioni abbraccia gran parte delle preoccupazioni e fantasie della vita comunitaria" (1998, p. 44). Rileviamo a questo punto che il termine "tentare" ha in nuce ciò che si esplicita ad es. in una figura come *Exu*, centrale nella religione brasiliana Umbanda, e nella spiegazione del rito a essa connesso data da Turner: "L'*Exu* ["un essere (*Entitade*) a due teste"] (...) è il Signore del *Limen* e del Caos, l'assoluta ambiguità del 'nodo congiuntivo della cultura', e rappresenta l'indeterminatezza che è in agguato nelle fenditure e nelle crepe di tutte le 'costruzioni della realtà' socioculturali, colui che va tenuto a bada se si vuole che l'ordine formale strutturato dei procedimenti rituali possa continuare secondo il protocollo. Egli è l'abisso della possibilità: di qui le due teste, poiché è potenzialmente sia salvatore che tentatore" (Turner 1982, p. 142). Fermandoci qui ci sembra interessante chiederci se il rito del ballo, e in particolar modo il vuoto centrale, non mettano in opera lo stesso rapporto/dinamica.

[16] "La nostra vita sociale intersoggettiva è largamente fondata sul credere e sulle rappresentazioni che abbiamo l'uno dell'altro. La fiducia che noi riponiamo, ritiriamo e rinnoviamo riposa, anch'essa, su simulacri passionali. Questi si leggono sui visi di ciascuno: simulacri che sono le nostre proiezioni, sulla base delle quali noi regoliamo i nostri comportamenti gli uni in rapporto agli altri. Insomma, è la fiducia che è al centro, essa è veramente il luogo, diciamo così, delle relazioni e delle rappresentazioni sociali" (Greimas 1995, p. 195). Nel nostro caso è la globalità del corpo, delle sue movenze e dei suoi atti, che rappresenta il simulacro personale. È nell'esperienza in atto del contatto che si prova il valore e l'"affidabilità" altrui.

[17] Vale forse, o è perlomeno utile all'arricchimento della nostra riflessione, quanto detto da Heidegger: "(...) fare esperienza di qualcosa – si tratti di una cosa, di un uomo, di un dio – significa che quel qualcosa per noi accade, che ci incontra, ci sopraggiunge, ci sconvolge, ci trasforma. Parlandosi di 'fare', non si intende affatto qui che siamo noi, per iniziativa e opera nostra, a mettere in atto l'esperienza: 'fare' significa qui provare, soffrire, accogliere ciò che ci tocca adeguandoci ad esso. Qualcosa 'si fa', avviene (*es schickt sich*), accade (*es fügt sich*)" (Montani 1996, pp. 97-98).

[18] Cfr. Heiddeger: "accogliere ciò che ci tocca adeguandoci ad esso".

[19] Ritorna qui il paradosso di un fare che pare non favorire l'effusione della gioia ma solo il controllo della tensione della carne. In realtà il meccanismo rituale è ambi-valente: il fare pare essere "ottimizzato" solo nella sua continua capacità di mettere ordine al forico ma esso stesso rilancia continuamente la tensione verso la gioia che, in quanto discesa nella "polpa" della carne, è negazione dell'ordine raggiunto.

[20] "Il ritmo si può definire come un'attesa" (Greimas, Courtes 1979).

[21] "Ballando sul limite del vuoto": ci permettiamo di inventare una frase che riassuma la peculiarità secondo noi più forte della fase che ci accingiamo ad analizzare.

[22] Salto che "è annunciato da una battuta del piede e della flessione delle ginocchia, da un rialzo delle braccia intrecciate, da una piegatura ed erezione del collo" (Bandinu 2000, p. 17).

[23] "Balla da solo dalla contentezza".

[24] "Chi dà a vedere di provare contentezza, allegria: si dice anche della natura di colui che si mostra sempre contento o ride con tutti, colui che è di pasta buona".

[25] "Gli brillavano gli occhi dalla contentezza".

[26] "Avere il cuore pieno di allegria".

[27] "Avere una gran voglia di essere allegro, di scherzare".

[28] "Mettere allegria" ovvero "fare o dire cose che fanno ridere, che fa piacere sentirle o vederle".

[29] "Il sollievo, il piacere che si prova quando cessa (finisce, 'si dà risposta') a un bisogno, a un desiderio".

[30] "Ora sì che è contento (dato) che è con l'innamorata!".

[31] Si notino questi due aspetti: il primo è che Greimas e Fontanille citano Diderot secondo cui l'entusiasmo è qualcosa che "risale ben caldo dalle viscere per essere soffocato in gola" (Greimas, Fontanille 1991, p. 11), il secondo è che la parola *entusiasmo*, nella sua origine greca, indica lo stato di "possessione e delirio divini" (Vernant 1965, p. 95).

[32] Si legga e metta in parallelo con le nostre conclusioni il passo seguente che probabilmente coglie un potenziale valore affermativo – in questo caso di tipo "egualitaristico" – della prassi che abbiamo descritto: "Se si beve un bicchiere al bar si fa circolo, in modo che nessuno venga a trovarsi davanti ad un altro. *Tutti sono primi, nessuno secondo. Si diventa primi indietreggiando, non avanzando.* Il passaggio del bicchiere colmo di mano in mano lungo la linea invisibile del circolo segue la stessa logica della comunicazione verbale. Quando si racconta, ci si dispone in cerchio, e la parola 'passa' di mano in mano" (Sole 1977, p. 86, corsivo nostro). È evidente tuttavia la paradossalità del meccanismo che lascia intravedere anche il suo lato "negativo".

Capitolo nono
Modelli della cultura

Fra Soggetto, comunità e corpo

I livelli di lettura della festa possono evidentemente essere diversi. D'altronde essa, con la sua pluralità di codici comunicativi messi in gioco e con la conseguente stimolazione plurisensoriale che produce, si configura come un avvenimento – oggetto culturale – di per sé "denso".

Siamo fondamentalmente d'accordo con Geninasca laddove ci dà modo di rilevare che, dal punto di vista del Destinante, la messa in opera del rito è una conferma dell'esistenza di un Soggetto collettivo tramite l'adeguazione a delle regole condivise e la riconferma della sua (del rito) generale coerenza. Per dirla con il nostro autore:

> La festa corrisponde a un insieme di comportamenti "simbolici", che posseggono una vocazione significante indipendentemente da qualsiasi fine pragmatico. È interpretabile come un messaggio che un attore collettivo si auto-indirizzerebbe e contemporaneamente è, per questo attore, l'occasione di costituirsi in Soggetto, proprio nell'atto in cui egli propone a se stesso un'immagine della propria "visione del mondo", un'elaborazione spettacolare del suo sistema di valori, della sua ideologia, della sua assiologia (Geninasca 1997, p. 158).

Va notato tuttavia che l'esistenza del soggetto collettivo stesso, la sua capacità di auto-costituirsi, è proprio ciò che viene (ri)costruito nel rito. Se il rito è momento di "crisi" e, contemporaneamente, strumento/tentativo di porvi solu-

zione attraverso il ri-emergere del Soggetto Collettivo messo in questione nondimeno la sua riuscita resta affidata alla presa in carico da parte dei singoli di quella "comunicazione" che essi stessi stanno producendo e tramite cui si attua il loro riconoscersi *nel*, e *in quanto*, Soggetto Collettivo.

Il *rapporto individuo-collettività* diviene dunque centrale e pensabile solo tenendo in considerazione che gli atti producono più effetti, in quanto implicano sia la questione della presenza del Soggetto Collettivo, dell'intersoggettività, dell'identità del singolo, per non parlare poi della comunicazione con il sacro, del rapporto con l'autorità ecc.

Si potrebbe dunque pensare che siano in gioco più universi di valore, in parte in concorrenza fra di loro, in parte compatibili...

Analizzando il rito nella prospettiva dei Soggetti singoli coinvolti, la prima affermazione che ci sembra possibile e utile fare è che esso si configura come un *discorso narrativo* la cui posta in gioco è "l'instaurarsi di un soggetto veridico, qualificato per il contratto e per lo scambio". Sono dunque l'*identità del soggetto* e, conseguentemente, il suo *poter-essere parte della comunicazione con gli altri*, partecipe dello *scambio degli oggetti*, a essere posti come valori da ricercare (Geninasca 1997, p. 45). Che si tratti di un discorso sull'*essere* del soggetto lo confermano a nostro avviso diversi fattori fra cui il fatto che il nostro rito, invece di essere momento in cui viene sancito il congiungimento fra soggetti che cercano i loro oggetti di valore, invece di costruirsi su di una fiducia già data e solamente da ratificare con la formazione delle coppie che garantiranno la continuità della comunità (pp. 159-166), ci si presenta come dispositivo funzionale a un altro tipo di ricerca che è appunto quella volta a instaurare un sapere condiviso sul "valore dei valori" (Greimas 1983, p. 39) e dunque a fondare la fiducia inter-soggettiva.

Va colto sotto tale riguardo il fatto che sebbene ogni danzatore possa invitare a ballare una donna esso si ritroverà a ballare, nell'arco dell'intero rito, praticamente con tutte e dunque, anche volendolo, non potrebbe restare congiunto con il suo eventuale oggetto del desiderio (amoroso). Dunque dal punto di vista del soggetto individuale ciò che il ballo deve provare è il suo riuscire "a torrare a domo" (tornare a casa): vale a dire compiere il giro, resistere allo *spaesamento* per ritrovare, infine, la propria identità riconfermata e fortificata. L'oggetto di valore è il *valore* stesso, inteso come qualità che rende *homine* – "uomo" nel senso più pieno del termine – provata dal saper resistere e durare. *Resistere* al fascino del doppio e alle tensioni della passione che trasformano e fanno perdere; *durare* rispetto al passare del tempo, al divenire.

Guardato nell'ottica dello scambio e del discorso amoroso, tutto ciò segna un rinvio *oltre* la dimensione festiva. Per così dire, essa non congiunge, ma crea le condizioni per i futuri congiungimenti. Sia detto per inciso: preso di per sé un'ombra "tragica" si distende sul rito. Sebbene in un contesto più gioioso esso infatti sembra riconfermare quell'idea di una "impasse del vivere", di un "disagio ineliminabile" – rilevata da Bandinu per il rito delle maschere barbaricine – che *aspettualmente* parlando, sembra connotare la cultura sarda come "sul limite" dell'*incoatività*: posta dunque in una situazione di oscillazione che tende a restare tale, a non risolversi – perlomeno internamente al rito – a celebrare l'inizio, la nascita, di un nuovo modo di essere – un nuovo stato, che peraltro attesterebbe una dimensione temporale durativa[1].

Beninteso: ciò non significa una non-esistenza, bensì un modo di esistere basato su di un diverso rapportarsi al tempo e alle cose. Lungi da noi quindi cadere nella trappola interpretativa tesa da coloro che troppo facilmente dicotomizzano il mondo in chi "ha storia" e chi non ne ha, chi "ha identità" e chi no (salvo poi rimproverare a chi non la avrebbe un eccessivo attaccamento a essa).

Si tratta invece di farsi carico del paradosso magnificamente esplicitato da Geninasca (1997, p. 61) per cui

> Niente è più precario della pretesa a un'identità (...). [dato che] Nell'esperienza individuale [ma, diremmo noi, in parte anche in quella collettiva], l'evidenza interiore che fonda le

> certezze e il sentimento di realtà sono soggetti all'eclisse, allo sfaldamento, alle mutazioni più inattese (...). [e tuttavia] In modo paradossale l'affermazione d'identità appare come motore della storia: alla fine non è proprio lei a poter conferire uno statuto significante alle trasformazioni, insensibili o brutali, che cambiano i rapporti tra uomo e mondo?

Se il nostro soggetto balla per riconfermare la sua identità, o quantomeno le condizioni/possibilità del suo venire a esistenza, allora esso è già preso nel paradosso di un rapporto che fa esistere il tempo proprio mentre cerca di negarlo nella sua azione trasformatrice, e di un esistere che è già dentro il processo/rapporto continuo di identità/disidentità.

Dicendo ciò siamo in pieno nel problema dell'*autocoscienza* e del *credere*. Ma ciò che ora va verificato è invece la concreta messa in opera del meccanismo culturale e la possibilità che sia nell'azione che si fonda il soggetto veridico e dunque la fiducia fra lui/lei e la comunità (il Discorso sociale, la Verità comune). Tale idea pare confermata da Havelock laddove, nell'ambito della *Teoria generale dell'oralità primaria*, specifica che in essa la "tradizione viene insegnata mediante l'azione", in particolar modo l'azione "festiva". Sfruttando la tendenza umana al piacere e al divertimento la festa, con le sue danze e la poesia, forniva infatti delle occasioni per l'educazione collettiva e la formazione di sentimenti condivisi (1986, pp. 98-99).

Dalle metafore del corpo al rapporto percepire/sapere

"A sa sola"?

Siamo all'inizio del ballo. Abbiamo visto che il corpo, o meglio la carne, colpita dal suono si mette in movimento: in questo caso è possibile che i piedi, terminali di quella tensione desiderante che anima tutto il corpo, "si fuint a sa sola" (vadano/fuggano da sé). E tuttavia l'andare "a sa sola" è frase che ritorna in più momenti del ballo: si dice infatti

quando si constata che i piedi di qualcuno "ballana a sa sola", nel senso che vanno "a cont'issoro" (per conto proprio), sottolineando così l'in-competenza di colui che balla.

È il significato da dare al termine "competenza" che forse può rendere più chiaro il rapporto fra questi due usi linguistici e fra le due pratiche che denominano. Per far ciò bisogna subito riportare un terzo uso: ovvero la constatazione che, a un certo punto, il ballo "andasa a sa sola"/"como andat da sé" (va da solo).

In questa attestazione di un meccanismo che si è "oleato" e non ha più bisogno di sforzo per esser fatto funzionare ritroviamo l'idea di un fare autonomo dei piedi ma stavolta sanzionato positivamente. Ciò che è intervenuto è un lavorio assolutamente culturale e tuttavia frutto dell'azione rituale[2], inscindibile dalla sua messa in opera. In tal senso esso è una riattivazione, ricostruzione inesausta e sempre da ri-cercare della competenza precedentemente acquisita – vale a dire, nei balli precedenti –, del proprio "saperci fare". Una competenza che si rivela sempre al limite fra automatismo e sapere ma comunque esperibile sempre e solo in atto. In tal senso i piedi "fuggono da soli" in quanto ne sanno sempre già qualcosa del ballare ma finiscono per "andare da soli" se di questo ballare non se ne sa abbastanza.

Restano ora sul tappeto due punti che si situano al crocevia fra Soggetto, Comunità e Corpo.

Il primo punto chiama in causa il Destinante comunitario e ci porta a pensare che nel ballare, o meglio, nel saperballare, il soggetto provi la sua competenza alla Comunità; ciò in quanto questo saper ballare è in definitiva un sapere comunitario, un modo di portare il corpo che significa qualcosa per la comunità[3]. In quest'ottica si può pensare che valga quanto detto da Geninasca, ovvero che il Soggetto "alla ricerca di credibilità [sia interessato] a far riconoscere la sua conformità, la sua appartenenza all'universo di Verità" (2000, p. 58) tramite la dimostrazione della sua competenza[4], affermando tramite i propri atti un'identità e un'assunzione di valori comunitari che è ciò che sancisce il suo voler essere legato agli altri (ib.).

Ci sembra che nel momento in cui il ballo "andasa a sa sola" – ad es. nella regalità del ballo "a tres pizzas" – l'andare da sé del meccanismo culturale segna la realizzazione di quella che è una sorta di "socializzazione" collettiva; cosa che potrebbe essere provata anche dal fatto che in questo momento prende forma una sorta di "narcisismo comunitario" (Bandinu), un autocompiacimento della comunità che "facendo corpo" vede accadere se stessa. Il ballare all'unisono come realizzazione dell'integrazione fra singolo, o meglio, singoli e comunità.

Il secondo punto invece chiama in causa il rapporto fra soggetti e fra questi e il loro corpo, ed è ciò che ora va approfondito.

Portare il corpo

Ciò che il singolo fa nel ballo lo fa con qualcun altro; anche perché se così non facesse verrebbe reputato *maccu* ("matto").

All'inizio del ballo, costituendosi le due catene formate da soli uomini e da sole donne, si crea fra i primi[5], vale a dire, nel contatto fra uomini, una situazione di "sfida", ma non solo[6].

Notiamo innanzitutto che è forse in tale situazione "uomo-uomo" – che può realizzarsi anche a gruppetti e non necessariamente come catena unica – che si esprime all'interno del ballo quella passione, individuale e sociale contemporaneamente, centrale nella cultura sarda che è la *balentìa*: termine intraducibile per la sua ricchezza di significati, e che tuttavia ci sembra conveniente rendere con "valorosità"[7].

Il legame fra questo tipo di fare, il valore e l'identità si rende più chiaro considerando alcuni aspetti concreti.

Si prenda questa frase: "No istes che bàttile!". Corrisponde all'incirca a: "Non restare come uno straccio!", laddove *bàttile* è esattamente lo straccio che viene posto sotto la sella del cavallo. Anche senza conoscere il contesto in cui viene pronunciata se ne potrebbe evincere la qualità di atto linguistico performativo, un po' canzonatorio, che vorrebbe cambiare colui cui si rivolge. L'aggiunta del contesto apporta in primo luogo un tono di sfida: i due soggetti infatti stanno facendo qualcosa insieme ed evidentemente uno dei due ritiene di poter richiamare l'altro a un fare adeguato alla situazione. Ora, ciò che più conta nel nostro caso, è che tale richiamo nasce dalla *percezione* che colui che ci sta ballando a fianco si trova in uno stato lessicalizzato e lessicalizzabile come "fattu e lassatu" (fatto e lasciato): ciò che il compagno di ballo percepisce nel momento in cui i due corpi – presumibilmente all'inizio del ballo e dunque presumibilmente colti da un sentire minimale che anima la carne – si ritrovano a fronteggiare la musica e il ritmo è la mancanza di "spirito" (*animazione*) nel corpo che gli sta a contatto, la mancanza di tensione verso la musica e nel ballare.

Prima di rilevare le implicazioni di tale discorso nell'ottica di una semiotica dell'azione ci preme far notare come tale situazione confermi l'idea che a essere in gioco è l'identità del soggetto in quanto tale. Essere *fattu e lassatu* o *che bàttile* si oppone infatti al *gherezzare a carena*: in poche parole ciò che uno dei due soggetti fa è invitare l'altro a "comporsi", "a mettersi a posto", a "trovare uno stile"[8] (anche detto *su traju*) che è contemporaneamente *unu ghettu*, ovvero "un modo di atteggiarsi", di "portare il corpo"[9]. Restare come uno straccio vuol dire restare come la natura ti ha "fatto e lasciato" senza adoperarti a darti una *identità culturale*: un'identità che ti serve per comunicare e per essere riconosciuto come parte della comunicazione. Ciò a maggior ragione in una cultura in cui si comunica (o forse, si comunicava) più con il silenzio e il corpo che con le parole.

Se abbordiamo questo sapere dal lato di una conoscenza in atto, potremmo supporre che esso si costituisca in quanto sedimentazione, tramite la metafora, di un'esperienza percettiva: in tal senso *su bàttile* (lo straccio) non vuole rendere prima di tutto un'idea di "naturalità" quanto trasmettere in modo figurativo lo stato di qualcosa "non in tensione" come deve essere la schiena di chi danza, ma bensì molle, deformabile; qualcosa che non si regge da solo e che è inerte, nel senso che non sa produrre da sé una sua *forma*[10], una forma che deve peraltro essere *dinamica*.

Ci sembra che nel momento in cui il ballo "andasa a sa sola" – ad es. nella regalità del ballo "a tres pizzas" – l'andare da sé del meccanismo culturale segna la realizzazione di quella che è una sorta di "socializzazione" collettiva; cosa che potrebbe essere provata anche dal fatto che in questo momento prende forma una sorta di "narcisismo comunitario" (Bandinu), un autocompiacimento della comunità che "facendo corpo" vede accadere se stessa. Il ballare all'unisono come realizzazione dell'integrazione fra singolo, o meglio, singoli e comunità.

Il secondo punto invece chiama in causa il rapporto fra soggetti e fra questi e il loro corpo, ed è ciò che ora va approfondito.

Portare il corpo

Ciò che il singolo fa nel ballo lo fa con qualcun altro; anche perché se così non facesse verrebbe reputato *maccu* ("matto").

All'inizio del ballo, costituendosi le due catene formate da soli uomini e da sole donne, si crea fra i primi[5], vale a dire, nel contatto fra uomini, una situazione di "sfida", ma non solo[6].

Notiamo innanzitutto che è forse in tale situazione "uomo-uomo" – che può realizzarsi anche a gruppetti e non necessariamente come catena unica – che si esprime all'interno del ballo quella passione, individuale e sociale contemporaneamente, centrale nella cultura sarda che è la *balentìa*: termine intraducibile per la sua ricchezza di significati, e che tuttavia ci sembra conveniente rendere con "valorosità"[7].

Il legame fra questo tipo di fare, il valore e l'identità si rende più chiaro considerando alcuni aspetti concreti.

Si prenda questa frase: "No istes che bàttile!". Corrisponde all'incirca a: "Non restare come uno straccio!", laddove *bàttile* è esattamente lo straccio che viene posto sotto la sella del cavallo. Anche senza conoscere il contesto in cui viene pronunciata se ne potrebbe evincere la qualità di atto linguistico performativo, un po' canzonatorio, che vorrebbe cambiare colui cui si rivolge. L'aggiunta del contesto appor-

ta in primo luogo un tono di sfida: i due soggetti infatti stanno facendo qualcosa insieme ed evidentemente uno dei due ritiene di poter richiamare l'altro a un fare adeguato alla situazione. Ora, ciò che più conta nel nostro caso, è che tale richiamo nasce dalla *percezione* che colui che ci sta ballando a fianco si trova in uno stato lessicalizzato e lessicalizzabile come "fattu e lassatu" (fatto e lasciato): ciò che il compagno di ballo percepisce nel momento in cui i due corpi – presumibilmente all'inizio del ballo e dunque presumibilmente colti da un sentire minimale che anima la carne – si ritrovano a fronteggiare la musica e il ritmo è la mancanza di "spirito" (*animazione*) nel corpo che gli sta a contatto, la mancanza di tensione verso la musica e nel ballare.

Prima di rilevare le implicazioni di tale discorso nell'ottica di una semiotica dell'azione ci preme far notare come tale situazione confermi l'idea che a essere in gioco è l'identità del soggetto in quanto tale. Essere *fattu e lassatu* o *che bàttile* si oppone infatti al *gherezzare a carena*: in poche parole ciò che uno dei due soggetti fa è invitare l'altro a "comporsi", "a mettersi a posto", a "trovare uno stile"[8] (anche detto *su traju*) che è contemporaneamente *unu ghettu*, ovvero "un modo di atteggiarsi", di "portare il corpo"[9]. Restare come uno straccio vuol dire restare come la natura ti ha "fatto e lasciato" senza adoperarti a darti una *identità culturale*: un'identità che ti serve per comunicare e per essere riconosciuto come parte della comunicazione. Ciò a maggior ragione in una cultura in cui si comunica (o forse, si comunicava) più con il silenzio e il corpo che con le parole.

Se abbordiamo questo sapere dal lato di una conoscenza in atto, potremmo supporre che esso si costituisca in quanto sedimentazione, tramite la metafora, di un'esperienza percettiva: in tal senso *su bàttile* (lo straccio) non vuole rendere prima di tutto un'idea di "naturalità" quanto trasmettere in modo figurativo lo stato di qualcosa "non in tensione" come deve essere la schiena di chi danza, ma bensì molle, deformabile; qualcosa che non si regge da solo e che è inerte, nel senso che non sa produrre da sé una sua *forma*[10], una forma che deve peraltro essere *dinamica*.

Lo straccio in definitiva rappresenta ciò che manca di forza, ciò che non articola una sua risposta al sensibile, ciò che non solo è usabile ma è in balia, *è portato*; da chi lo usa.

Si aprono qui una serie di problemi, fra cui quello del *far senso* del corpo e dell'emersione del senso *in atto* (Landowski 2000). Vediamo meglio.

Fragili verità emergono nell'agire

Da un lato abbiamo il ballo come struttura che si reitera e che deve provvedere a fornire un ordine contro il caos; in tal senso il tutto sembrerebbe già leggibile entro uno schema. Del resto, come si è detto, vi è un processo di ri-costruzione inesausta del meccanismo sociale, che può essere visto come ripresentarsi di uno "stupore" (l'irruzione del sentire iniziale) che rimette in questione quella che è la codificazione sociale, il sapere comunitario. In tal senso il rito è un "metter(si) alla prova" ma anche ciò che deve garantire il superamento della prova stessa; il rito che non riesce, che culmina nel disordine e nella separazione, non assolve alla sua funzione di mantenimento (pur nella eventuale trasformazione) dell'integrità del sistema valoriale della comunità.

Dall'altro il problema si pone in quanto nella cultura sarda il corpo con i suoi stati interiori – anche a causa della sua centralità comunicativa (intesa in senso rappresentativo) – sembra prestarsi a una rigida relazione fra significanti e significati che devono essere leggibili comunitariamente. Il paradosso sta nel fatto che la comunicazione corporea è ritenuta migliore di quella verbale; essa è considerata una comunicazione "vera" in quanto assicura la possibilità di non mentire, dato che si pensa che il corpo parli oltre il suo possessore: in tal senso sembra essere addirittura enfatizzato il lato imprevedibile dell'espressione corporea, in cui esso parla da sé. E tuttavia ciò vale dal lato del produttore. Dal lato del "lettore" tale imprevedibilità sembra prestarsi invece a un atto di interpretazione/lettura rispetto a una significazione "standard" del corpo: in tal senso questo smette subitaneamente di fare senso per se stesso – "per contagio" (Landowski) – e si fa nuovamente segno, benché involontario, di un contenuto di verità o menzogna che sfrutta il corpo come luogo di iscrizione e che dunque lo rende semplice strumento di "rinvio" verso un significato già esistente[11].

Per rendere conto di questa dinamica di apertura/chiusura del senso è necessaria una parentesi teorica che riparta da un confronto fra diversi *tipi di razionalità* e dunque fra un diverso modo di articolare il *rapporto fra percezione e sapere*: da un lato la "prensione molare" o "iconica" – presupposta dal Discorso sociale e da quello scientifico – si fonda sul sapere "associativo", sul *senso comune* che associa alle figure del mondo dei nomi e delle qualità che vengono riconosciuti a prescindere dalla reale chiamata in causa della percezione; si tratta dunque di una *prensione* del senso in cui "il *fare percettivo* è al servizio di operazioni di identificazione e di denominazione" (Geninasca 1997, p. 243, corsivo nostro), serve a confermare – o comunque si presta a essere letto dentro – la griglia del sapere precostituito. Dall'altro lato vi è la "prensione ritmica", tipica del discorso estetico, in cui "il sapere in atto – che non può dar luogo a un sapere realizzato di tipo strumentale – coincide con uno stato ritmico, la cui struttura, immediatamente percepita, è isomorfa a quella del mondo" (p. 249). Il rapporto sensibile, "diretto"[12], con le "cose", consentirebbe dunque di coglierle oltre il sapere che in esse si è depositato – oltre il "positivismo ingenuo" che le ha già sempre conosciute – andando dunque a rapportarsi con le "configurazioni percettive" che sono ciò che effettivamente condiziona l'esistenza degli oggetti per il soggetto: questa esperienza, che configura appunto una sorta di "razionalità estetica", produce un *nuovo sapere* che "può esprimersi verbalmente solo con il ricorso alla metafora" (p. 245), un ricorso "che postula l'esistenza di un *reale* situato al di qua delle icone o delle loro denominazioni" (p. 246).

Questa apparente divagazione può esserci utile per fare chiarezza, o per rendere chiara l'opacità (farla vedere in quanto opaca), sulla situazione che si viene a creare nel ballo: in essa, infatti, troviamo contemporaneamente il rap-

porto "inter-somatico", il fare senso dei corpi presenti uno all'altro di cui parlava Landowski, e quello "ritmico-estetico" – per così dire – che si instaura fra i soggetti e il mondo sensibile (la musica), come descritto da Geninasca. Ciò che si prefigura è dunque un rapporto a tre termini e non più a due come nelle analisi dei nostri autori.

Non è casuale forse che la figura dominante di questi rapporti diadici sia lo "sguardo", la "vista", il "vedere". Ma le cose nel nostro caso stanno diversamente: se valutiamo le posizioni enunciative in base alla posizione/traiettoria dello sguardo dei danzatori, ci renderemo conto che i soggetti coinvolti nel *sentire condiviso* avendo la faccia irrimediabilmente rivolta (quando non "persa") verso il centro[13], non si percepiscono l'un l'altro tramite la vista, ma principalmente attraverso il *tatto*.

Per quanto riguarda invece il rapporto con il "mondo", vediamo che il soggetto è stimolato principalmente tramite l'udito, e soltanto nel caso che la fonte sonora sia posta al centro, all'interno del cerchio del ballo, si avrà una sorta di corrispondenza fra udito e vista, o quantomeno un rapporto frontale fra Soggetto e Oggetto.

Si può pensare allora che questa relazione triadica – che potremmo rendere visibilmente ponendo ai vertici di un triangolo rispettivamente il corpo del soggetto S1, quello del soggetto S2 (fra loro in contatto/tensione) e sul rimanente vertice il sensibile con la sua proposta (che va a colpire i corpi dei due soggetti che verso di esso si dispongono e tendono) – sia conseguenza necessaria di quell'uso e di quella stimolazione plurisensoriale che il rito pone in essere: detto altrimenti, di quell'ambiente marcatamente *sinestesico* che è la sua caratteristica intrinseca.

Il contesto rituale sembra essere inoltre decisivo in quanto si articola sulla dimensione dell'adesione/fedeltà comunitaria. Stando a Fabbri (2000, p. 118) l'*adesione* nel senso più forte del termine è

> un toccare, un contatto che va al di là del contratto. Questa affiliazione incondizionata dà origine a una "appartenenza" che non è uno stato; è una "tensione" dal valore variabile, che si fonda (o si dissolve) grazie all'incontro fra il soggetto e le sostanze e le forme del mondo. È un incontro estetico (...). La conversione metanoetica [il "cambiamento passionale che implica il cambiamento di tutto l'essere"] è il risultato di una estesia che si installa "fra" il soggetto e il mondo sensibile.

Ora, ci sembra legittimo leggere in questo passaggio la presenza di due piani: quello dell'estesia che si crea fra il soggetto e il sensibile, e quello dato dal sentire condiviso che fa capo all'aderire, al contatto.

Il *sentire condiviso*, a questo punto, si articola come *inter-estesia*, in quanto percezione in atto – in situazione, dinamica – della tensione del corpo dell'altro nei confronti del sensibile, percezione che è immediatamente *confrontabile*, per differenza o similitudine, con quella tensione che io stesso sto vivendo rapportandomi al sensibile[14].

I corpi si conoscono dunque nel loro disporsi e modularsi rispetto al sensibile (la musica nel nostro caso) che insieme li colpisce. La comunanza, supposta tale, della "proposta" che il "mondo" porge sembra creare/offrire un piano adeguato per lo stabilirsi di un confronto – che nel suo tentativo di adeguazione l'uno all'altro può anche essere visto come una "lotta" – fra i soggetti: ciò ci da modo di capire la contemporanea profondità e fragilità del legame che tale processo può creare – di quella "appartenenza" che produce – visto che i soggetti (e lo si vedrà meglio in atto nel momento ieratico e collettivo del ballo) sentono di poter condividere *fra loro* quella verità che sentono di condividere *con il mondo*[15], e tuttavia lo sentono *in atto* e dunque devono far fronte alla radicale contingenza di questo accadere della "comunanza/comunione", sottoposto al variare della tensione dei corpi, fra i corpi e fra questi e il sensibile. Un sensibile che varia anche perché è prodotto da altri soggetti e dunque, specialmente quando esso è prodotto "direttamente" dai corpi come nel ballo accompagnato dal canto *a tenores*, è soggetto alla stessa variabilità che lo stato fisico-passionale di chi canta impone e che la ricerca di eufonia richiede.

Inedite traiettorie del senso

E tuttavia è all'intrinseca ambiguità di questo sensibile, spersonificante e tuttavia prodotto umano – prodotto della comunità per la comunità stessa – che dobbiamo appoggiarci per capire cosa avviene nel rapporto inter-estesico (che nel nostro caso viene a parola nella metafora dell'uomo/ballerino come straccio).

La proposta sensibile, la musica, è dunque intrinsecamente ambivalente: essa si fa carico di produrre le condizioni per il sentire comune e tuttavia è lei stessa che può produrre il debordamento del sentire, essere la molla per un comportamento non socializzabile. In tal senso la risposta a essa non può essere né di non-risposta (mancanza di tensione), né di totale abbandono al suo potere (andare al centro); ciò che viene richiesto è un fare del soggetto che a essa si accordi senza subirla.

Il punto è dunque che, sebbene il contesto "rituale" faccia pensare a una pura ripetizione del conosciuto, l'incontro fra il sensibile e il soggetto mantiene sempre il suo carattere "non-premeditato" (Fabbri): il soggetto, a ogni re-inizio dell'azione rituale, si trova davvero nella condizione/necessità di "rimettersi in ballo", di ri-provare la capacità di seguire un cammino che dalla spersonalizzazione e il potenziale sprofondare nel sentire "animale" e "naturalizzante" lo porta a instaurarsi come soggetto "culturale", "veridico", "credibile", davanti agli altri.

Il sentire che dà principio al rito si pone dunque come *potenzialmente inedito*, e in quanto tale aperto verso un altro *fare senso* del corpo, un altro modo di rapportarsi alle cose che le oltrepassi per andare verso le configurazioni percettive del reale, verso un'altra opacità da far vivere dentro una metafora nuovamente viva. Del resto il sentire condiviso non agisce solamente nel momento in cui ristruttura il sapere, ma anche quando lo riconferma (nel senso pieno del termine, ovvero lo pone facendolo rivivere, risentire) dopo averlo rimesso in discussione.

In quest'ottica possiamo pensare che la prima volta che la metafora del *bàttile* è emersa sicuramente ha apportato una ristrutturazione nel sapere – almeno a livello di ragionamento figurativo – ma una volta catacresizzatasi viene usata come "gesto" trasformativo al fine di richiedere/ottenere da chi balla la ri-conferma (ri-esperienza) di un sapere/fare comune. L'invito a "non restare come uno straccio" può essere interpretato come ultimo tentativo – come *provocazione* al sentire comune – che il singolo rivolge al compagno, una volta che si verifichi una mancata risposta "tensiva" al principiare del suono, ovvero nel momento in cui si *deve* entrare in tensione, com-porsi, ritrovare un proprio modo di mettere in forma la propria massa corporea. Manifestazione di un poter-fare in relazione dialettica con il mondo e con il poter-fare degli altri.

Il soggetto dunque entra in rapporto con il sensibile, *simpatizza* con esso, ma deve farlo essendo cosciente e presente a sé nel momento in cui gli si rapporta; il corpo che resta come uno straccio o i cui piedi vanno *a sa sola* rischia invece di dare dimostrazione della sua incapacità di essere padrone del proprio corpo così come del suo essere fuori dal sentire comune.

Concludendo, se si accetta il fatto che questo tipo di discorso rituale è, a suo modo, un discorso sul "valore dei valori" e che in esso si re-instaura la possibilità di una ricerca de "l'esperienza della 'sintonia naturale' delle valorizzazioni timiche e predicative", l'unica che può generare la *certezza* (Geninasca 1997, p. 62) allora si può pensare che, sebbene in modo ambiguo, il corpo non si esprima in modo puramente "significante" e che il modo di articolarsi del rapporto fra sensibile e intelligibile non sia già deciso, "chiuso", in partenza.

La comunicazione agita *e* patita

Il saper-ballare e la fiducia inter-soggettiva

Veniamo ora al problema della comunicazione con gli altri.

La costruzione dell'universo di Verità, del Discorso sociale condiviso, avviene tramite il rispetto delle regole rituali e tramite l'azione rituale stessa.

Dal punto di vista maschile il primo atto è quello del portare le "proprie donne" al ballo (moglie, sorella ecc.): questo segno di fiducia nei confronti degli altri è anche una richiesta di rispetto per sé[16]. Si garantisce inoltre la riuscita del rito che ha nella presenza femminile un elemento imprescindibile.

Da parte femminile possiamo individuare due meccanismi interessanti. Il primo riguarda la dinamica dell'invito che all'inizio del ballo un uomo poteva rivolgere a una delle partecipanti: benché, come si sia già detto, il rito tendesse a mettere in "comunicazione/contatto" tutti con tutte, vi era comunque la possibilità di chiedere il ballo a una dama. Questa poteva rifiutare tutti gli inviti successivi al primo ma non il primo: rifiutarlo implicava dover rifiutare tutti gli altri. Quando la danzatrice contravveniva a questa regola e colui che era stato rifiutato se ne accorgeva poteva far scattare una sorta di vendetta. Nel momento in cui si ritrovava a ballare con lei il danzatore poteva portarla *al centro* e abbandonarla lì, da sola, esponendola così allo sguardo collettivo, all'onta, alla vergogna. Il fatto che a seguito di tale gesto potessero nascere diverbi fra le varie famiglie, quand'anche tumulti durante la festa, non fa che confermare l'importanza di tale dinamica nella costruzione della *fiducia* intersoggettiva e dell'*appartenenza* comunitaria. Il contravvenire a quelli che possono essere considerati dei veri propri "atti di fede" (Geninasca) porta così all'affiorare di una situazione di "separazione" all'interno della collettività. Le famiglie, entità basilari de *sa 'idda*, rischiano di trovarsi "in guerra" e di far saltare la pace comunitaria.

Non sfuggirà inoltre il nesso fra l'essere posti al centro, la dinamica dello sguardo/sanzione e la presenza di una passione come la vergogna che instaura una dinamica sociale e individuale molto importante. Essa infatti sembra riguardare esclusivamente l'individuo che la prova e tuttavia è già investita di un valore sociale dato che si prefigura come esperienza esemplare e temuta da ciascuno. La comunità probabilmente si riflette nell'esperienza di colei che viene lasciata al centro e lo fa in quanto "sa cosa tale esperienza significhi" e cosa "rappresenti" (in base al sapere comunitario) e tuttavia (più profondamente?) è anche portata a conoscere proprio perché ha esperito, perché si è vergognata, *in atto*, vedendo colei che si sta vergognando. Il legame fra sapere e sentire è giocato dunque nell'azione e se tutti sanno è anche perché tutti quanti hanno sentito insieme.

Il secondo meccanismo è quello più volte accennato del rispetto dello spazio della dama da parte del danzatore che le sta a fianco: un saper-fare che garantisce il valore, la qualità, di colui che balla e che, in quanto meritevole di fiducia si pone come partecipante legittimo allo scambio degli oggetti di valore all'interno del discorso amoroso.

Il tema della competenza ci porta qui a quelli che possono essere considerati i fondamenti della comunicazione. Il *saper-ballare* garantisce infatti il soggetto come futura parte della comunicazione. Lo abbiamo visto altrove con Deplano: l'uomo che non controlla il suo corpo non è qualificato come soggetto a cui possano essere affidati dei segreti, non ci si può fidare della sua capacità di controllo della parola[17]. A suo modo la donna che non sa ballare, che divarica troppo i piedi, viene considerata "estroversa" e in tal senso compromette la sua possibilità di entrare nel gioco della comunicazione e dello scambio amoroso.

Più in generale, e in modo più attinente alla costituzione del Soggetto collettivo comunitario, il ballo mette alla prova i singoli in quanto possessori di uno status più elevato per censo o per miglior competenza nel ballare: il "ricco" e il "bravo" devono ballare con tutti, senza fare distinzioni. Ciò garantisce (o è intrinseco) alla "società globalizzante" tradizionale (Geninasca) e alla caratteristica del rito secondo cui in esso ci si presenta liberi del peso del proprio ruolo sociale (Turner). In tal senso il ballare con tutti di colui che è passibile di "differire" dal resto della comunità ne garantisce il "riassorbimento": egli guadagna la fiducia degli altri e rientra a fare parte del "tutto", un tutto che si sente inoltre legittimato a questo punto a pensarsi come tale.

Corpi in tensione

Se vi è un momento in cui questo "tutto" accade è sicuramente il momento della formazione del *cerchio* nella sua forma più solenne. È infatti in questo contatto collettivo che il cerchio tende a farsi "corpo": il suo divenire materia somatica unica, vero e proprio attore singolo, se ha come effetto quello di "porre sotto controllo" – o, in tono più neutro, di "regolare" – la tensione *de sa purpa* dei singoli, ha come sostanza proprio quella comunanza di ritmo e di tensione che si stabilisce fra i corpi e fra questi e la musica/voce che li colpisce. Una comunanza che è avvertita nell'atto stesso del ballare, nel gioco regolato, "limitato", delle forze che i corpi esercitano uno sull'altro.

I limiti entro cui si esprime questo fare e la sua contemporanea percezione sono in qualche modo portati a parola e depositati nel sapere collettivo sia dalla valutazione negativa dell'*arrimai* ("appoggiarsi") – collegata dunque all'invasione dello spazio dell'altro – come "non-saper-ballare", sia dall'idea che a qualcuno nel ballo "*no faidi a du tragai*", vale a dire, "non si riesce a trascinarlo". Metafora che si rivela produttiva di senso laddove la si associ con un altro uso linguistico: *tragai*, essendo adoperato per nominare l'azione esercitata dal fiume in piena, nel suo moto impetuoso e nella sua forza trascinatrice, evoca l'idea di un "flusso" dentro cui si è presi e da cui si è portati. In tal senso il ballerino "incompetente" è colui che non sa adattarsi. Questo mancato ingresso nel ritmo collettivo, nel flusso reale dell'azione, evidenzia la paradossalità del *tragai*, il suo scarto fra il fare umano e quello naturale: se il fiume trascina via, nel ballo – proprio perché non si riesce a trascinare, proprio perché colui che balla non è nel flusso per sua capacità – l'umano "deve essere" trascinato. Il compimento di tale dinamica si ha in un'altra valutazione che, a posteriori, può essere data di un danzatore(/danzatrice?): "*est unu truncu*" (letteralmente "è un tronco", reso in italiano da "è un pezzo di legno"). Emergono qui i caratteri di "rigidità", "fissità", "immobilità" che caratterizzano negativamente il corpo che non sa stare

con gli altri nel flusso del ballo. Tale stato "inattivo" diviene dunque un ostacolo alla formazione dell'attore collettivo, alla riuscita del rito: il "non si riesce a trascinarlo" esprime dunque, per contrasto, il fatto stesso che ci sia stato qualcuno che ha avuto bisogno, o ha messo nella condizione gli altri, di esercitare su di lui un'azione che egli avrebbe dovuto produrre da sé.

Ritroviamo così nell'*arrimai* e nel *tragai* – espressioni (linguistiche e corporee) di uno scarto "tensivo" rispetto al "fare" considerato regolato, corretto, appropriato – il rapporto fra la conoscenza depositata nel linguaggio e la tensione vissuta nel contatto e nella percezione dei corpi. L'*arrimai* esprime infatti un *eccesso di tensione* che si manifesta in una pressione del corpo dell'altro che tende a superare il suo involucro corporeo, il Sé-pelle, in qualche modo "ferendolo": una ferita avvertita anche nella impossibilità di sviluppare il proprio "poter-fare" nel modo più ampio possibile all'interno dei vincoli corporei che l'adesione fra i singoli impone. Il *tragai* ha a che fare invece con un atteggiamento *in difetto* (di tensione) che sfocia nella necessità di un'azione di trascinamento da parte degli altri, un'azione che nasce dunque dalla percezione di una *in-disposizione* rispetto all'attesa/tensione che il desiderio di ballare con gli altri, di farsi prendere dal ritmo, del fare-comunità avrebbe dovuto creare.

In tale ottica le espressioni/figure dell'*arrimai* e del *tragai* sono il luogo in cui trova compimento (sempre parziale) il gioco fra esperienza e sapere, fra una conoscenza dell'altro in atto e una conoscenza già data e condivisa. Da un lato, dunque, è giusto pensare che la conoscenza in atto sia guidata dal sapere e dagli schemi che l'hanno già messa in forma e che rimarranno validi finché l'esperienza non costringerà a una loro ristrutturazione. Dall'altro lato la conoscenza dell'altro si caratterizza invece come conoscenza dell'*altro corpo* nel suo "divenire" – nel suo "modularsi" (Nancy 1992) – mentre si trasforma nel suo rapportarsi alla musica/canto, proprio come mi sto trasformando "Io" che lo percepisco.

Il ballare come atto configurante e la produzione del sentimento di pienezza dell'essere

Ciò che è importante ribadire a questo punto è che, nel meccanismo circolare che andiamo descrivendo, la conoscenza in atto è una valutazione di *competenze* inscritte in *performanze*: l'appartenenza del soggetto all'universo di valori della comunità è verificata tramite la *realizzazione* di un "atteggiamento" che è, in definitiva, una *identità*.

Si potrebbe dire dunque che la competenza (e la sua valutazione) è *incorporata* nelle azioni e nelle "reazioni" a cui queste danno vita negli altri. Ne consegue che per quanto gli altri corpi siano, ognuno singolarmente, in quanto soggetti sanzionatori, le parti-rappresentanti del Soggetto collettivo, la loro valutazione del saper-fare e del saper-essere dell'altro – il suo *saper-ballare* – sembrano essere, più che valutazioni predicative, *valutazioni timiche* e *sul timico* (Geninasca 1997, p. 51): valutazione di un'attesa, un tendere comune, la cui realizzazione segna anche il concretizzarsi di un sentimento di "prevedibilità" del divenire della comunità (l'attesa è l'anticipazione di un futuro) rispetto all'incontrollabilità del divenire delle cose. In tal senso il giudizio dato dalla comunità, la sanzione vera e propria, si mantiene principalmente come costruzione esterna al rito: come voce o sguardo della comunità che si costruisce nel discorso sociale, probabilmente "extra-festivo"[18].

Il fare e le conseguenti percezioni che si accompagnano a forme di gestualità non pienamente *competenti*, quali l'*arrimai* e il *tragai*, tendono a porsi, dunque, come ostacolo implicito alla riuscita del meccanismo sociale nella sua funzione integrativa. Come abbiamo già visto infatti il meccanismo rituale cerca di arrivare a una situazione in cui il ballo *andat dae sé*: ovvero cerca di produrre una perfetta integrazione fra la musica e il fare dei danzatori e delle danzatrici, tale che ciò che è culturalmente prodotto promani "naturalmente" dal fare collettivo. In questo frangente, nella sua riuscita, i partecipanti al ballo non possono non avvertire la *comune tensione* che li muove e che nasce a sua volta dalla capacità di muoversi – *darsi un senso* – collettivamente,

dentro e con un ritmo collettivo. In questa comunanza che è anche comunanza/condivisione di uno *stato passionale* il congegno rituale appare appunto oleato, fluido, come se si trovi a scorrere senza intoppi. Si creano dunque le condizioni per avvertire una sensazione di ordine e di pienezza: nel cadenzare collettivo dei movimenti, nel sentimento che qui si produce, potremmo dunque vedere in atto il passaggio da una serie di istanti lineari "insignificanti" alla "rivelazione di un principio di intelligibilità e ordine più potente di quello delle regolarità lineari" (Geninasca 1997, p. 96). L'"esperienza della pienezza" che si realizza è una esperienza *comune* e *condivisa* del trasformarsi del "divenire in musica" (ib.) o più prosaicamente dell'avvenuta comunanza delle attese e del fare dei soggetti coinvolti nel rito. In tal caso sembrerebbe avverarsi "l'esperienza della 'sintonia naturale' delle valorizzazioni timiche e predicative [esperienza che] genera la certezza" (p. 62).

La prima affermazione ci riporta in effetti alla valutazione retrospettiva, ma non solo, di questo momento del ballo come momento della sua massima "bellezza" – se non della sua bellezza *tout court* –, valutazione saldamente connessa alla seconda affermazione, laddove risalta il raggiungimento di una concordanza che è anche "equilibrio" naturale, *euritmia* nel senso precedentemente proposto.

Ricordandoci che tale stato è il prodotto della dinamica culturale del rito, della sua capacità ri-*creativa*, possiamo pensare che esso compia e confermi quanto indicato da Eliade: "Una creazione implica sovrabbondanza di realtà, ovvero irruzione del sacro nel mondo" (1957, p. 35), laddove il sentimento e la sovrabbondanza di realtà che si crea è riconducibile al "desiderio dell'uomo religioso [qui inteso in senso ampio] di vivere *nel sacro* (...) [vale a dire] desiderio di sistemarsi in una realtà oggettiva, di non venir paralizzato dal relativismo senza fine delle esperienze puramente soggettive, di vivere in un mondo reale ed efficiente, non nell'illusione" (p. 24).

Questa esperienza di manifestazione del "sacro" e contemporaneamente di (ri)affermazione del "reale" ci sembra

a sua volta passibile di essere interpretata, sul versante di una cultura orale come quella sarda qui presa in considerazione, come risposta alla "discordanza" che il tempo produce. In tale ottica, sebbene non verbalmente, essa assolve alla funzione della *narrazione* come intesa in stile ricoeuriano, vale a dire "(...) un 'atto configurante' che sia in grado di ritessere le lacerazioni del tempo ricavandone senso" (Montani 1996, p. 145).

Detto questo proviamo ora a vedere fino a che punto ciò che abbiamo analizzato può essere considerato, sulla scorta di Lotman, una modellizzazione che le comunità sarde hanno dato di se stesse e in quale rapporto tale modellizzazione comunitaria si trovi rispetto alla cultura sarda considerata come un tutto.

Su Ballu *fra "ragionamenti" e "modelli"*

Il discorso culturale e artistico sardo è costellato di richiami e utilizzi del ballo in quanto modello o simbolo di forme e modi della comunità e dell'agire sociale. Ma fino a che punto è giusto caricare il ballo della valenza di un "modello"? e fino a che punto lo si capisce veramente nel momento in cui lo si trasforma in un "simbolo", un'immagine che dovrebbe rappresentare tutto ciò che si può inserire in diciture ampissime come quella di "cultura tradizionale"?

Vorremmo nel nostro caso rimanere più aderenti alla *pratica* stessa per evitare il problema – che non pretendiamo comunque di superare – di finire col proiettare in esso, durante la trattazione, un modello costruito a priori. O quantomeno per non farne un uso "retorico" nella difesa di una qualche tradizione interpretativa – principalmente "interpretativa della società" e nemmeno del ballo. Non si tratta di uno sforzo titanico di liberazione dalla tradizione ma un modo per mettersi in ascolto dell'oggetto di studio, anche se il risultato dovesse essere il produrre qualcosa di già detto.

Abbiamo visto come il ballo sardo sia costellato di metafore e figure, linguistiche e corporali: in tal senso, spingendo il discorso più avanti, si potrebbe provare a considerarlo come una messa in atto di un ragionamento figurativo, o per metafore se ci si rifà all'esplicitazione linguistica – o comunque un "luogo" in cui queste metafore e queste figure aiutano a "pensarsi" e a "rapportarsi" l'un l'altro e come tutto, in qualche modo a "vivere". Si tratterebbe anche di vedere se esso sia – o, fino a che punto sia – una riflessione su di sé, se sia la riflessione della comunità su se stessa: fino a che punto si faccia coscienza e per certi versi modello vero e proprio[19]. In questo caso esso potrebbe esprimere o contenere un modello delle comunità componenti la cultura sarda.

Beninteso, non si pretende di introdurre un *omeomorfismo* fra il rito e la società che l'ha prodotto, come se se ne potesse ricavare una descrizione parallela punto a punto, come se – tramite il loro parallelo – se ne potesse cogliere la trasparenza reciproca: si tratta di vedere dove vi sono dei punti di contatto e dove l'uno aiuta a pensare l'altro, dove – ad esempio tramite una possibile modellizzazione – uno cerca di dar forma all'altro, o dove il modello sociale preme verso l'accadere di una forma concreta, dove forza il "reale" verso di esso, dove ne seleziona e ne valorizza una parte rendendola gerarchicamente superiore, esteticamente più apprezzata, e di contrappunto sancendo ciò che è neutro o non corretto, creando così il suo residuo e la sua riserva. Il rapporto sarebbe dunque assimilabile a quello fra *mondo* e *opera*, in cui il modello che questa produce è una *traduzione* della realtà, che si realizza dunque non come "copia dell'oggetto reale ma come immagine di una realtà in una realtà altra, cioè sempre come traduzione" (Lotman, in Salvestroni 1980, p. XI). La modellizzazione, tale traduzione, è dunque "modello del mondo" (Lotman, Uspenskij 1973, p. 198) e in quanto tale, nel suo carattere performativo è tendenzialmente accostabile all'idea del rapporto fra *testo* e *mondo* elaborata da Ricoeur, laddove la "composizione" che l'opera/performance realizza non è qualcosa di chiuso in sé e staccato dal mondo dell'esperienza – sorta di distrazione/evasione fine a se stessa – ma cerca di "rifigura-

re" il reale, di agire su di esso – serve per-formarlo –, divenendo pienamente parte del vissuto dei soggetti.

La bellezza

Uno spunto che può rendere non pretestuosa tale ricerca ci pare vada individuato nell'accadere *in atto* e *nella memoria* di un particolare "giudizio" di valore sul ballo dato dai danzatori stessi: ci riferiamo all'idea di *bellezza* che viene associata al momento "seriu" del ballo (al *passu antigu*, quello più cadenzato e ieratico), quello che corrisponde alla fase in cui il cerchio si muove all'unisono, in quella che abbiamo chiamato situazione di *pienezza*. In questa fase (che può essere anche quella del ballo *a tres pizzas*) i danzatori e le danzatrici sono portati nello stesso momento, ad avvertire una sorta di piacere – o anche, di autocompiacimento – che tendenzialmente si prefigura come una forma di "narcisismo comunitario": davanti, anzi, *dentro* alla perfetta integrazione degli individui nella comunità e di questa con la proposta del sensibile costituita dal suono, nell'avvertire il funzionamento perfetto del meccanismo/dispositivo rituale, nel manifestarsi dell'ordine e dell'equilibrio la comunità vede e sente accadere se stessa. O meglio, e ciò che a noi più interessa, il "vedere" è più propriamente un *immaginare*: è la percezione dell'accordo fra il sentire – che si produce nel complesso gioco fra corpi già descritto – e ciò che è saputo come "valore", introiettato riflessivamente come tale (detto altrimenti, la conoscenza di ciò che è socialmente apprezzato: il controllo di se stessi, la compostezza/contegno corporeo-emozionale, la non rigidità manifestata nella rettitudine).

L'apparente "materializzarsi" del *valore* – la "realtà delle valorizzazioni" (Geninasca 1997, p. 62) – realizzato a prezzo di molta fatica e di un complesso rituale, fa tutt'uno – è causa e effetto – con la pensabilità di sé come parte integrata della comunità. Ciò che si percepisce è, in qualche modo, l'accadere di un modello di sé possibile (e in parte atteso, pre-visto, pre-figurato): un proprio modo di essere che gioca di rimando con ciò che la comunità stessa ha sancito come "valore" e dunque anche con la sua visione dell'uomo e delle cose. Una visione in parte prodotta esternamente al rito ma che in esso si va a legare al sentimento di *piacere* che in questo momento si produce e che proprio perciò fonda il "sentimento di realtà".

> L'esperienza della "sintonia naturale" delle valorizzazioni timiche e predicative genera la certezza. Questa coincide con il sentimento dell'avvenuta comunione con la Verità (Geninasca 1997, p. 62).

Ma se la sintonia sembra essere "naturale" in realtà questa "Verità" è culturale e storica: una variazione a livello delle valorizzazioni timiche o predicative può generare la disarmonia, può far entrare in crisi *quel* credere o manifestarne la crisi stessa. Il rito è esposto alla possibilità di non riuscire e non solo in quanto è "minacciato" dall'esterno – dalle variazioni di ciò che la società sancisce come "valore" – ma in quanto al suo stesso interno è teso a oltrepassarsi di momento in momento. Il meccanismo che genera certezza non si può staccare dal fondo di casualità e indeterminatezza che cerca di allontanare: il ballo gioca sul limite, e più la comunità prova il piacere di mettersi alla prova e *realizzarsi* più il meccanismo si tende verso il suo superamento[20]. In tal senso il sentimento di realtà che si produce nel momento "seriu" del ballo si realizza a scapito, o in concorrenza, di altri modi di essere e comportarsi, altri stati di cose e stati d'animo anch'essi possibili ed eventualmente manifestabili a loro modo nel rito. Cerchiamo di darne conto partendo da un'opposizione fondamentale.

Cuore/respiro: vita&morte

Nelle voci raccolte alla fine del libro *Ballos* quella corrispondente al termine sardo "Ballare" si conclude dicendo che "L'atto è sinonimo di buona salute, di gioia" (Bandinu, Deplano, Montis 2000, p. 151). Benché per il termine "gioia" vadano fatti dei distinguo, in conformità con quanto da noi argomentato in precedenza, resta valida l'idea

che il ballare si associ a uno stato di benessere fisico del soggetto – a suo modo inscindibile da quello del suo stato d'animo – nella sua manifestazione pubblica. Deplano precisa in maniera ancor più netta il ruolo sanzionatorio e dunque sociale di tale aspetto:

> Entrare nel cerchio del ballo significava dimostrare di essere in buona salute. Ballare pubblicamente assumeva il senso del giudizio di Dio a cui si sottoponeva chiunque fosse sospettato da *sa zente 'e sa 'idda* [la gente del paese] di essere infermo (p. 40).

La partecipazione al ballo dunque si tende in qualche modo lungo l'asse vita/morte, reale e simbolico.

Si noti ciò: i soggetti che partecipano alla festa nella maniera più profonda sono coloro che possono dire "abbiamo goduto fino a morirne" (Bandinu 1998a, p. 62), coloro che rientrano dalla festa "col 'corpo disfatto', '*mortos*'" (p. 63). Ma questo arrivare allo s-finimento, alla *trance* è inscindibile dalla morte reale e simbolica del sacrificio/vendetta: "quello che si è divertito di più è stato lui [l'ucciso], tanto da morirne" (p. 64). Vale dunque quanto afferma Bandinu:

> È tradizione che nella festa debba cessare ogni odio, tuttavia vi si consuma la vendetta. Quando si osserva la festa come pacificazione e alleanza, si coglie solo una faccia della medaglia. C'è anche uno scambio simbolico della morte. La vendetta ha un preciso carattere simbolico: si è spezzata una tavoletta e ognuno dei contendenti ne conserva metà. La tessera *hospitalis* è la stessa tessera *militaris*.
> La vendetta è una grande festa: quando continua una *disamistade* fra due famiglie si dice: "*Ja b'ana postu a su pranzu*" (hanno fatto molte offerte per il pranzo della festa) per dire con quale offerta di corpi uccisi, sacrificati, si partecipi al banchetto festivo, mortuario (pp. 66-67).

Ma in che senso il fare linguistico con la sua ironia può assimilare la morte reale e simbolica?

Ricordiamo che quando qualcuno viene ucciso nel rito si dice che "nella festa hanno fatto *petha* (carne)" (p. 64):

ciò significa che si compie il passaggio da *carre* a *peta* e così viene meno, come abbiamo visto, la possibilità di costruire il *sé* e il *mondo per sé*.

Invece colui che "muore" di *godimento* è non solo colui che vive "la trance della performance" (Abruzzese 1996, p. 185), che prova "La gioia di trasgredire, cioè di tornare a viaggiare quando il suo tempo appare concluso" (p. 184) – e in tal senso rischia di morire "socialmente" in quanto si "rigenera dall'interno" piuttosto che accettare la trasformazione collettiva come effetto della vittoria sulla trasformazione che il tempo produce –, ma è anche colui che "muore" perché nel momento in cui va al centro ed è preso dall'entusiasmo/gioia *non si sente* più *sentire*, non può percepire più il principio vitale, le mozioni intime della *pulsazione* ("il movimento stesso della vita") e della respirazione che lo animano (Fontanille 1999a, p. 193). Il cerchio e il contatto, favorendo la *presenza a sé* del soggetto – in quanto lo costringono a rapportarsi "correttamente" agli altri pena la sua "morte" sociale –, mantengono il soggetto stesso in contatto con il suo sentire in maniera cosciente, in uno stato costante di *attenzione*.

In tal senso il ballo, nella sua ricerca di euritmia, nel suo alternarsi di avanzate e ritirate, tensioni e distensioni, nel contrarsi e allargarsi del cerchio, si configura come adeguazione a ritmi interni ed esterni, come *mediazione vitale*: è figurativamente respiro e pulsazione collettiva. Il cerchio è corpo/carre, è vita (collettiva) – o così parrebbe essere – anche perché è ciò che mantiene presente il rapporto fra il sé e il corpo individuale. È ciò che attua la "regolazione" di questa pulsazione/respiro: una regolazione che più tende a realizzarsi nell'equilibrio globale più tende a scomparire, a divenire "naturale", e dunque potenzialmente ad annullarsi nel suo effetto.

La comunità davanti e dentro sa purpa

Ma l'oltrepassamento di questo stato, se in una determinata prospettiva può sembrare l'opposto di questa mediazione, da un'altra si configura come una sorta di paros-

sismo in cui il soggetto ridiscende verso sa purpa/carne per guarirla: la "regolazione" – il ritmo collettivo – non basta più, il proprio acquietamento passa per una più profonda connessione con le proprie movenze "viscerali". Si tratta di abbandonarsi a *sa purpa*, dove il *godire* annulla la presenza del soggetto a sé, tale che egli si consuma e rigenera tendenzialmente fuori da ogni controllo.

Ma ciò che fa problema in questa guarigione della carne è evidentemente il suo carattere di "privatezza". Non è senza motivo, forse, che le cose vadano diversamente nel caso del "mito dell'argia" – per riprendere il titolo del saggio del filosofo-antropologo Placido Cherchi da cui trarremo le nostre argomentazioni[21].

L'*argia* è un "imprecisato animale, sempre ritenuto particolarmente velenoso" (Cherchi 1999, p. 134) che avrebbe infestato, in passato, le campagne della Sardegna. Andando subito al centro della questione vi è da riscontrare che l'*argia* era un mito, un'entità dell'immaginario popolare,

> (...) una metafora del negativo [che] si poneva come l'esteriorizzazione di ciò che "avvelena" l'anima, acquistando le connotazioni oggettive più adeguate a dare configurazione a un agente esterno della sindrome tossica. Che poi questa sindrome fosse reale e clinicamente accertabile come crisi fisica in atto, non era in contraddizione con l'assenza (altrettanto reale) di uno stato tossico a livello ematico e a livello dei tessuti interessati: (...) il fenomeno constatabile [era] quello di una vera e propria somatizzazione di certe tensioni psichiche, culturalmente canalizzate verso forme di vissuti corporei divenute canoniche (p. 137).

Non ci addentreremo nell'esplorazione delle "cause" dell'argia: ma oltre alla connessione che Cherchi stabilisce con il suo presentarsi generalmente in un determinato periodo dell'anno, vale a dire il "tempo del raccolto" – "Tempo di imenei e di allegrie variamente titolate, ma anche di disagi profondi e di cordogli segreti, (...) stagione dialetticamente bilanciata fra il progetto e la rinuncia, tra l'eccedenza e la miseria" (pp. 133-134) – che ci riporta a un momento di *tensione* in cui il soggetto sembra ritornare verso uno stato amorfo di *foria* – quella che l'autore chiama "precarietà esistenziale" (p. 139) – vi è da notare l'intima connessione dell'argia con i problemi della "carne":

> Al di là delle consuete valenze tradizionali, generalmente riconducibili alle tre forme critiche di un rapporto non liquidato con l'infanzia (*argia pippia* ["bambina"]), di un qualche amore infelice (*argia bagadia* ["nubile"]), e di un qualche vuoto irrimediabile per lutto (*argia fiuda* ["vedova"]) (...) [è documentata] la passata presenza di forme critiche relative a desideri non realizzati e a sogni falliti. (...) posso ricordare [inoltre] un caso di *argia* che sintomatizzava in modo particolarmente acuto i problemi di un'omosessualità repressa (p. 144).

A parte gli spunti circa la capacità adattativa/traduttiva dell'*argia* e della sua terapia (cfr. Nathan 1993) ai vari campi di esperienza e dei vissuti del singolo, resta evidente come questa sia anche legata a una dimensione passionale che sembra essere in qualche modo responsabile di una frattura, o meglio, di un porsi fuori, dal tessuto comunitario e dall'*ethos* collettivo, così come lo siamo venuti delineando nella nostra ricerca. In tal senso il rituale terapeutico non è solamente una "catarsi che la tradizione era venuta lentamente elaborando per fronteggiare [i] 'pericoli dell'anima' di cui parlava Frazer" (p. 138), ma anche una catarsi per guarire le *tensioni della carne* che il corpo non riesce più a controllare/contenere.

Ciò che è importante è che questa *catarsi* si compie tramite "un adeguato trattamento coreutico-musicale e cromatico, col frequente ricorso a un determinato quadro di oggetti simbolici (...)" (p. 135): si balla intorno al corpo dell'argiato il cui "ruolo era passivo ed egli se ne stava immobile, al centro del gruppo, segnalando soltanto con le sue reazioni il grado di aderenza e di efficacia della terapia rispetto alla crisi di cui era inerte protagonista" (p. 136)[22].

Il corpo *parla* alla comunità – ai suoi "rappresentanti" – *appella* coloro che gli danzano attorno. Il corpo febbricitante – e dunque in una situazione di calore/*budhire* – ste-

so e quasi immobile al centro, è sulla soglia della *morte*; "posseduto" dalla sua *argia* l'argiato ha la necessità di "[sentirsi] compreso-confortato dalla partecipe coralità che lo circondava e intimamente accettato dalla comunità con tutto il carico dei problemi che la polivalenza di un mito catartico riusciva a esaminare-trasporre al di là della sua persona" (p. 139).

Ma l'idea di un *sentire* la comprensione/conforto della comunità, dell'essere *intimamente* accettato, ci riporta a una dimensione più profonda del rapporto fra individuo e comunità, a una sintonia non "riflessiva" e non basata sulla dimensione "segnica" ma che si apre al "fare senso" del corpo e a una sua guarigione *ritmico-impressiva* (Geninasca 1997):

> Per quanto metaforica, l'esplorazione diagnostica della crisi non arrivava mai a prescindere dalla necessità di aderire in modo abbastanza specifico alle valenze personalmente titolate della crisi stessa, e nelle reazioni di gradimento o di rigetto dell'*argiato* dei vari stimoli cromatico-coreutico-musicali vi era come uno scoprirsi o un farsi oscura coscienza dell'inconscio (Cherchi 1999, p. 139).

Il "viaggio" che lo "sciamano collettivo" compie è quello verso un'*adesione* profonda al patire del soggetto che lo reintegra nella comunità prendendo su di sé, facendosi carico collettivamente, della sua disforia per arrivare tramite un complesso oggettuale-sinestesico a produrre il piacere/gradimento: è come se il godere e il dispiacere non possano non essere con-divisi e in tal senso provati realmente da tutti. La comunità reintegra la carne/*purpa* dell'individuo nel ritmo collettivo – nel *corpo* collettivo – ma per fare ciò deve essa stessa in qualche modo provare ciò che il singolo prova, deve ridiscendere là dove la comunità si nega – nell'indifferenziato/amorfo de *sas intragnas* (le viscere) – per provare a ridarle senso.

Nel momento in cui la comunità si fa carico di far provare all'individuo quel piacere che sembra essergli precluso

come singolo essa accetta di occupare quel *vuoto* – che è il vuoto di senso interiore del corpo dell'argiato posto al centro del cerchio – che la fonda e la nega contemporaneamente: va al centro collettivamente. Occupa quello spazio che in assenza del corpo dovrebbe rimanere vuoto, pena lo scatenarsi del caos. Un disordine che in questo caso sembra controllare proprio perché lo affronta collettivamente.

Il caos è – anche – la *violenza*. Vediamo come questa si manifesta nel sogno di uno dei pastori intervistati da Bandinu, sogno riportato laddove si parla della vendetta nel rito. Ecco la narrazione data dal settantasettenne Bustianu:

> Fimus ballande a sa seria, sa voche cambiat ballu, a sa nugoresa, ma su ballu si fachet semper prus lestru comente un'appretu malu. Sa zente parias foras de contu. Invezzes de fachere su brincu duas troppas de omines e de feminas s'ingarzan dae s'inghiriu gherrandesi tra issos (Bandinu 1998a, p. 169)[23].

L'andar "fuori" è contemporaneamente l'uscita non regolata dal cerchio – non prevista dalla codificazione sociale del ballo – sia quella dalla sensatezza che fa impazzire: laddove la violenza e la pazzia sono, in sardo, contenuti nel termine *gherrare*.

Ma il termine *gherrare* non è semplicemente il "far guerra", ma anche il combattere come confronto/lotta, il giocarsi le proprie possibilità nella riuscita del proprio fare/progetto. È tipico del *gioco* il fatto che ci sia *gherrare*, sfida.

Chistiones de sentidu

Riannodiamo i fili. Abbiamo visto la comunità guardare in faccia la sua morte, sia nel caso in cui questa si riveli nel volto/corpo sofferente di colui che con il suo patire testimonia l'incapacità integrativa della comunità, sia nell'esplodere della violenza nel ballo, che si esprime in una riduzione della distanza dei corpi che arrivano a fronteggiarsi.

In generale sembra che nel contesto che noi stiamo studiando valga la seguente idea: "A sa festa e a sa morte par-

tezipat totu sa vidda: no si fachet festa e no si pranghet mortu a sa sola. Chie fachet divertimentu a sa sola est maccu"[24] (Bandinu 1998a, p. 170).

Si ricordi a questo punto che ci può essere chi "ballat a sa sola dae sa cuntentesa": *sa cuntentesa* (la gioia) e *su macchine* (la pazzia), sembrano a questo punto avvicinarsi e tendere entrambi verso la non-vita. Si noti comunque che questo impazzire dalla contentezza sembra essere diverso dall'impazzire dal dolore, o meglio da quella pazzia che implica di per sé uno scatenamento della violenza e che dunque, sebbene passi anch'essa per la non-vita, sembra potersi tendere anche oltre e arrivare alla "morte".

Cosa rimane di comune nell'impazzire dal dolore o impazzire dalla gioia? Ciò che è simile in entrambi i casi, dal punto di vista di chi non le subisce, pare essere l'insopportabilità dell'*eccesso* che mette le cose fuori controllo, che fa saltare ogni regola[25].

Tuttavia la specificazione del ballo come "vita" sarebbe ben poca cosa se si limitasse a ciò, anche perché non renderebbe conto di alcune connessioni che secondo noi testimoniano della possibilità che il ballo sia in qualche modo, a suo modo, anche un *ragionamento*.

La prima cosa che va fatta è riagganciarci agli usi linguistici del sardo per confermare la nostra idea sull'insopportabilità dell'eccesso e coglierne le implicazioni significative.

"Pariat chi essi perdiu su sentidu, po su dispresceri"; "su sonu de onnia festa ponet in dilliriu e iscascios: leat su sentidu"[26] (Puddu 2000): ciò che il dispiacere e la gioia (prodotta dal suono della festa) comportano è esattamente la perdita del *sentidu*. Tale che si dice appunto: "Torramì su sentidu ca mas'ammacchiau"[27] (ib.). Dove manca *su sentidu* resta la "pazzia": per mettere fine a questa c'è bisogno di riacquistare *su sentidu*.

Ed è evidente che questo *sentidu* non è il "sentire" perché se no non si direbbe: "In beranu s'amore li leat dogni sentidu"[28] (ib.).

Ci si chiederà a questo punto che cosa significhi *sentidu*, ma è più utile in questo momento avere pazienza e portare a compimento il discorso avviato allungando leggermente la strada.

In una frase molto particolare si dice: "Chini teni sentidu depi cumprendi chi bivendi in custu mundu no si depidi ispantai de nisciuna cosa"[29] (ib.): il termine *ispantu* è "spavento", *stupore/meraviglia*, ma come esclamazione può essere anche richiamo alla *vergogna*, tre termini che configurano la figura dell'uomo, *de s'homine/femina*, nel suo rapporto con gli altri, con le cose e con il vissuto.

Considerando l'accezione maschile del termine abbiamo a che fare con il *balente*, il "valoroso": si delinea dunque la qualità dell'onore o più precisamente, come lascia trasparire la scelta della traduzione di *balente* con l'inglese "brave"[30], del coraggio – accezione che evidentemente è talmente interna al senso del termine che non ha bisogno di essere esplicitata.

Ora ciò che è importante notare è che il termine *alentu/alientu*[31] vale sia per "coraggio" che per "respiro".

Ma come si salda il coraggio individuale con il respiro collettivo? Una prima risposta la possiamo ricavare dal fatto che la figura del *balente* non pertiene a colui che compie qualcosa di eccezionale in quanto nuovo, bensì in quanto egli è colui che incorpora/incarna, dà realtà, al modello sociale del valore: è la regola materializzata.

Domandiamoci ora: ciò è forse vero anche per il ballo? Il ballo è in tal senso respiro collettivo?

L'eroe del ballo, colui che è "da imitare", che dunque è giudicato come "valoroso", non è colui che rompe con l'esistente, con la regola. È invece chi ottiene il cambiamento senza rompere le regole, semplicemente apportando una variazione: produce un diverso stile di ballo la cui novità è considerata *già conosciuta*. La regola/stile che egli presenta evidentemente c'era già in quanto era già prefigurata nel modello – o meglio, forse viene sentita e interpretata *come* in accordo e dunque considerata *a posteriori* come prefigurata – e in tal senso deve essere semplicemente accolta dalla collettività che infatti difficilmente ricorda nel tempo chi ha introdotto quella particolare variazione. Non a caso egli è anche colui che può giocare sul limite del debordamento perché la sua uscita

rimane regolata: benché egli esca dal cerchio – e in tal senso si "individui", sia *individuabile* – egli è ancora all'interno del *flusso*. È propriamente incarnazione individuale del modello.

Ma se ciò vale per il *più* valoroso nondimeno vale per tutti gli altri: il respiro/"coraggio" è collettivo, e il flusso del ritmo è come una pulsazione che marca la vita della comunità, in quanto presenta il valore nella sua incorporazione collettiva tramite la sua incarnazione individuale: *su maccu* uscendo dal flusso/ritmo segna un'*a-ritmia* – un'impasse che è una quasi-morte –, un'"apnea" – quasi che la mancanza dell'"ossigeno collettivo" gli danneggiasse il cervello: "Ses unu ciorbeddu sen'e sentidu"[32], appunto[33].

È probabilmente anche a partire da tale impalcatura simbolico/figurativa, da questa connessione che – come vedremo – pone la "conoscenza" nel *sentidu*, che il sapere orale-popolare poteva sentenziare: "In ballos e in festas/ si connoschen sas testas (nei balli e nelle feste si conoscono le teste)" (Deplano 2000, p. 42).

In tutto questo percorso si affaccia una sorta di dualità fra la lucidità e la pazzia, che sembra a suo modo divenire un'opposizione fra un tendenziale "distacco" e il patire (godimento/sofferenza).

La possibilità di sviluppare "conoscenza" è tutta a carico del termine *sentidu* che collega in sé tutto ciò che attiene alla sfera conoscitiva dell'uomo:

> Sa capatzidade chi sa carena tenet de sapire totus sa cosas mescamente de su mundu 'e fora chi per mesu de sos nerbios intran a su cherbeddu; sa capatzidade de s'anima o de sa mente de proare una forza chi petit a s'ateru o chi li andat in favore o in contrariu (e gai finas a totu sas cosas); sa capatzidade de arresonare; bider e cunsiderare sas cosas comente sunu; su zustu, comente faghet unu chi zughet sos atuamentos[34] (Puddu 2000).

Non a caso dunque oltre alla facoltà di giudicare, di ragionare, di valutare il giusto, di cogliere la forza che porta/tende verso l'altro, il termine ricomprende anche una conoscenza "sensoriale", quella che pertiene a *sos chimbes sentidos* (i cinque sensi), che media il suo rapporto in particolare – "mescamente" – con *su mundu 'e fora*: il mondo del "fuori" che per alcuni versi ricorda il "mondo naturale" di marca semiotica. Capacità che sembra arrivare al culmine, o a una sintesi con l'aspetto "spirituale", allorché richiamandosi all'occhio/vista si ritiene di poter "vedere e considerare le cose come queste sono".

Queste caratteristiche, che definiscono implicitamente un determinato modo di pensarsi, sono molto importanti e lo si capirà seguendo tale passo di Merleau-Ponty (1945, pp. 542-543):

> Nel presente, nella percezione, il mio essere e la mia coscienza fanno tutt'uno, non perché il mio essere si riduca alla conoscenza che ne ho e sia chiaramente dispiegato di fronte a me (viceversa, la percezione è opaca e chiama in causa, al di sotto di ciò che conosco, i miei campi sensoriali, le mie complicità primitive con il mondo), ma perché "avere coscienza" non è qui altro che "inerire a..." e perché la mia coscienza di esistere si confonde con il gesto effettivo di "e-sistenza". Comunicando con il mondo, noi comunichiamo indubitabilmente con noi stessi. In quanto siamo presenti al mondo, noi possediamo il tempo per intero e siamo presenti a noi stessi.

Stando a ciò è allora plausibile, secondo noi, ritenere che questo aspetto conoscitivo-percettivo inglobato nel termine *sentidu* sia in qualche modo legato a un'idea – un ideale? – di presenza a se stessi, che si compie nel sentire la propria percezione, nell'aver possesso-coscienza del proprio "campo di presenza" (p. 541). In tal senso il proprio *esistere* si definisce nel presente della conoscenza che si pone nel rapporto con il "mondo".

È evidente tuttavia che questo modo di porsi nei confronti del mondo solleva moltissime questioni, a partire dal problema della "dimensione" di questo campo di presenza, anche nel suo rapporto "con il suo duplice orizzonte di passato e di avvenire originari, con l'infinità aperta dei campi di presenza passati o possibili" (ib.).

Vi è in gioco, inoltre, lo statuto del *mondo naturale* (e dei suoi segni) laddove alcune civiltà/culture possono concepirlo "come l'unico livello della realtà" mentre altre possono postulare un "secondo livello di realtà, in certo modo più profondo, [ed] interpretano il segno [naturale] come la referenza a questa realtà seconda" (Greimas 1970, p. 54).

Perché chi ha *sentidu* non si deve stupire/meravigliare/spaventare delle cose del mondo? E non è ciò forse in contraddizione con l'idea da noi avanzata che il soggetto venga colto nel levarsi del suono dallo stupore che il sensibile produce colpendolo?

Prime riflessioni sull'autocoscienza culturale dei sardi

Per dare risposta a queste domande partiamo da un altro saggio di Cherchi, *Su alcune pieghe profonde dell'identità*, dedicato alla lingua sarda e al fare arte in Sardegna.

Ciò che l'autore rileva dall'analisi della struttura verbale della lingua sarda è la "persistenza della dimensione mitica nell'orizzonte coscienziale dei sardi" tale che, nella lingua, laddove si dovrebbe affermare la dimensione più propria del pensiero razionale, si riscontra invece la "irriducibile presenza (...) di una componente metastorica" (Cherchi 1997, p. 41).

Gli esempi che l'autore sceglie sono le frasi "questo è un bicchiere" e "questo bicchiere è troppo grande". Ora, come dice Cherchi (p. 42),

> la forma più corretta di queste frasi [in sardo] è normalmente "*custa diat essere una tazza*" e "*custa tazza diat essere troppu manna*". Ovvero, traducendo alla lettera, "questo dovrebbe essere un bicchiere", "questo bicchiere dovrebbe essere troppo grande". È evidente che quel *diat* (...) significa, come minimo, che, al di sopra del dato reale, c'è sempre, irriducibilmente incombente, la presenza di un *dover-essere*, ovvero una sorta di superiore realtà. [Così come] nel nostro *diat* c'è anche la prova di uno scarso possesso della realtà o, se si preferisce, una distanza dal tempo "vissuto", come se la realtà ci appartenesse poco e noi avessimo nei suoi confronti un atteggiamento sospettoso, fondamentalmente improntato alla diffidenza[35].

La stessa dimensione della presenza corporea sembrerebbe essere messa in dubbio nel momento in cui si scontra con il divenire temporale. Alla domanda "*No est chi apedas bidu a bodale in calchi logu?*" ("Non vi è per caso capitato di vedere il tale da qualche parte?") può seguire la risposta/dichiarazione "*Emmo, l'hapo 'idu insarake inoghe akulzu e l'hapo dassadu pro essere isse*" ("Sì, l'ho visto poco fa qui attorno e l'ho lasciato per esser tale") (pp. 43-44): l'oggetto della conoscenza diviene incerto davanti al semplice scorrere del tempo tale che colui che risponde non garantisce oltre il presente dell'incontro. Va notato a questo punto, allargando lateralmente il campo delle nostre argomentazioni, che

> Ciò che garantisce l'uomo sano contro il delirio o l'allucinazione non è la sua critica, ma la struttura del suo spazio: gli oggetti rimangono di fronte a lui, conservano una loro distanza, (...) lo toccano solo con rispetto. Sia l'allucinazione che il mito consistono nella contrazione dello spazio vissuto, nel radicamento delle cose nel nostro corpo, nella vertiginosa prossimità dell'oggetto (Merleau-Ponty 1945, p. 380).

Ora, il "campo di presenza" che l'ultima frase considerata da Cherchi ci lascia intravedere è effettivamente contratto intorno al corpo del soggetto della percezione, tale che l'oggetto è riconosciuto ma non oltre il *qui e ora* della percezione, assediato a suo modo dall'altrove spaziale e dai campi di presenza passati e futuri che incombono. Eppure questa prossimità delle cose sembra essere contemporaneamente messa fuori gioco dal modello di sé che la cultura sarda si costruisce e che ruota intorno all'idea di una presenza a se stessi che allontana la pazzia a favore di una conoscenza "distaccata" (in cui gli oggetti devono essere prossimi e tuttavia colti come distanziati) del mondo del "fuori".

Tale tipo di paradosso viene sottolineato in diversi modi e passi da Cherchi, ad esempio (1997, p. 45):

> Quel che il pensiero corteggia, come suo costante polo di attrazione, è – si direbbe – una forma di assiologia gnomico-normativa che si presenta alternativa e criticamente allontanante rispetto al modo di essere accidentale della realtà. Quel *dover-essere* di cui abbiamo parlato con una certa insistenza è qualcosa che appartiene alle strutture logico-formali del pensiero e che trova pochi riscontri nell'ordine consueto delle cose. È come se la nostra coscienza fosse dominata da una sorta di tensione metafisica e ci accadesse di vivere male e in modo alquanto spaesato nello spazio dell'esperienza mondana. Noi siamo-nel-mondo, ma non ci abbandona mai una certa nostalgia dell'"altrove": lo dice bene il fatto che il nostro modo di vivere la realtà presente è sempre misurato e reso sospensivo dal rimando al modo in cui questa stessa realtà avrebbe dovuto poter essere.

Ciò che qui fa problema è che questa tensione verso una dimensione gnomico-normativa dominata dal dover-essere sembra essere il corrispettivo della dinamica che caratterizza lo spazio mitico una volta portata al suo limite: "La contrazione dello spazio vissuto, che non lascia più al malato nessun margine, non fa più posto al caso" (Merleau-Ponty 1945, p. 375).

In tal senso quando Cherchi tira le fila del ragionamento precedente dicendo che

> il sardo è la lingua di una coscienza scissa, ovvero è il segno di una rappresentazione che ha coltivato in misura molto sintomatica le controspinte reattive della coscienza in risposta a un accadere della storia di tipo sfuggente e poco controllabile (Cherchi 1997, p. 45)

sembra "tradire", lasciar trasparire, il costante riferimento dei sardi a questa necessità di controllabilità del divenire, di esclusione della contingenza, che è radicalmente contro la storia nel suo "accadere". È come se il distacco fra il *modello*, dover-essere, e la *realtà*, come "dato", fondasse l'inaccessibilità di entrambi, la loro reciproca intraducibilità.

In tal senso la labilizzazione dell'esperienza sembra tramutarsi nella *mancanza* di un livello delle "rappresentazioni

astratte" che, come dice Geninasca, vengono "percepite come soggiacenti al vissuto e l'esistenza delle quali permette di costruire i dati immediati dell'esperienza in classi di equivalenze" (Geninasca 1997, p. 61) tale che, a quel punto – una volta costruito tale livello rappresentativo – il soggetto possa costituire la sua *identità semiotica* proprio asserendo/assumendo la *relazione* tra *sé* e questo *livello invariante*.

Ma a questo punto il problema potrebbe anche tramutarsi proprio nella possibilità di statuirsi come soggetto atto a creare il livello rappresentativo da assumere: come dire che le cose sono labili per il soggetto ma non per quel Destinante che le definisce.

O meglio, è come se le cose si ponessero al centro di una lotta fra due soggetti in conflitto, dove la vittoria, la congiunzione di S2 (Destinante) con O (l'oggetto/la realtà), rende O labile (e tuttavia, proprio perciò, "iperdato", intoccabile) per S1 (i sardi): ora, ciò che se ne evince è che la congiunzione con l'oggetto è in realtà la possibilità di occupare il luogo di Destinante e "possedere" il "dato" nell'unico modo possibile, vale a dire *definendolo* all'interno del proprio sistema:

> In un certo senso ci si può rappresentare la cultura come una struttura, che, immersa in un mondo a essa esterno, attira questo mondo in sé e lo espelle rielaborato (organizzato) secondo la struttura della propria lingua (Lotman 1993, p. 168).

E si noti che lo stesso "dato" che sfugge, "questo mondo esterno, che la cultura vede come caos, è in realtà anch'esso organizzato. La sua organizzazione si compie secondo leggi di una qualche lingua ignota alla cultura data" (ib.).

A questo punto, riprendendo il discorso precedente, si potrebbe allora dire che nella lotta fra il Destinante e i Soggetti la cosa sia *assente a entrambi* ma il Destinate ha la possibilità di "manipolarla" in qualche modo, mentre i sardi se ne tengono a distanza: cosa che peraltro non dovrebbe sorprendere in quanto – benché si rischi la tautologia – è proprio nell'incontro fra due lingue estranee che si rischia di generare l'esplosione in quanto "fascio di imprevedibilità" (ib.)[36].

Ma ciò che propriamente dà forma all'esplosione è la *narrazione* che di essa viene data e dunque la capacità di *tradurre continuamente l'imprevedibilità all'interno del proprio sistema.*

Parlando di una cultura come una "globalità" (ovviamente a livello rappresentativo), della sua capacità di "rappresentarsi un mondo", di farsi "lingua", la dimensione del dover-essere sembra riacquistare la sua portata umana e culturale – abbandonando tensioni metafisiche – e in tal senso "possibile" nella pratica auto-definitoria che ogni cultura riesce a sviluppare. La costruzione continua del proprio meta-modello, l'*autocoscienza* lotmaniana, sembra infatti essere l'unico modo per "occupare" riflessivamente lo spazio dell'assiologia – accettando l'impossibilità di una stabilizzazione definitiva – e adoperandosi continuamente in uno sforzo di suturazione delle "scissioni".

Del resto la norma che si richiede è implicita nella narrazione di sé in quanto soddisfazione di un "bisogno di unità" e "coerenza" a livello rappresentativo che garantisce appunto l'organizzazione della realtà per una data comunità culturale (Lotman, Uspenskij 1973, p. 65) – che è "data" anche perché *si è data* quella organizzazione. È diventata – e continuamente diviene[37] – Destinante di se stessa.

La messa in forma esemplare delle proprie azioni e passioni, con la relativa costruzione di un "mondo" e del suo significato, non può non richiamare in causa la presenza del valore e dei valori in tale comunità: ma se ci atteniamo esclusivamente a questo livello non potremo non notare come il rito del ballo e dunque la festa in qualche modo ricavino questo spazio di costruzione dei valori della comunità. Tanto che all'interno di essi lo stesso rapporto con il sensibile – il suono in particolare – ridiviene meno distaccato e sospettoso[38], aprendosi non solo a una potenziale confusione con esso, ma anche a un'esposizione al "perturbante" laddove esso sembra aver corso nel momento in cui qualcosa di immaginato (nel nostro caso "sognato") sembra realizzarsi (Freud 1919, p. 171). In tal senso viene anche tendenzialmente meno il rapporto di iconoclastia e di paura del "fantasma" se con questo intendiamo con Merleau-Ponty (1945, p. 373) ciò che si presenta nel sogno, nel mito, nelle immagini favorite di ogni uomo, nell'immagine poetica. E tuttavia lo stesso modello che il ballo costruisce valorizza diversamente queste parti che traducono il mondo all'interno della "realtà" del rito: le tendenze spersonalizzanti dell'allucinazione/pulsione sono infatti sanzionate negativamente e la presenza del soggetto a sé rimane come incarnazione del valore rispetto al lasciarsi andare allo sprofondare nella pazzia che il godimento produce.

Del resto il campo di presenza che i soggetti si danno è ancora contratto attorno ai loro corpi, al più esteso alla comunità in presenza, tendenzialmente concentrato nell'*hic et nunc*: sembrerebbe che le comunità sarde non sappiano darsi una dimensione collettiva più ampia, non riescano a *rappresentarsela* e a *rappresentarsi* collettivamente. Ma come abbiamo visto nella prima parte del nostro lavoro ciò non è un dato loro intrinseco, depositato in qualche "essenza" inesistente, o semplicisticamente riconducibile al loro modo di "festeggiare" ma dipende dalla volontà e dalla capacità, a un altro livello, di fare e raccontare la propria storia.

[1] È forse così che bisogna intendere l'idea di un'uscita dalla *foria* che sancisce l'inizio di una "storicità" in Greimas, Fontanille 1991?

[2] Nel senso in cui Abruzzese (1996, p. 157) parla di "procedure creative di tipo performativo, in cui cioè il passato agisce in forme automatiche", in cui il "culturale" non è il semplice luogo della trasparenza.

[3] Cfr. Landowski 2000. L'idea di un controllo e di una lettura delle movenze del corpo che si instaura fra soggetto e comunità, attesta forse un modo di porsi rispetto a esso di tipo "codicistico", che tende a ridurre l'opacità del corpo, la sua capacità di "far senso" di per sé.

[4] Cfr. paragrafo *Il ballare come atto configurante e la produzione del sentimento di pienezza dell'essere.*

[5] Va detto chiaramente che si prende in considerazione il contatto uomo-uomo solo perché le nostre conoscenze non ci danno informazioni sufficienti su quello donna-donna.

[6] Rientra qui la questione della "performanza" come parte di una "fenomenologia del confronto e della lotta" (Marsciani 2000, p. 10) dove queste ultime "sono figure dell'orientamento dell'azione verso l'altro" (Ricoeur, in Greimas, Ricoeur 2000, pp. 36-37).

[7] Termine per molti versi ambiguo: in una delle sue accezioni "centrali" esso indica il "valore" *tout court*, l'essere uomo dell'uomo.

[8] Sono tutte traduzioni di "gherezzare a carena", ricavate dagli usi della parola. Per queste informazioni siamo in debito col prof. Bandinu.

[9] Qualcosa che assomiglia molto alla "hexis" greca. Dobbiamo la segnalazione al prof. Landowski.

[10] La natura in tal senso, invece, produce delle sue forme.

[11] In tal senso varrebbe l'interpretazione del rituale data da Langer: "Il rituale non è una 'libera espressione di emozioni', ma una ripetizione disciplinata di 'atteggiamenti corretti'" (Tambiah 1985, p. 139), ovvero una "espressione appropriata del sentimento".

[12] Ma fino a che punto? E in che senso esattamente?

[13] "I corpi hanno una postura eretta, busto leggermente in fuori, collo diritto e sguardo fisso in avanti" (Bandinu 2000, p. 16).

[14] Non vorremmo troppo facilmente "generalizzare" o "astrarre" dinamiche "fondamentali", né tanto meno dare per definitivi argomenti sui quali dovremmo riflettere più a fondo, tuttavia ci sembra doveroso chiederci se l'*inter-estesia* fra soggetti non necessiti proprio di questa "mediazione" del sensibile che si dà come piattaforma (apparentemente?) comune attraverso cui stabilire il confronto fra i soggetti e fra il loro sentire. A questa idea di una relazione inter-estesica sempre triadica, nata per noi dall'analisi del ballo, ci pare portino supporto alcuni passi di Merleau-Ponty. Può darsi che Merleau-Ponty volesse dire altro, sta di fatto che ci piace lasciarci prendere dalla suggestione che lì vi sia una conferma di quanto avevamo già pensato e un'apertura su qualcosa di interessante che rimane, per noi, ancora da pensare: "Ma nell'istante stesso in cui credo di condividere la vita dell'altro, io non la raggiungo se non nei suoi fini, nei suoi poli esteriori. È nel mondo che noi comunichiamo, grazie a ciò che la nostra vita ha di articolato. È a partire da questo prato davanti a me che io credo di intravedere l'impatto del verde sulla visione dell'altro, ed è in virtù della musica che io entro nella sua emozione musicale, è la cosa stessa che mi apre l'accesso al mondo privato dell'altro" (Merleau-Ponty 1964, p. 38).

[15] Nei termini usati da Montani, e tenendo conto che egli parla del rapporto dei soggetti con la narrazione del passato, si potrebbe dire che ci troviamo davanti "all'istituzione di una 'verità' intesa come puro e semplice riconoscimento di appartenenza: la verità dell'essere segnati (...)" o anche il riconoscimento di una "determinatezza radicale" (Montani 1996, p. 181); il sentire contingente e in atto (e per ciò determinato radicalmente) di qualcosa che in quanto comune è, e sancisce, un "proprio".

[16] In tal senso erano molto mal visti coloro che sfruttavano *su ballu a 'essì* (il ballo "con uscita" in cui c'era una sorta di cambio delle dame in cui qualche uomo rimaneva senza partner e usciva, mentre qualcun altro prendeva il suo posto), e dunque la possibilità di inserirsi nel rito, senza mettere in comune le "proprie donne" ma "sfruttando" quelle degli altri.

[17] Cosa che fa pensare all'omeomorfismo per centri concentrici della coscienza mitologica (il corpo *come* la parola *come* il mondo *come*...) (Lotman 1980).

[18] I soggetti del ballo sembrano dunque configurarsi principalmente come "soggetti dell'adesione" coinvolti in una quantità innumerevole di micro-

racconti (ovvero in modalità di azione/passione che tendono a sfuggire allo sguardo del Destinante) (Geninasca 1997).

[19] Seguendo tale percorso ci si accosterebbe al problema sollevato da Gramsci circa la presenza di "implicite" visioni del mondo nel folklore popolare.

[20] Per certi versi si potrebbe pensare che tende là dove il soggetto non prova più la realizzazione di un mondo *per noi*, ma di quello *per sé*: momento in cui il soggetto ridiscende verso *ue b'at de godire* (dove c'è di che godere). Il piacere diviene entusiasmo e il Soggetto è spinto a ricercare il contatto con *sa purpa*. Il Soggetto uscendo dal cerchio si oggettiva rispetto alla comunità – diviene un Egli rispetto al Noi dei componenti del cerchio che si sentono un Io collettivo – e dice "Io" al *mondo* (gli si mette davanti – lo guarda in faccia).

[21] Il tema, già trattato da Clara Gallini, viene ripreso da Cherchi sempre nell'orizzonte della scuola di De Martino.

[22] Si noti la consonanza con la rilettura semiotica dello studio dell'efficacia simbolica del rito da parte di Lévi-Strauss (1958), intesa ora non tanto come strutturazione/rappresentazione di un *cosmo* quanto come "trasformazione somatica" che passa tramite la messa in opera di dispositivi ritmico-estesico-oggettuali (Marrone 2001).

[23] Trad. di Bandinu: "Si faceva il ballo serio (più lento), tutti erano impettiti e austeri, poi la voce del tenore invitò al più veloce ballo nuorese, e i corpi cominciarono ad agitarsi freneticamente; a un certo punto, invece di staccarsi un uomo e una donna in coppia per fare il salto del ballo, si sganciavano gruppi di uomini e si avventavano contro gli altri che stavano dirimpetto. Non era più ballo, era una rissa violenta e tutti erano impazziti" (p. 65).

[24] "Alla festa e alla morte partecipa tutto il paese – la comunità: non si fa festa e non si piange il morto da soli. Chi si diverte da solo è *maccu* (matto)", traduzione nostra.

[25] Da un altro punto di vista *su maccu* sembra potersi fissare nel suo stato di non-vita: una situazione durativa della "pazzia" rende *scimpru* (scemo/stupido). "*Leare, furriare, perdere su s* = ammachiai, dimajai, finzas bessiri scimpru" [Aver tolto, capovolgere, perdere su sentidu = Amattire, perdere il senso (essere "stordito"), fino a diventare scemo].

[26] "A causa del dispiacere che provava sembrava avesse addirittura perso *su sentidu*", "il suono di ogni festa mi fa girare la testa (mi manda in 'delirio'): si porta via *su sentidu*". Si noti che "dilliriu" e "iscascios" non sono facilmente traducibili.

[27] "Ridammi *su sentidu*, che (rubandomelo) mi hai fatto diventare matto".

[28] "In primavera l'amore gli porta via ogni *sentidu*". Un possibile attore di tale manipolazione è presente nella frase "Sos oios sun chi l'an fatu incantu e chi l'an fatzelladu su sentidu" ["Gli occhi sono ciò che l'hanno incantato e gli hanno fatto perdere *su sentidu*"].

[29] "Chi ha *sentidu* deve comprendere che vivendo in questo mondo non si deve *ispantai* di nessuna cosa".

[30] La traduzione è presente nella versione on-line del *Ditzionariu* di Puddu.

[31] Che vi siano dei percorsi figurativi autonomi lo può attestare il gioco fra il termine *alentu/alientu* e quelli che sembrano con tutta probabilità entrare nella sua costruzione: *alidu* e *'entu* (sarebbe dunque "alidu de 'entu", alito/sof-

fio di vento). Il primo corrisponde al termine "alito" e dunque si situa sul versante dell'umano – il termine ritorna nel giudizio di una persona quando si dice che è "de alidu malu" (di cattivo alito), intendendo che non ha la testa a posto, che è pericolosa, nel senso che non si controlla. L'altro termine, che sta per "vento", si ricollega a una delle figure più importanti dell'immaginario dei sardi: come dice Bandinu esso nasce dalla terra e annuncia un "tempo di avvento". In quanto tale è temuto ma ovviamente si associa anche al *coraggio dell'agire*, come in una delle più famose strofe della poesia sarda, vale a dire la chiusura del canto della rivoluzione sarda del 1793-96 "...cando si tenet su bentu est prezisu a bentulare" (che alla lettera suona "...quando si ha il vento giusto è doveroso mietere": richiamo all'azione giusta che la presenza del vento "ispira"). Il nostro termine complesso sembra dunque rimanere legato al tratto umano tramite il richiamo all'alito, mentre coglie la connotazione positiva che il respiro in quanto "vita" ha rispetto al semplice "alito" tramite il richiamo al "vento": così facendo si stringe anche il nesso fra coraggio e respiro...

[32] "Sei un cervello (una testa) senza *sentidu*".

[33] È interessante notare che stando a Benveniste (1966, p. 395) il termine greco per *aritmia* nel suo primo utilizzo sta per "una passione 'sproporzionata'", dunque un *eccesso*.

[34] "La capacità del corpo di percepire tutte le cose, principalmente quelle del mondo *di fuori*, tramite i nervi che conducono al cervello; la capacità dell'anima o della mente di provare una 'forza' che va verso l'altro, muove verso di esso, che gli vada a favore o contro (e così per tutte le cose); capacità di ragionare; vedere e considerare le cose come sono; il giusto, il modo in cui si comporta chi pensa, comprende e interpreta correttamente".

[35] Rileva altrove Cherchi che in sardo l'uso dei modi indiretti, quali il congiuntivo e il condizionale – "che sono per eccellenza modi della sottigliezza e del ragionamento astratto (...) anziché diventare elemento trionfale e liberatorio di un possibile destinato a labilizzare l'incombenza oggettiva del dato, diventano semmai ipotetico accenno a una forma di iperdatità che oltrepassa l'astanza troppo semplice del dato ovvio" (p. 41).

[36] E si ricordi che per Lotman il *caso* è appunto "l'intromissione [in un sistema] di un evento di un qualche altro sistema" (p. 157).

[37] Al meta-livello delle rappresentazioni.

[38] Forse è come se, in questo spazio-tempo circoscritto, si riguadagnasse o si facesse possibile qualcosa di simile a ciò che Montani delinea nel passo seguente: "l''intimità' dell'uomo con le cose sta nel suo sapersene distanziare pur dovendovi rimanere dentro, nel suo saperle riflettere in modo da ordinarle in un orizzonte temporaneo di senso, in modo da coglierle secondo una misura che di volta in volta rende possibile decidere che cosa abbia senso e che cosa no, che cosa sia necessario e che cosa non lo sia. Questo prendere le misure, precluso all'ente difforme dell'esserci, è l'istituzione di un mondo; questo ordinare e dar senso è il modo di appartenenza dell'uomo alla terra" (Montani 1996, p. 85). Nel "simpatizzare" con la proposta del sensibile i danzatori e le danzatrici ritroverebbero dunque una parte di quell'intimità che consente loro la costruzione di un "mondo": essa cresce sul "vuoto" che incombe e che la comunità cerca di "dominare" ma che forse in realtà è solamente posto momentaneamente "sotto controllo".

Parte terza
Accenni di traduzione

Capitolo decimo
Gli orizzonti del desiderio

Conflitti di ritmi

Il processo che abbiamo descritto nel terzo capitolo dava conto della creazione di uno stato di disposizione all'accettazione, sul finire della seconda guerra mondiale, di una dimensione timica – a livello di vissuti quotidiani – adeguata alle nuove rappresentazioni di sé che si andavano affermando nella cultura sarda. I sentimenti di *delusione* e *fallimento* seguiti alla fine della guerra e le attese in essa riposte sembravano aver aperto delle ferite difficilmente sanabili se non tramite la ricerca di una *conversione "naturale"* dei propri vissuti: il problema – e qui alla lunga starà una delle debolezze del processo in atto – è che questa conversione per legittimarsi non farà semplicemente appello a una trasformazione di sé – interiorizzazione di una considerazione di sé fortemente negativa – ma dovrà necessariamente porre in disparte tutta una dimensione esistenziale tramite la sua totale delegittimazione e svalutazione. Ma riprendiamo meglio il filo del discorso.

Il senso della "lacerazione" di cui abbiamo parlato emerge – a posteriori – con tutta la sua forza in una sorta di confessione auto-biografica fatta dall'intellettuale sardo Placido Cherchi: il suo saggio dal titolo *Due o tre cose, per decidere di essere sardi*, è il racconto dell'interiorizzazione della "vergogna di essere sardo" patita da lui stesso nel secondo dopoguerra.

Il quadro iniziale descritto è quello che vede coinvolti i rapporti fra i portatori della modernità tecnologica – siano questi sardi o meno – e coloro che si trovarono a dover accettare la "sicumera etno-sociocentrica" (Cherchi 1999, p. 244) circa la superiorità e il valore dell'italiano rispetto al sardo.

La lingua diviene qui il simbolo di un mutamento generalizzato della considerazione dei propri vissuti e dunque di sé.

Questo scarto è evidente ad esempio in questo lungo passo, che segue alla constatazione di come il babbo dell'autore venisse visto dai suoi stessi figli come poco "signorile" per la sua abitudine di portare le mutande ripiegate fuori dai calzoni:

> Né sapevamo ancora apprezzare le notevoli capacità narrative di cui babbo ci dava quotidianamente prova (...) babbo era in grado di incantare per ore con un modo di conversare educato sul respiro e sui ritmi della grande affabulazione nostrana [sarda]. Inevitabilmente quando parlava lui, tutt'attorno si veniva formando un orizzonte di attesa, con gente accovacciata sui tacchi o sdraiata sulle panche, perché si sapeva che la cosa non sarebbe stata fugace. Per molti anni i dopo cena estivi del Coghinas hanno avuto come punto di convergenza la soglia di casa mia e i racconti di mio padre, malgrado le riserve che le mutande fuori dai calzoni e i molti passaggi in sardo suggerivano alla maggior parte degli ascoltatori.
> Più che la gradevolezza dei racconti noi interiorizzavamo, però, la percezione di quelle riserve e andavamo ingigantendo l'irritazione per la "diversità" a cui ci incollava l'anticonformismo del modo di essere di babbo (p. 246).

Emerge dunque lo scontro fra un insieme di pratiche – "abitudini" – di vita, con i loro *ritmi* e la capacità di suscitare delle "proprie attese" –, di farsi desiderabili per la comunità, imporsi come forza attrattiva dei soggetti – e la *percezione* del fatto che quel genere di abitudini si rivelavano "non-conformi" al nuovo quadro valoriale dominante: tali pratiche, dunque, non trovando una *forma* loro adeguata, un livello rappresentativo che le renda assumibili, si fanno vissuti frustranti e di cui vergognarsi – al limite della sensatezza. Qui il senso deve essere considerato come *orientamento*, "direzione della nostra esistenza", legato alla presenza di uno "spazio mitico" – uno spazio *fantasmatico* – "nel quale le direzioni e le posizioni sono determinate dalla presenza di grandi entità affettive" verso cui tendiamo (Merleau-Ponty 1945, pp. 373-374).

È dunque nel manifestarsi di questo *voler-essere*, in questa *attesa*[1] – che Merleau-Ponty attribuisce fra gli altri al sogno e al mito – che

> veniamo a conoscere *dove* si trova il fenomeno sentendo verso che cosa va il nostro desiderio, che cosa il nostro cuore teme, da che cosa dipende la nostra vita. [Meccanismo talmente fondamentale che] durante la veglia le cose non stanno diversamente [che dal mito o dal sogno] (ib.).

Il racconto precedente ci espone esattamente questa *fenomenologia* in atto: l'interiorizzazione del giudizio sull'inadeguatezza di un modo di esistenza che si manifesta nel percepire, e "temere", il fastidio degli ascoltatori per quanto di non conforme – di *diverso* – rimane in chi si esprime davanti a loro. La forza attrattiva in qualche modo espressa e contenuta nella figura del padre – in quanto manifestazione (fenomenizzarsi) di determinate pratiche culturali – che instaura il movimento verso di lui viene bloccata e contrastata da altre più forti: la sua qualità di entità affettiva tende a divenire non presentabile in quanto non com-prensibile nel quadro che manifesta e produce le altre forze/ritmi, nonché valutazioni, concorrenti.

Ci sembra che il passo citato sia della massima importanza in quanto mette in scena il problema – decisivo a livello di *emozioni culturali* – della *passività propria*, il tipo di passività legata al "desiderio in quanto energia subita" e dunque alla dialettica del potere e del non potere nell'agire umano (Ricoeur 1977, pp. 128-129). La passività, dunque, non come contrario della libertà di agire ma come ciò che il desiderio instaura e richiede: ciò che gioca sul paradosso di qualcosa di *voluto* e contemporaneamente *subito*[2], qualcosa che è "proprio" del soggetto – ognuno ha i suoi desideri – e che tuttavia lo muove involontariamente, tale per cui egli è affetto da questa energia. Un'energia che è sua *e* che lo produce affermandosi, a un certo livello, quasi a suo dispetto.

Tale meccanismo, che abbiamo visto in azione anche nella pratica del ballo, ci sembra ugualmente – e per certi

versi maggiormente – in azione nei *media* considerati come "oggetti culturali". Soprattutto se di questi viene colto e sottolineato il fortissimo legame (antropologico) con lo spazio culturale e sociale che li produce e li sancisce come "propri": un legame in cui i media finiscono per divenire in buona parte "produttori" di chi li ha prodotti.

Il *riconoscimento* da parte delle collettività culturali di questo "esser proprio" dei media – un riconoscimento dunque precedente a giudizi di valore, un ri-conoscersi *in* essi –, e le attese con cui l'immaginario gioca di riflesso – scandite da un tempo proprio e da una ritualità del consumo a cui le forme culturali sono legate –, ci sembrano decisive nello spiegare quelle *passività* che più che essere segni dell'estraniazione dei soggetti dalle loro capacità "riflessive" sono manifestazioni di una disposizione del Soggetto a *mettersi in ascolto* di ciò che in qualche modo egli stesso attende e sente come proprio, disposizione a *riflettersi* e *ritrovarsi* in ciò che sente come costitutivo del proprio orizzonte di esistenza: attesa di un accordo (isomorfismo) fra il proprio ritmo interiore e quello prodotto dal medium collettivo (le forme del mondo culturale).

Nel nostro caso, il fallimento delle attese legate agli accadimenti della fine della seconda guerra mondiale sembra aver negato alla base la possibilità di instaurare tale ritmo della cultura popolare sarda nella sua pienezza: le forme esterne – il racconto e la figura stessa del padre – con i loro valori timici e predicativi divengono *incompatibili* con i ritmi/attese/desideri degli ascoltatori che infatti, pur apprezzando – pur subendo almeno in parte la forza che quel ritmo instaura – non possono aderire a esso, non possono provare quel sentimento di "pienezza euforica di un senso al contempo sensibile e intelligibile" (Geninasca 1997, p. 248). Non a caso dunque ciò che si produce è la sensazione che il parlare in sardo, e il sardo come lingua *tout court*, "passava per essere l'habitus più ovvio dell'arcaico, del sottosviluppo, della rozzezza, mentre l'italiano aveva in sé tutte le connotazioni dello sviluppo, dell'emancipazione, della modernità ecc."(Cherchi 1999, p. 247). "Insomma, se il

sardo ci pesava come un marchio, l'italiano ci sembrava addirittura un *orizzonte del desiderio*" (ib., corsivo nostro).

Ora il conflitto non è esclusivamente linguistico ma è appunto fra questi orizzonti di esistenza e si manifesta esemplarmente proprio laddove i desideri, le passività, "proprie" di un determinato sistema culturale e dei soggetti che sono disposti a lasciarsi trasportare da quelle "loro" forme, si scontrano con l'orizzonte che le rende non *conformi*. Ciò che aleggia sulle forme della cultura popolare sarda è una atmosfera a esse contraria[3]:

> Ho sempre sentito raccontare da mia madre di quando, al Coghinas, la gestora oschirese[4] di una foresteria aperta ai foranei, ma particolarmente riservata agli ingegneri e ai tecnici che venivano da Cagliari, si rifiutò di accogliere una comitiva di avventori locali che volevano bere un bicchiere in compagnia e ascoltare Maria Rosa Punzirudu (...) disposta a cantare per gli amici. La notizia della presenza di Maria Rosa si era diffusa a Oschiri e una lunga fila di gente in bicicletta era approdata al cantiere per ascoltare la mitica voce della *cantadora* ozierese. La spiegazione di quella gestora fu che non avrebbe mai declassato il suo albergo lasciando che vi si cantassero cose da *zilleri*[5]. Io stesso, peraltro, sono testimone di altri eroismi culturali, come quando, sempre al Coghinas, in occasione di una festa di Santa Barbara, il solito comitato degli aristo-operai [si riferisce alle "maestranze specializzate in gran parte cagliaritane e 'continentali'" che lavoravano alla Società Elettrica Sarda di Oschiri] respinse l'offerta di Luigino Cossu che (...) aveva proposto di esibirsi nella sua esaltante *disispirata*[6] (p. 245).

L'impossibilità di continuare a dare esistenza e visibilità alle forme culturali popolari, qui apparentemente aneddotica, ma rilevabile anche a livello di strutture produttive dell'immaginario collettivo, diviene emblematica allorquando la "forza" dei mass-media entra in campo e inizia a scandire nuovi ritmi collettivi (Abruzzese 1995a; Moores 1993). Il passaggio della "realtà" dall'altra parte dello schermo e la creazione di nuovi rituali collettivi – in cui gli oggetti culturali sardi non sono presenti – sembra sposarsi perfettamen-

te con la necessità di *trovare un nuovo vissuto* conforme all'universo di valori che si andava creando e imponendo in Sardegna dopo la fine della seconda guerra mondiale.

Lo specchio dei media

Il passaggio che si va compiendo coinvolge direttamente le forme dell'*abitare*, intese come forme dell'*esserci*, dell'essere-in-comune (Abruzzese 1995, p. 211).

Questo passaggio è ben rappresentato dall'abbandono del canto *a tenores* a favore della televisione di cui parla Deplano (1997). Lo studioso delle tradizioni popolari racconta la sua esperienza di bambino intimorito dai suoni del canto a tenores e affascinato, come tutti gli altri, dai suoni e dalle immagini della TV. L'autore mette in scena due forme di socialità. Da un lato vi sono i suoni invisibili del tenores che arrivano da dietro i muri, agendo come suono dei singoli per la comunità: dal privato de *sa domo* (la casa) diffondono la loro presenza verso l'esterno. Dall'altro, tuttavia, i singoli sembrano volgere le spalle alla comunità: lo sguardo fisso sullo schermo lascia che siano i suoni che provengono dalla televisione a parlare per essi.

Ma questo è poco più che ovvio: una volta che il mezzo televisivo penetra, come è inevitabile, all'interno dello spazio privato, nella *dimora*, questa "*crolla da sola*" (Abruzzese 1995b, p. 41), invasa dalla qualità meta-territoriale dei media. Ma questo processo di esteriorizzazione dell'immaginario collettivo non va visto semplicemente come distruzione dell'esistente, in quanto – almeno in potenza – nelle sue qualità formali esso conserva la "memoria di antiche e realizzate funzioni" (p. 50) tale che la TV al suo culmine rivela la sua radice nella *piazza*:

> Dalla piazza alla TV generalista. L'intrattenimento televisivo, dopo aver fagocitato ogni altro mezzo e spazio, può essere visto come sostituzione *immateriale* di intrattenimenti urbani altrimenti deperiti o inagibili (Abruzzese 1995a, p. 65).

Abruzzese, dunque, ci dà implicitamente conto di una *traduzione culturale*, di un trapasso a suo modo *catastrofico* e tuttavia rigeneratore di codici e modi dell'abitare[7]. È in questo senso che la TV assolve parte delle funzioni della piazza e in qualche modo ne conserva e salva la memoria trasformandola, offrendo "in modo massivo" i *luoghi* in cui "vivere una comunità, informarsi, partecipare, festeggiare, giocare, consumare, persino agire socialmente" (ib.).

Ora il nostro problema sta proprio in questa possibilità di traduzione e di riconoscimento. Esso infatti riguarda direttamente le forme funzionali e simboliche dell'abitare dal momento che il termine *pratza* in Sardegna fa principalmente riferimento al "cortile" della casa (Angioni 2000, p. 85) e che l'architettura popolare sarda prevede l'esistenza di vicinati, parti, "ma non spazi pubblici e collettivi di vicinato assimilabili a ciò che altrove è la piazza o la piazzetta" (p. 86).

Ma soprattutto il problema riguarda l'*abitare* nel suo senso globale, vale a dire come dimensione della *vita quotidiana*, il *byt* (Lotman 1998, p. 138): "il decorso della vita nelle sue forme reali e pratiche", talmente importante da divenire scontato per chi *lo abita*[8].

Ora questa dimensione ha sempre avuto nella *festa-performance* uno dei momenti principali della sua "elaborazione spettacolare" (Geninasca). La festa è qui il *medium*, lo spazio-tempo di una *riflessività performativa*, in cui e tramite cui i valori e l'immagine della comunità sono messi in gioco al fine di ri-creare la comunità stessa.

> La riflessività performativa [cioè la "specularità" dei vari *medium*, che li rende "agenti attivi di cambiamento"] è una condizione in cui un gruppo socioculturale, o i suoi membri più percettivi che agiscono in modo rappresentativo, si rivolgono, si ripiegano, si riflettono su se stessi, sulle relazioni, le azioni, i simboli, i significati, i codici, i ruoli, le condizioni, le strutture sociali, le regole etiche e legali e le altre componenti che concorrono a formare i loro "io" pubblici (Turner 1986, p. 79).

Ora, tale *performatività* – intesa come possibilità di *manipolazione* del reale – pare essere una prerogativa di quella

"stanza degli specchi" che è la TV[9] con le sue qualità sinestesiche (McLuhan) e la sua capacità di ridar vita all'"incontro rituale tra comunità e multimedialità dell'espressione simbolica" (Abruzzese 1995a, p. 21). Tuttavia questo recupero dell'oralità e della dimensione festiva sembra valere e trarre la sua forza, oltre che dalla capacità di *riflettere* e *far riflettere* una determinata comunità, proprio dal suo ritornare verso la dimensione corporea e del sentire dopo il distacco da essi che la *scrittura*, principalmente, avrebbe causato.

Nel nostro contesto, invece, ciò che fa problema è il particolare rapporto dei sardi con la scrittura (la loro parziale estraneità al medium)[10] e la fondamentale importanza attribuita al corpo in presenza proprio nel momento in cui si affermano i mezzi di elaborazione *fantasmatica* della dimensione vissuta.

L'idea di Bandinu secondo cui:

> La società tradizionale sarda ha costruito la propria cultura sulla volontà di negare l'immagine, esorcizzare i fantasmi, sul rifiuto della rappresentazione come raffigurazione di una realtà, sul misconoscimento della tecnica di riproducibilità degli oggetti. Cultura dunque fondata sul corpo senza doppio, sull'esperienza reale non duplicabile (Bandinu 1990, p. 512).

rimane come una pesante ipoteca sulla possibilità di una riflessività performatività televisiva o, più in generale, di una qualsiasi riflessività che sia demandata a dei "rappresentanti" e dunque fondata su una immaginazione e una fiducia intersoggettiva non necessariamente legata al corpo in presenza.

Inoltre, come detto, se guardiamo al meccanismo della "stanza degli specchi" dal punto di vista dell'influenza e dei rapporti di forza politico-culturale fra popoli, non possiamo che ricavarne l'idea che l'effetto elaborativo della TV non sia altro che la totale sparizione della dimensione culturale sarda, tale che ai soggetti viene chiesta una totale identificazione con degli " 'io' pubblici" che sono totalmente estranei alla sfera valoriale e simbolica dei propri vissuti (reali e potenziali). Come abbiamo visto, è la sfera dell'*abitare* nel suo

complesso[11] che non trova nessun "altro da sé" che sia almeno in parte una traduzione dell'esistente. Il *mondo* sardo – se di mondo si può parlare in quella sua flebile e quasi *clandestina* esistenza – semplicemente scompare dalla *visibilità*, dunque dall'esistenza "sociale", dall'esistenza come la si può intendere al tempo dei *media* (Abruzzese 1995b, p. 198).

E non si tratta semplicemente di "filosofia": si pensi alla differenza fra il modo di agire e di porsi – di porre la Sardegna – di Radio Sardegna quando poté agire come radio "indipendente e sovrana" (Cubeddu 1995, p. 507), *filtro* e tuttavia *legame* "diretto" della Sardegna con il mondo, subito dopo la fine della seconda guerra mondiale, e la proibizione nei confronti dei presidenti dell'assemblea sarda – specialmente Del Rio nel '68 – di potersi rivolgere "direttamente" ai sardi tramite radio, proibizione che non a caso aprì una delle maggiori "crisi" nel rapporto fra la Sardegna e lo Stato italiano[12]. A dimostrazione del fatto che nei media si gioca una buona parte del problema odierno delle esistenze collettive.

Pensiamo poi al ballo, presenza centrale della *festa* e costitutivo della elaborazione della collettività, che scompare negli anni Cinquanta e Sessanta: cosa non assurda dato che dal punto di vista dell'esterno quella determinata festività non sembra essere traducibile, proprio in quanto marca una diversità timica e predicativa che la rende non conforme al discorso che si andava producendo e di cui la TV è agente attivo di produzione.

Guardando il problema dall'interno, dalla Sardegna, si potrebbe invece essere portati a pensare che esso stia tutto nei "postumi" delle attese deluse del dopoguerra oppure nelle caratteristiche "antropologiche" dei sardi, quasi che fossero dei dati immutabili: la stessa idea delle comunità paesane come "universi" non comunicanti potrebbe avvalorare la fatalità di questo destino di "sparizione", come se questa ipotizzata "disunità collettiva" sia contemporaneamente causa ed effetto di questo processo, tale che di esso non si possa cogliere nient'altro che la sua "necessità".

Certo è che, come abbiamo visto, il clima di generale de-valorizzazione del "proprio" dei sardi, "l'umiliazione

del fallimento", apre effettivamente la strada a una ricerca di possibilità di conversioni che a livello di massa sembra rivolgersi e risolversi nell'adesione a nuove forme di vissuti che siano timicamente accettabili, cioè siano "passioni" pubbliche – e che quelle televisive siano legittimate "pubblicamente" è abbastanza evidente – e non forme del sentire da nascondere, rimuovere o al più coltivare "segretamente".

Il "superamento" della Tradizione e il ruolo della comunicazione

Allarghiamo ora l'orizzonte di quanto stiamo dicendo verso delle dinamiche "globali" della comunicazione.

Secondo Bandinu (1990, p. 529)

> la fase più critica per la cultura tradizionale è stata quella degli anni 1960-1975: un periodo di acculturazione ingenua, quando la *modernitate* ["modernità", in sardo] si era presentata nel suo aspetto ideologico di progresso inarrestabile e necessario, come nuova promessa economica del turismo e dell'industria, e come *corpus* di dottrina e pratiche sociali.

Siamo a pieno titolo nella dialettica fra Tradizionale e Moderno così come venne teorizzata alla fine degli anni Cinquanta dando vita a un'"ideologia dello sviluppo" che aveva come avamposto la comunicazione e le sue tecniche. Punto di snodo in tale passaggio, secondo Mattelart, sarebbe un libro del 1958 di Daniel Lerner dal titolo alquanto eloquente: *The Passing of Traditional Society* ("Il superamento della società tradizionale").

In tale teorizzazione il "mutamento sociale" è inteso come "il passaggio *lineare* dalla società tradizionale alla società moderna (industriale, urbana e occidentale)", creando così due poli di cui uno assolutamente negativo e svantaggioso contro uno totalmente positivo; a tutto ciò si accompagna l'emergere di una vera e propria "avversione per il 'tradizionale', visto come incapace di *dar vita ad altro*. (...) un'avversione che confina con il disprezzo" (pp. 233-234, corsivo nostro).

Fiducia nelle sorti progressive dell'industrializzazione e del "Moderno" – associato automaticamente a tutto ciò che era non-sardo – e contemporanea interiorizzazione del disprezzo della propria cultura – "tradizionale" o meno – ritenuta priva di qualsiasi potenzialità di *dar vita ad altro* tramite risemantizzazioni, ibridazioni e sincretismi, sono le due facce della stessa medaglia.

Il ballo lo testimonia in controluce: ciò che fino ad allora era una realtà *presente* viene subitaneamente riconsiderato come Passato, Antico, Tradizionale, e abbandonato come se non potesse più avere un collegamento con la vita della collettività. Il Carnevale sembra esistere solo "fino al secondo dopoguerra, prima del generale processo di disaffezione e abbandono avvenuto negli anni cinquanta-sessanta, e prima delle risposte e riprese verificatesi dagli anni settanta in poi" (Orrù 1999, p. 19), a testimonianza di un cambiamento che più che nell'ordine della *trasformazione* si situa nell'ottica della *sostituzione*.

Sicuramente con il senno di poi – e il fatto che ci si trovi oggi a analizzare una trasmissione come *Sardegna Canta* ne è prova – si può essere d'accordo con Bandinu quando dice che in realtà in Sardegna si è determinata "l'alterazione più che l'arresto dei codici tradizionali" (Bandinu 1990, p. 529); ma ciò è il frutto dei meccanismi della memoria culturale e della nostra posizione prospettica. Come sottolinea Clifford (1988), si danno nella cultura dinamiche di sparizione/emergenza, tali per cui ciò che da un determinato presente sembra sparito nel momento del suo riemergere si rivela come qualcosa che aveva semplicemente intrapreso un suo percorso "sotterraneo". Così, disvelandosi e rinascendo nel presente, la pratica culturale scomparsa – seppur emerga in forme nuove – riafferma a suo modo una qualche "continuità" con ciò che l'aveva preceduta.

[1] Ciò che definisce il "ritmo" per Greimas, Courtes 1979, p. 290.

[2] Potremmo dire: "subito" proprio perché troppo fortemente "voluto"...

[3] Si notino due cose: 1) nel passo seguente il conflitto è decisamente aperto, 2) Cherchi riporta tali episodi per descrivere cosa intende con *vergogna di sé*.

[4] Di Oschiri, paese della Sardegna.

[5] Termine qui da intendersi nel senso dispregiativo di "bettola".

[6] Canto sardo di difficile esecuzione.

[7] Cfr. Abruzzese (1995b, p. 203), dove si parla dell'innovazione nel cinema e nella TV come mezzi "per far essere 'credibili' gli stereotipi che tradizioni popolari e industria culturale di massa hanno ibridato". Del resto guardando la TV in chiave "socio-antropologica" non può non risaltaltare il fatto che "La cultura di massa e, al suo culmine, l'attrezzo televisivo, si sono fondati sulla necessità di rieleborare, grazie a pratiche e a mitologie adeguate, il trauma mortale del trapasso dall'Antico al Moderno" (Abruzzese 1992, pp. 46-47) e dunque intrattengono con la "tradizione" un rapporto molto stretto.

[8] "Il *byt* ci circonda come l'aria e, come dell'aria, ce ne accorgiamo solo quando manca, o quando è inquinata" (ib.). Cfr. anche Benjamin 1955.

[9] Cfr. Landowski 1989 sulla società "riflessa": ovvero lo "spazio sociale di significazione" come spazio costruito tramite i media.

[10] Cfr. Pira 1968 e 1978 in cui si enfatizzano l'alienazione dei sardi dalla scrittura, dalla trasmissione "a distanza" dei messaggi e, più globalmente, dal potere. Ci sarebbero però molte specificazioni da fare. La prima è che l'alienazione vale per tutti e agisce in profondità quando si parla della scrittura della lingua sarda; se si considera invece l'utilizzo dell'italiano le cose cambiano decisamente. L'uso dell'italiano scritto (ma anche parlato) da parte della classe dirigente e dell'intellettualità sarda finisce infatti per incarnare il modello del "valore" socialmente legittimato. Il possesso della scrittura in quanto modello del valore fa inoltre cortocircuito con il ballo in TV se esso viene colto nel suo emergere dalla pratica dei gruppi "folk" e dunque da una sorta di lavoro etno-*grafico* che, nel tentativo di salvare e/o recuperare forme, tende a definire fortemente i linguaggi del corpo fin quasi a levar loro ogni opacità. È anche per ciò che parlando del ballo in TV come "meta-riflessione" accenneremo all'idea di una "scrittura" del ballo.

[11] Si noti peraltro che la crisi, anche a livello strettamente architettonico, è databile a questi anni e si manifesta con la distruzione selvaggia del patrimonio urbanistico.

[12] L'esempio è tuttavia incompleto. Se infatti esso coglie perfettamente il chiudersi di "potenzialità proprie" a causa di una proibizione dall'esterno (quello che in termini foucaultiani potremmo chiamare "dominio") esso non rende invece la situazione odierna di "assoggettamento" (Foucault 1983) laddove sono i sardi stessi a limitarsi prima ancora che qualcuno chieda o imponga loro (apertamente) di farlo. A livello informativo ci pare emblematico il fatto che i telegiornali (ma vale in buona sostanza anche per la carta stampata) producano soltanto informazione sulla Sardegna (generalmente "cronaca") e deleghino ad altri invece qualsiasi possibilità di raccontare e confrontarsi direttamente con il mondo. Ciò non significa soltanto negarsi una propria visione del mondo ma anche sottrarsi all'impegno e alla responsabilità di entrare realmente in contatto con esso e dunque di costruire realmente un'autocoscienza. Così invece si disconoscono contemporaneamente gli altri e se stessi.

Capitolo undicesimo
La traduzione televisiva: *Sardegna Canta*

Verso la traduzione

Elementi di dinamismo

Ribaditi quelli che sembrano essere dei punti fermi – a loro modo decisivi – del divenire delle forme culturali in Sardegna dobbiamo ora invece andare a cercare quegli aspetti potenzialmente *dinamici* che rendano conto, dal nostro punto di vista odierno, di quella forse minima e tuttavia effettiva traduzione dell'*agire festivo* sardo che è la trasmissione televisiva *Sardegna Canta*[1]. Una traduzione che avviene a determinati prezzi ma che non può essere vista come mero decadimento delle forme "tradizionali", soprattutto se si considera il percorso di *sparizione* a cui queste erano state sottoposte in precedenza.

Per dar conto di questa traduzione nell'ottica della semiotica della cultura dovremmo effettivamente indagare ciò che la precede e ne favorisce l'emersione. Facciamo dunque notare alcuni aspetti che dall'esterno del rito (ovvero in riferimento allo sviluppo del sistema mediatico sardo) e dal suo interno divengono fattori di "dinamicità" culturale e finiscono per favorire, nelle forme e nei modi che andremo ad analizzare, una trasmissione come *SC*.

Dal punto di vista del sistema mediatico notiamo due fattori. Il primo è che nella Sardegna post-bellica assume un ruolo importante Radio Sardegna. Anche quando la libertà di tale radio verrà limitata rimarranno attive due trasmissioni che continueranno a catalizzare l'attenzione del pubblico: una è il notiziario (il *Gazzettino Sardo*), la seconda è l'ora di musica sarda che va in onda ogni mercoledì[2].

L'attenzione e l'attaccamento del pubblico a quest'ultimo programma lascia supporre che in qualche modo esso si ponga come antesignano radiofonico di *SC*, o meglio che sia quest'ultima una parziale trasposizione televisiva del primo. Una traccia sotterranea correrebbe dunque parallela al percorso che porta le forme del ballo, del canto e della poesia estemporanea dalla piazza alla TV, dal tempo sacro della festa alla quotidiana festività dei media generalisti. Una traccia che proprio per la sua "eccezionalità" stabilisce una ripetitività che si fa rituale d'ascolto: le testimonianze al riguardo sono suggestive e meriterebbero ulteriori ricerche. Ci parlano ad esempio dell'interruzione "sacrale" dei lavoratori a cottimo nei cantieri di rimboschimento, per nulla disposti a perdersi nel primo pomeriggio del mercoledì i due programmi summenzionati. E tuttavia non dobbiamo perdere di vista la sproporzione fra tale evento singolo in mezzo a una presenza mediatica generale di portata e pervasività infinitamente maggiore.

Un altro fattore di dinamismo è quello legato ai cambiamenti legislativi che a metà degli anni Settanta consentono l'affermarsi delle TV libere e private. È in questo contesto che emerge Videolina, ancora oggi il principale canale televisivo sardo, la cui presenza, aprendo spazi di visibilità da riempire, favorisce implicitamente la riproposizione della cultura popolare sarda in TV.

Del dinamismo "interno" al rito del ballo abbiamo già parlato in precedenza. Riprendiamo qui il discorso solamente per dire che consideriamo *su ballu* come meccanismo rituale che si fonda su di una dimensione etica e "posata", vale a dire su di un fare "regolato" che generalmente lo caratterizza e lo definisce nel suo valore.

La potenzialità di un *fare* "più appassionato" (e dunque anche più "trasgressivo") all'interno di esso può essere vista, nella prospettiva di Lotman, come un fattore *extra-sistematico* che si pone come "potenzialità dinamica" interna al meccanismo rituale stesso. Detto altrimenti: il fare più appassionato potrebbe divenire il "motore" dell'innovazione.

Notiamo però due cose: vi è una trasgressività interna al ballo (l'andare al centro, il fare imprevedibile) che forse non può realmente considerarsi extrasistematica, benché si ponga effettivamente come risorsa/deposito innovativo radicale (rispetto alle variazioni continue ma graduali – quasi impercettibili – che il ballo nel suo fare regolato pone in essere). Un secondo caso è invece rappresentato da un fattore trasgressivo realmente extra-sistematico, vale a dire non previsto dal sistema di riferimento del ballo stesso – sebbene l'inserimento della Sardegna in un contesto che la eccede e la ingloba renda tale fattore in qualche modo incombente: si creerebbe infatti la possibilità di cambiare il rito (e la sua dimensione concreta) con un'altra pratica che è "altra" sia perché è importata, sia perché gioca su *posizioni enunciative* (pensiamo alle posizioni dei corpi e degli sguardi) diverse, se non opposte, a quelle fino ad allora realizzate.

Questo secondo caso si ricollega poi al più generale rapporto fra dimensione del rito (la pratica) e dimensione delle rappresentazioni (che quella pratica cercano di definire): nel momento in cui le due dimensioni fanno riferimento a universi valoriali tendenzialmente differenti, come nella Sardegna del dopoguerra in cui l'intellettualità sarda si distanzia e ripudia la cultura popolare, si crea un'ulteriore "ambivalenza" nella sfera dei significati del rito che diviene ulteriore fonte di dinamismo.

Seguiamo ora in modo un po' più particolareggiato il percorso che lega (o meno) la festa pre-televisiva a quella televisiva: un rapporto che internamente alla cultura sarda ci sembra decisivo per cogliere le qualità della traduzione che stiamo trattando.

Sa 'idda e sa festa manna *(il villaggio e la festa grande)*

Il ruolo del villaggio, *sa 'idda*, nella cultura sarda – del passato in particolare, ma in parte ancora oggi – è certamente fondamentale. La centralità della sua figura è stata tratteggiata ed enfatizzata soprattutto da Michelangelo Pira che, seppur con toni diversi, ha sempre visto in esso una

sorta di entità allo stesso tempo centrale ma in qualche modo "naturale" – una "comunità ecologica naturale", è il termine che l'autore riprende da Mumford (Pira 1968, p. 61) – nel vissuto dei sardi.

Il tipo di quadro che Pira dipinge per la comunità nelle conversazioni radiofoniche tenute su Radio Cagliari nel 1963[3] e nella sua opera maggiore *La rivolta dell'oggetto* (1978) sono abbastanza simili. Dice l'autore nel '63 che

> Ogni villaggio (...) era un universo a sé stante e autosufficiente sotto ogni punto di vista. Il forestiero che vi arrivava era un *istranzu*, che è da tradurre "estraneo" prima che "ospite"[4], un marziano, un uomo che veniva da altri pianeti poco o niente conosciuti (p. 61).

Il paese sembra dunque definirsi rispetto a tutto ciò che lo circonda, tanto che anche colui che arriva dal paese vicino è considerato "forestiero". L'autoreferenzialità de *sa 'idda* è talmente spinta che al suo interno pare non esserci bisogno né di rappresentanti né di realizzare progetti comuni fra i suoi componenti (ib.).

Come si può intuire tali constatazioni sono talmente forti da finire per togliere fondamento "culturale" alla comunità, quasi che questa non si riduca ad altro che a contesto "naturale" e "astorico"[5] dei vissuti dei singoli.

Ora il modello che così viene costituendosi e che in qualche modo porta con sé l'idea di una non comunicabilità fra "universi" è messo in crisi, a nostro modo di vedere, dallo stesso studioso. Il passo che segue, per quanto resti oscuro in certe parti, va infatti oltre la modellizzazione di Pira: l'autore ci offre così spunti importanti per gettare uno sguardo diverso sul divenire della cultura sarda.

> La *vidda* (il paese, da *villa*) non si concentrava in alcun luogo per esercitare il suo *potere normativo*, neppure nelle piazzette, *tranne che per le feste*; era dispersa nelle strade, nelle case e nelle menti degli abitanti. Non poteva imporre alcunché di specifico e di concreto in circostanze determinate. Aveva tuttavia i suoi codici che erano *efficaci* in quanto dettati e dunque interiorizzati da tutti (ib., corsivo nostro).

Pira dunque, nel momento in cui si trova a dover reinserire l'aspetto culturale e sociale che tiene insieme la comunità paesana, deve tirare in ballo un'*efficacia* della codificazione, del "potere normativo" che, per quanto valida in quanto interiorizzata, ha tuttavia necessità di essere esplicitata ("dettata") nel suo prodursi. Non sappiamo se la saldatura fra il passaggio rapido e poco trasparente fra la festa e l'idea di un "dettare il codice" sia da interpretarsi nell'ottica del ruolo censorio che la *poesia* recitata pubblicamente aveva nel momento festivo e rituale: resta il fatto che Pira riconosce il luogo di applicazione – ma noi abbiamo visto come esso sia anche di "formazione"/"elaborazione" – del "potere normativo", del codice sociale – noi potremmo anche dire del Discorso comunitario – nell'atto festivo di incontro della comunità.

Tale passo apre la comunità a una dinamicità e a una potenzialità trasformativa che il tratto *naturalizzante*[6] – l'"universo" – e quello quasi *astorico* che Pira le assegnava sembravano potergli togliere.

Dunque ci appare ora come anche la comunità abbia bisogno delle sue "sintesi", dal momento che essa non è immobile nella sua forma né è necessariamente compatta e impenetrabile: un dato, quest'ultimo, che oggi si direbbe "di fatto" guardando all'effetto dei media sulle comunità stesse, e che tuttavia si stenta a riconoscere – forse anche per necessità analitiche o a causa di assodate forme interpretative – a proposito del rapporto fra paesi, troppo facilmente adagiatosi sull'idea di una loro necessaria estraneità reciproca.

E invece è sempre Pira che ci offre un altro spunto interessante allorché, guarda caso, si trova a parlare de *sa festa manna*: anzi esattamente, si noti, della sua "esplosione" (1968, p. 90).

La "festa grande" *esplode*. Ma cosa ancor più importante è che *sa festa manna* è dominata dalla frammentazione,

dall'eccesso di eventi che in essa si con-fondono: situata sulla soglia di un tempo nuovo – generalmente a *Capudanni* o *Capitanni* (letteralmente "capo d'anno" ovvero "settembre" in sardo) – essa "incomincia con mesi d'anticipo nella mente delle persone" (ib.) e diviene momento di incontro "globale" in quanto era grazie e per essa che tutti

> Tornavano da luoghi lontani a ricevere l'abbraccio, la confidenza e la simpatia di parenti e amici. Tornavano a cavallo o a piedi, ma tornavano. E ancora tornano – quando tornano – dai paesi ben più lontani dell'emigrazione: e la festa comincia sulle navi e sulle corriere. Arrivavano numerosi gli ospiti da paesi lontani e vicini a moltiplicare il numero consueto degli abitanti nelle strade e nelle case. Fino a non molto tempo fa indossavano l'antico costume anche le mogli dei professionisti che tornavano al loro paese dalle città della Sardegna e della Penisola (pp. 90-91).

Ma ciò che domina è la portata vorticosa, ibrida, caleidoscopica di questa festa in cui il paese si apre agli *altri* ma anche a *pratiche diverse* e tuttavia lo fa nel momento in cui *si ritrova*, in cui *ci si riconosce* comunque in una *traiettoria di continuità con se stessi*, in cui il "costume" non è né antico né nuovo, ma soprattutto non è "costume", bensì *beste*, segno di quotidianità dei propri vissuti, di quotidianità nel rapporto con se stessi e con il proprio "habitus".

Nella densa descrizione che Pira ne dà *sa festa manna* eccede il ballo, lo ingloba, e proprio in tal modo sembra compiere ciò che in esso, nel ballo, rimane allo stadio incoativo, sul limite:

> Per qualche giorno la festa abbatteva i confini tra famiglie, vicinati, classi sociali e paesi. Dissolveva le psicologie individuali in un *esaltante calderone collettivo* (p. 92, corsivo nostro).

Le "divisioni" – nel senso dell'estraneità reciproca – cadono, o forse dimostrano di non esserci nel momento in cui si crei una dimensione, uno *spazio*, in cui si possano elaborare i propri valori, quand'anche questi siano in con-

flitto: creazione di momenti di con-divisione, di ritualità collettive che con-fondono chi vi partecipa.

E tuttavia questa festa è ancora *eccezione*. Eccezione nella sua puntualità temporale rispetto a quella che sarà la dimensione estesa e quotidiana della festività mediatica. Eccezione rispetto alla "festa arcaica" che segna in molti casi la "norma" su cui si basa il modello delle comunità sarde[7].

Dunque, mentre la festa arcaica si dava un luogo in cui "intrattenersi" – in cui isolandosi poteva allungare il tempo, sospenderlo – quella *manna* spazializza il tempo dandogli un luogo, crea un luogo comune dove molte cose e molte persone possano accadere/incontrarsi tutte insieme contemporaneamente.

Mentre una è forma dell'equilibrio e manifestazione del "sacro" religioso – benché sempre in commistione con il pagano – l'altra è manifestazione di un eccesso e di uno squilibrio "laico" e desacralizzato in cui a dominare è la pervasività del piacere, del consumo e dello scambio. È realizzazione di sogni e attese: come quelle di chi trova in essa l'occasione di un ritorno a casa – reale e/o simbolico[8] – di chi se la sogna e la trova realizzata, ad esempio, nella canzone conclusiva del poeta che con la sua *moda*[9] "riusciva a interpretare e dare voce ai sentimenti di tutti" (p. 92).

Momento ed espressione di una "felicità" terrena *possibile* davanti alla *sofferenza reale* e a quella *immaginata* e interiorizzata tramite il *racconto* della propria condizione di esistenza infelice: e forse proprio perciò eccezionale, in quanto *destabilizzante* del modello di sé che i sardi almeno in parte avevano costruito[10].

Un modello che presuppone un'espropriazione dal reale e dal tempo vissuto che si manifesta anche nella mancata traduzione di queste due forme di festività. L'irrompere dei media non le riflette e trasforma inglobandole in sé, dando ad esempio a *sa festa manna* – al suo eccesso potenziale, al suo tendere verso una presenza diffusa, espansa e istantanea – la possibilità di tracimare nel territorio immateriale, per ritrovarcisi, per divenire quotidianamente condivisa da

tutti. La "felicità", apparentemente "eterna", ma che non tarderà a divenire ambigua, sembrava ormai appannaggio delle immagini, delle "rappresentazioni" e della *festività* della televisione italiana.

D'altro canto la traduzione finalmente operata da *SC*, come vedremo fra pochissimo, sembra essere distante da entrambi i tipi di festa che abbiamo confrontato, benché di entrambe conservi qualcosa.

Sardegna Canta *e la "messa in scena" della tradizione*

Terremo come punto di riferimento della nostra trattazione l'edizione del 1999, vale a dire quella che celebrava il ventesimo anno di presenza della trasmissione sugli schermi.

Questa edizione prevedeva sedici puntate, mandate in onda il martedì sera alle 21 e 15.

Andiamo con ordine cercando di arrivare al centro dello spazio della "messa in scena" tramite una serie di passaggi di avvicinamento: sorta di cerchi concentrici che si stringono fino a sovrapporsi al cerchio "mitico" del ballo sardo.

Diciamo intanto che la trasmissione è racchiusa rigidamente all'interno di due fasce dedicate alle news: quella che comprende le quattro edizioni di mezz'ora ciascuna (nel '99 erano solitamente repliche della prima, a patto che non vi fossero notizie o avvenimenti tali da richiedere un aggiornamento) che andava dalle 19.00 alle 21.00, e quella dalle 23.00 alle 01.00. Più in generale sappiamo qual è il panorama che la circonda: quello della TV di flusso, ancora imperniata sui grandi media generalisti, un sistema nato dalla metropolitanizzazione dei vissuti.

Continuando, non ci pare che si possa dire molto sulle marche discorsive "paratestuali": vale a dire quei testi che, come la pubblicità di una data trasmissione, in quanto "testi e discorsi sui propri testi e sui propri discorsi", cercano di indurre determinati "atteggiamenti ricettivi [e] modalità di consumo, nell'utenza" (Bettetini 1984, pp.

36-37). Da tale punto di vista *SC* è "circondata" prevalentemente dalla sua stessa "tradizionalità", il suo essere diventato un appuntamento fisso delle stagioni televisive di Videolina, che non ha dunque molta necessità di parlare di sé; o meglio, che preferisce parlare di sé tramite le sue repliche o la messa in onda di *Sardegna Canta Antologia*, presentazione e riproposizione di esibizioni tratte dai suoi abbondanti archivi.

Ai confini della trasmissione

Arrivando alla trasmissione notiamo che questa è chiusa e aperta da due sigle che, visto il deludente panorama sardo in proposito, possono essere considerate fra i pochi "video-clip"[11] di musica sarda esistenti.

D'altro canto i due video sono l'unico momento certo della trasmissione in cui appaiono dei gruppi musicali in esterno, in cui si ricerca un minimo di effetto nell'utilizzo delle immagini, nonché, cosa che vale per la sigla di chiusura, in cui ci troviamo davanti a un gruppo di musica "leggera" in sardo.

La sigla di apertura, che non è sempre la stessa pur non cambiando a ogni puntata, presenta una serie di *cantadores* e *sonadores* (i cantanti e i suonatori del canto sardo) vestiti nell'abito "tradizionale", con strumenti in mano, intenti a esibirsi in mezzo a querceti, case dalla tipica architettura sarda o a nuraghi; solo in uno di essi tali immagini sono intervallate da altre in cui si vedono gli artisti impegnati in pratiche tipiche della convivialità sarda, quali il consumo di vino in compagnia o le sfide a morra. La scena si chiude poi con i *sonadores* che, ripresi i loro strumenti, si allontanano dal luogo dell'esibizione.

La sigla di chiusura, come anticipato, si allontana ancora di più dall'ortodossia di *SC* proponendo in un'ambientazione alquanto suggestiva una band di giovani impegnati nel canto ma anche nell'esplorazione, per così dire, del luogo: lo stesso abbigliamento, assolutamente "casual", dei protagonisti – oltre ad alcuni accenni di "ibridazione" e riutilizzo di parti di capi tradizionali – sembra indicare uno

spazio meno vincolato all'immagine che la trasmissione per certi versi cerca di darsi[12].

Fra le due sigle e il programma si frappongono ovviamente i nomi dei prodotti che lo "offrono" al pubblico.

Una volta in studio ci troviamo davanti alla consueta scena di un gruppo folk schierato e pronto per l'esibizione che avverrà dopo i saluti rituali di benvenuto: la consuetudinarietà è data dal fatto che ogni puntata si apre e si chiude con la performance del ballo e non con altro. Ma teniamoci ancora sul *limen*: la scenografia.

La significatività della scenografia

L'evoluzione della scenografia all'interno di *SC* ci sembra molto interessante, o perlomeno suggestiva: i pochi cambiamenti che ha subito possono forse essere simbolici di un percorso più profondo seguito dalle forme dell'arte popolare della Sardegna.

Partiamo però da quella presente nell'edizione '99, anche perché è quella che è stata utilizzata per un più lungo lasso di tempo, preceduta nei primi anni da un'altra scenografia e cambiata soltanto a partire dall'edizione 2000.

La scenografia ci presenta un centro paesano in cui vengono a mischiarsi segni dell'architettura popolare e palazzi dalle fattezze moderne: per quanto non vi siano, ad esempio, dei riferimenti espliciti a uno dei fenomeni più comuni nell'aspetto degli attuali paesi sardi, ormai sempre più caratterizzati dalla così detta "estetica del non-finito", il paesaggio tratteggiato – con in bella vista i segni del tempo e dell'incuria sui portali e sulle case antiche – sembra voler rendere uno scorcio della "realtà attuale" di molti luoghi della Sardegna. Ritrovare tali segni all'interno della rappresentazione del paesaggio significa anche, in qualche modo, ritrovarsi in un "luogo comune", un luogo che è un po' ognuno dei paesi della Sardegna, là dove Antico e Moderno si sono affiancati, sono entrati in contatto o più spesso in conflitto.

Nella fascia bassa della scenografia, a seconda dell'inquadratura in condizioni di poca visibilità, campeggia un

muro che segna un ulteriore confine con quella che si mostra ora come *piazza*: "luogo nel luogo" deputato allo svolgimento della festa. Il muro, in compenso, non cinge totalmente lo spazio "paesano", non crea una totale frattura, bensì – tramite un'apertura centrale – si pone come zona di osmosi fra l'interno rappresentato dalla piazza e l'esterno da cui la gente dovrebbe affluire. L'apertura su quello che dovrebbe essere il corso del paese lascerebbe presagire – a chi ha esperienza della festa "reale" così come si svolge oggigiorno – il brulicare delle persone, del loro andirivieni fra interno ed esterno, fra momenti di totale coinvolgimento e di relax. Ci si trova invece davanti a un paesaggio che fa pensare più che altro alle prime ore di un torrido pomeriggio di agosto: tale accorgimento sembra in qualche modo operare un effetto di disillusione. L'*effetto di realtà* – se mai è entrato in gioco – ne esce totalmente abolito lasciandoci semplicemente davanti alla totale mancanza di vita che scopre e si scopre nella fissità del quadro. A questo punto l'invito sembrerebbe rivolto a concentrarsi sulla scena: tuttavia la posizione dello spettatore davanti allo schermo, nella sua proiezione corporea nello spazio dello studio, lo pone ambiguamente all'altro capo della piazza e dunque all'altro ingresso allo spazio festivo. Lo spettatore si trova simbolicamente alla conclusione del tragitto che lungo un altro corso centrale lo ha portato ad attraversare lo spazio paesano fino ad arrivare sulla soglia della partecipazione. In realtà, però, il suo posto è fra quelle persone assiepate alla meglio su tre gradini di legno in cui, fra telecamere e fili, si ritrovano i familiari dei partecipanti allo spettacolo insieme ad altri che attendono di entrare in scena. La comunità è (forse) tutta riunita, e in qualche modo è chiamata a esserci; tuttavia nessuno è più obbligato a partecipare al rito "liminale", a riscrivere continuamente il testo della performance (forse sacrificale) mitica che lo ha istituito: la memoria non si rinnova più nella partecipazione al flusso delle azioni, ma nell'ammirazione dei segni e delle competenze esibite da chi è stato chiamato a "rappresentare" la comunità. È ciò

che spetta alle forme moderne di svago, chiamate da Turner (1982, p. 84) "liminoidi":

> Il fenomeno liminoide è pervaso di volere, quello liminale di dovere. L'uno è fatto tutto di gioco e scelta, è divertimento, l'altro è una faccenda terribilmente seria. (...) E il carnevale stesso si differenzia da un rito tribale per il fatto che si può parteciparvi *oppure* evitarlo, prendervi parte come attori o come semplici spettatori, come si *vuole*.

È evidente che il ruolo da noi giocato è quello di chi può scegliere di partecipare accomodandosi fra il pubblico sulla soglia o può tranquillamente allontanarsi dal cerchio del ballo e della piazza alla ricerca di altre forme di intrattenimento[13].

Passando invece alla prima scenografia di *SC* va notato che essa rappresentava un *interno di una casa*, con ai muri appesi i tipici strumenti del lavoro quotidiano nei campi o nei pascoli della Sardegna.

Uno spunto di riflessione in merito ci proviene da Deplano e dal suo libro sul canto a tenores. I ricordi di Deplano – lo abbiamo già detto – si soffermavano sulla sua esperienza di bambino che si trova a familiarizzare con le forme di convivialità e di comunicazione della comunità, sentendo risuonare il canto che proveniva dalle case che egli fiancheggiava tornando a casa la sera (Deplano 1997, p. 16). Il suono arriva dunque da un interno che è separato dallo spazio pubblico della strada, dal trivio. Del resto la pratica del ballo si apre alla partecipazione della comunità in *sa prazza 'e domo*, che letteralmente è "la piazza della casa", vale a dire il cortile, oppure all'interno dell'abitazione vera e propria (Orrù). La prima scenografia torna dunque in qualche modo a riprendere questa forma di rapporto fra spazio privato e spazio pubblico. Lo studio non ha bisogno di fingersi come spazio aperto per chiamare a raccolta la comunità, ma le dona ospitalità all'interno di uno spazio chiuso, finto anch'esso, ma che cerca l'illusione della vicinanza e dell'intimità. Forse la riproposizione delle forme della cultura popolare in ambito televisivo, dopo la "paura" della loro scomparsa e la fatica del loro recupero aveva la necessità di credere per un attimo nella possibilità di una loro totale ricomposizione: un ritrovarsi come ci si era lasciati che però, in quanto possibile solo sfruttando il luogo immateriale dello schermo, si ritrovava già cambiato. Le nuove potenzialità che si aprivano erano anche il frutto di una trasformazione e di una ibridazione fra Antico e Moderno. Qualcosa si era perso e qualcosa si andava guadagnando.

È dell'edizione del 2000 invece la decisione altamente significativa di far ballare e cantare gli artisti su di un palco all'interno di un vero *teatro*: senza una reale scenografia di sfondo[14] ma con attorno alla cornice del sipario la tipica impalcatura in acciaio – su cui sono montate le luci – che si utilizza ad esempio per i concerti all'aperto. Il pubblico è a questo punto totalmente separato dagli attori: lo stesso andirivieni fra il bordo della piazza – l'ipotetico muretto – e il centro della scena è interrotto. La dicotomia dei ruoli rispetto all'azione è sancita in maniera rigida. Quel meccanismo denunciato come uno snaturamento delle forme tradizionali di autentica partecipazione comunitaria a livello di banale rappresentazione "decontestualizzata" sembra essere arrivato così al suo culmine. O perlomeno si è reso evidente fino in fondo.

Ma, come abbiamo visto, e come in parte vedremo, i rapporti fra "il tradizionale" e la cultura di massa non sono facilmente caratterizzabili in senso risolutamente positivo o negativo.

Per ora vorremmo mettere in parallelo la tripartizione simbolica della scenografia con i tre tipi di "prassi gestuale" individuati da Greimas nel già citato saggio *Per una semiotica del mondo naturale*. Sebbene consci del fatto che la nostra tripartizione è già tutta interna alla forma televisiva, ci sembra interessante notare come il nostro percorso che dal "mitico" porta al massimo della "rappresentatività" del ballo trovi corrispondenza in quelle che vengono chiamate

> danza "arcaica" – la quale è prassi gestuale senza intenzione di comunicare ma con intenzione di trasformare i contenuti che vi sono espressi – [a cui] si oppone la danza-balletto in quanto prassi gestuale volta soprattutto a comunicare e non a trasformare i contenuti che essa ricopre, [e in mezzo alle quali si trova] la danza folkloristica (...) nella misura in cui è a un tempo: a) esplicitamente, una comunicazione, sia per gli spettatori sia per i partecipanti; b) implicitamente, un fare mitico (Greimas 1970, p. 81).

Se si considera che le tre caratteristiche poste in sequenza sono connotate dalle categorie del Sacro, del Ludico e dell'Estetico, possiamo pensare al percorso intrapreso dall'arte popolare sarda come tragitto estetizzante e di de-sacralizzazione, tragitto che potrebbe trovare la sua compensazione, seguendo un'ipotesi abruzzesiana, nella "natura mondanizzata – sociale, laica – di un religiosità umana" incarnata dai media in quanto creatori di uno spazio che porta a visibilità l'*esserci* della comunità (Abruzzese 1995b, p. 188): e che nel suo piccolo *SC* non sia un modo attuale di incontrarsi della comunità ci sembra difficilmente sostenibile.

Nello spazio della rappresentazione

Scendendo finalmente nello spazio della rappresentazione dovremmo prima di tutto notare come esso sia prepotentemente invaso dai mezzi tecnici della ripresa: la regia, incedendo continuamente nella panoramica dello studio, sia durante i balli sia "a gioco fermo", ci mostra senza veli tutta la fase "produttiva" del programma, compreso lo sbracciarsi dell'assistente di studio che dà continue indicazioni a conduttore e artisti sul come posizionarsi nella scena. Le stesse telecamere ci vengono mostrate nel loro insinuarsi all'interno del ballo provocando contemporaneamente la sensazione della "realtà" e della "finzione" del ballo; messo *realmente* in scena ma, in quanto tale, e contemporaneamente, frutto di un lavoro di preparazione degli artisti – lavoro che mira ad abolire il fare improvvisato – e del lavorio delle macchine che manipolando quella realtà la *illudono*, la ricreano trasformandola.

Abbiamo detto che "dovremmo notare" per prima cosa tale particolare tecnico, eppure, per chi conosce il programma, vi è fin dall'inizio – fin dal suo titolo – un'ulteriore cappa che pesa sullo spazio della rappresentazione. La sua "presenza" è talmente forte da attraversare quello spazio quasi continuamente, concedendosi una pausa solo nei momenti della performance, vale a dire quando la comunità "in-scena" se stessa. Stiamo parlando dell'assenza "de sa Limba" (della lingua sarda): del suo uso all'interno della trasmissione e del suo rapporto rispetto all'italiano. È un tema molto complesso e molto sentito: nel nostro caso ciò che colpisce è la netta dicotomia fra italiano e sardo che fin dall'inizio si viene a stabilire all'interno di un programma in cui si balla al ritmo di canti sardi, si ascoltano poesie – improvvisate o meno – rigorosamente in sardo, ci si diletta in innumerevoli forme coreutiche in sardo: pur presupponendo dunque un pubblico che per fruire appieno del programma deve essere competente nell'utilizzo "de sa Limba", la struttura del programma resta fissa sulla netta suddivisione fra un presentatore competente che parla, spiega, interroga in italiano – ed esige ovviamente che gli sia risposto nella medesima maniera – fin quando cede la parola ai rappresentanti della comunità che ritornano a quel punto all'uso della lingua materna.

Riteniamo che tale dicotomia possa influire notevolmente sulla "conversazione" che viene a stabilirsi internamente al testo fra il progetto del Soggetto Enunciatore e la proiezione del Soggetto Enunciatario che in esso si ritrova: si mette infatti lo spettatore nella condizione di proiettarsi in quanto soggetto competente sulla figura del presentatore, capace in qualche modo di uno sguardo benigno ma comunque distaccato rispetto all'atto della messa in scena. La possibilità, avvalorata anche da una dinamica storica che ha portato a quella che in linguistica è chiamata diglossia, è che si crei un polo valorialmente positivo e dinamico che esercita il giudizio e l'ironia, che commenta e serve per intrattenere, che lascia poi spazio a una forma culturale – e non solo linguistica – che è esibita come angolo del "come

eravamo". Una reale *museificazione* (cfr. Canevacci 2001, p. 163) che si basa sulla dinamica già evidenziata per cui i soggetti appartenenti a una data cultura si sentono spinti a trattare la loro eredità culturale come qualcosa che va guardato ma non usato, ricordato ma non vissuto[15].

Tornando a uno sguardo complessivo e di lungo periodo, vi è da dire che la struttura di *SC* appare fondamentalmente immutata: a livello contenutistico si tratta infatti di dare spazio a tutte le forme "folkloriche" della *Tradizione*, cercando di rappresentare equamente le varie forme artistiche e non dimenticando nessuna parte dell'isola, nessuna "variante" dell'*unicum* isolano: si accondiscende al più in alcuni momenti a delle sorte di mode, che portano a privilegiare ad esempio il canto a tenores piuttosto che la poesia estemporanea[16].

Del resto ogni conduttore ha cercato di portare un suo stile particolare all'interno del programma: certo è che ciò sfigura davanti alla longevità della trasmissione, a una forma che in qualche modo continua ad attirare il pubblico senza necessità di enormi cambiamenti, perlomeno se rapportati alla velocità con cui le forme nascono, vengono consumate e subitaneamente sostituite oggigiorno.

Chiediamoci ora a quale *genere* televisivo possiamo associare *SC*.

Una prima ipotesi, in parte suffragata dall'immagine del pubblico costruita all'interno della trasmissione, è quella di un programma che costruisce la sua identità su di uno stile contemporaneamente *informativo* e *spettacolare*[17]. Il pubblico è pensato come diviso fra chi proietta sulla trasmissione la propria esigenza di informazione sulle tradizioni popolari – una sorta di attività di conservazione della memoria – e chi invece ne sente il bisogno per soddisfare un bisogno evasivo e di piacere – ricerca di una propria spettacolarità. Tutto ciò non basta però a chiamare in causa la categoria dell'*infotainment*, tipica della neo-televisione. In realtà, trovandoci davanti a un caso eccentrico rispetto alle trasmissioni quotidianamente proposte in TV, il ricorso alle categorie precostituite può

essere fuorviante: neanche la più volte sbandierata dicitura di "programma di folklore" sembra andare incontro a una reale chiarificazione, soprattutto se si considera il nostro punto di partenza: il successo di pubblico, e dunque in qualche modo, la proiezione di bisogni e desideri socialmente rilevanti riposti nella fruizione.

Di sicuro vi è che la nostra trasmissione non lascia moltissimo all'improvvisazione, quantomeno a livello di scaletta; mentre il conduttore può, all'interno degli spazi che rimangono fra le performance e gli stacchi pubblicitari, tentare delle uscite ironiche (e Nieddu da questo punto di vista sa essere all'occasione accattivante) o dilungarsi a discutere con i componenti dei gruppi folk, la ripartizione delle performance è assolutamente rigida e risponde a una logica di "blocchi" che cercano di alternare le varie forme di esibizione e conciliare il tutto con i tempi degli sponsor. È difficile, in quest'ottica, pensare che il conduttore possa dare ritmo alla trasmissione, e tuttavia rimane fondamentale la sua capacità di coprire il silenzio che, in un programma fatto fondamentalmente di musica, rischia di diventare pesantissimo.

Vi è da notare inoltre che la stessa conversazione fra conduttore e performer risulta il più delle volte stereotipata e ripetitiva: di puntata in puntata ricorrono le stesse domande sulla nascita del gruppo "folk", sulle caratteristiche degli abiti, sulle specialità eno-gastronomiche dei luoghi di provenienza dei partecipanti ecc. Forse un po' troppo oggettivante. La stessa intervista all'artista che viene premiato "alla carriera", per così dire, si conclude con qualche domanda di rito e il tentativo di strappare qualche aneddoto o qualche brandello di memoria legato alle tradizioni sarde o ai grandi del passato: forse anche per la poca loquacità degli interlocutori, o per l'evidente difficoltà di molti fra i più anziani nell'esprimersi in un codice linguistico non completamente padroneggiato (cosa che dovrebbe far riflettere sull'utilità di un uso più flessibile del sardo e dell'italiano), i momenti di discussione rischiano di risultare a dir poco frustranti.

In conclusione, vi è da rilevare come fra le variazioni apportate dall'incontro fra pratiche tradizionali e ambito mediale la più discussa sia stata quella di aver fatto del ballo una "rappresentazione" con un intento comunicativo che non avrebbe avuto in passato. A tale riguardo è stata molto criticata la decisione dei gruppi folk di inventare "coreografie" a uso dei telespettatori. Inoltre il disegno di tali figure consentito – o a volte costretto – dagli spazi e dai tempi dello studio è stato interpretato come simbolo della fine di quella possibilità di improvvisazione che il rito sempre garantiva. E in effetti all'interno della trasmissione ci si trova davanti a delle esibizioni che ben poco paiono mantenere dell'aura sacra delle loro origini: nessun ballo, neanche il più scatenato, può rendere nei cinque minuti televisivi la dimensione del rito "antico", lunghissimo e basato sulla fortissima sollecitazione del corpo. Ben poco rimane della *trance* e dello *sfinimento* nell'ordinata esibizione odierna degli "attori"/ballerini televisivi.

Eppure le intenzioni della trasmissione sono volte al "rispetto della Tradizione"[18]. Lo sono talmente tanto da far pensare che non ci si renda conto che il "tradizionale" è "qualcosa di prodotto invece che di conservato" (Clifford) e che la spasmodica ricerca dell'*autenticità* rischia di dimenticarsi la vita.

Non è infatti improbabile che il rispetto del passato portato al parossismo finisca per ipostatizzare la tradizione o addirittura ne sia giocato; le forme che si vorrebbero difendere cambiano o sono già risultato di cambiamenti. La loro difesa, intesa come pura conservazione dell'autentico, rischia in definitiva di relegarle in un "magazzino della memoria" dove saranno talmente ben custodite da fare in modo che ci si scordi di averle avute.

[1] *Sardegna Canta* (d'ora in poi *SC*), trasmissione dedicata alle tradizioni popolari e musicali sarde, nasce nel 1979 da un'idea di Gianni Medda e Mario Zamburru («L'Unione Sarda», 07-04-96). La trasmissione, che va in onda ogni martedì alle 21 sull'emittente sarda Videolina, occupa all'interno del

panorama mediatico sardo un posto assolutamente particolare: non è infatti solo per la sua longevità – con l'edizione del 2001 dovrebbe giungere al suo ventiduesimo anno di programmazione – che è divenuta una sorta di programma "cult". Così il giornalista Pino Cadeddu ne riferiva su uno dei principali quotidiani sardi, in un articolo scritto in occasione dell'inizio della 17a edizione: "(...) la sua storia procede parallela a quella della più importante emittente privata sarda [Videolina], fino a diventare una sorta di trasmissione-simbolo, da anni la più seguita di tutto il palinsesto. Con dati di share da far impallidire persino i mostri sacri del piccolo schermo. Secondo un sondaggio apparso tempo fa sul «Corriere della Sera» svettava *Mixer* con un 92 per cento e, a seguire, la trasmissione di Medda con il 78 per cento" («L'Unione Sarda», 07-04-96). Tre anni dopo, segnalando l'inizio della 20a edizione, «L'Unione Sard»a usava nuovamente gli stessi toni: "Il programma nasce nel '79 con la speranza di tirare avanti per tre anni. Poi, in un gioco di moltiplicazioni, gli anni raddoppiano. C'è il successo che mette le ali a questa rassegna di canti e tradizione sarda". L'articolista ci segnala così che "i numeri di quegli anni sono da record": le indicazioni al riguardo però non sono molto dettagliate e ci si deve accontentare della constatazione secondo cui "C'è un periodo, con Santoro in auge sulla Rai, in cui *Sardegna Canta* gareggia alla pari" («L'Unione Sarda», 26-01-99).

Toni enfatici a parte (Videolina e «L'Unione Sarda» appartengono al medesimo gruppo editoriale) e nonostante la difficoltà a trovare dati precisi al riguardo vi sono comunque pochi dubbi sull'incredibile seguito della trasmissione. Anche per ciò essa si configura come un oggetto di studio degno di attenzione. Va detto infine che questa traduzione non è unica ma è sicuramente la più longeva e, per molti aspetti, la più rilevante. In tale ambito va fatto notare come da sempre, e sempre di più, le altre emittenti sarde abbiamo promosso programmi simili nella filosofia di fondo, sebbene cercando di variarne leggermente la costruzione interna.

[2] Secondo l'ex direttore di RaiTre-Sardegna, Giovanni Sanjust – che ringraziamo per la discussione concessaci telefonicamente nel febbraio 2000 –, la trasmissione fu il frutto della battaglia personale, condotta contro la riprovazione generale, di Marcello Marci, allora organizzatore dei programmi.

[3] Pubblicate nel 1968; cfr. Pira 1968.

[4] La parola vale infatti per entrambi i significati.

[5] In alcuni passi (Pira 1978, p. 81) la struttura e la prassi comunitaria viene ricollegata al formarsi degli "universi" paesani dopo la fine dell'epoca nuragica, dunque nel 200 a.C. circa. È significativo lo stesso utilizzo della parola "universi" che implica tratti di naturalità e non-comprensibilità.

[6] Vi è da dire che in uno dei suoi ultimi saggi è stato lo stesso Pira (1982) a riconoscere il tratto di "sopravvalutazione", da parte dei sardi, della "naturalità" dei loro codici a dispetto della loro fondamentale "culturalità". Il discorso è molto complesso: pensiamo ad esempio a quanto scritto da Sole (1981, p. 19), il quale arrivava nel 1981 alle seguenti, e ancor più radicali, conclusioni: "Il modello NOI/LORO o INTERNO/ESTERNO equivalente all'opposizione cultura *vs* natura, in Sardegna si ribalta, nel senso che ciò che viene da fuori, localizzato lungo 's'oru e su mare' [il confine, limite, del mare, traduzione nostra], è cultura e ciò che è dentro e ci appartiene è natura. La frontie-

ra dei mostri è diventata la frontiera del desiderabile. Anche la zona della luce, relativa all'opposizione *spazio chiaro/spazio nero*, in Sardegna si situa lungo le frontiere dell'ES, cioè fuori e lontano da noi. Questa ambiguità della linea di confine (...) in non pochi testi della cultura sarda si configura come vero e proprio rovesciamento dei valori". Fermiamoci qui. Notiamo tuttavia il ruolo centrale del "limite", già visto nell'analisi del ballo, quello dello spazio "luminoso" alienato dai sardi, che ci riporta alla metafora dell'oscurità (ab)usata per definire la storia sarda, nonché il tema del "ribaltamento dei valori", che si lega al problema della tipologia delle culture e a quello della dinamica del confronto culturale...

[7] Quest'ultima infatti si celebra generalmente nel santuario campestre "più lontano dal paese e [che] si nasconde nel fondo di una valle chiusa e di difficile accesso", inoltre essa "durava una dozzina di giorni nel corso dei quali le cerimonie religiose si alternavano ai balli in perfetto equilibrio" (p. 89).

[8] Come quello che si produce nel re-indossare i propri abiti.

[9] La *moda* è una particolare forma di poesia molto difficile recitata in chiusura della festa.

[10] "Il godimento nella tradizione (...) si proiettava sulla linea del rimando e della procastinazione. (...) Il godimento è differito sull'asse della durata, si introietta tutto per garantirsi il futuro; si conservano le cose per poterne godere in tempi opportuni e comandati ma *il godere si articola fondamentalmente nel processo del rimandare stesso*" (Bandinu 1990, p. 526, corsivo nostro).

[11] Siamo comunque molto distanti da ciò che sono i videoclip oggigiorno. Cfr. Peverini 2002.

[12] D'altro canto i confini del testo sono sempre luoghi potenzialmente sovversivi o devianti rispetto alle zone centrali: la loro posizione li mette in una condizione di maggior libertà che può essere sfruttata a fini creativi. Una funzione di tale tipo è stata svolta, non solo a livello artistico, dalla sigla di SC alla metà degli anni Ottanta quando questa venne affidata al cantautore Piero Marras, già noto per le sue canzoni in italiano, allorché decise di recuperare l'utilizzo del sardo e lo fece in un campo poco battuto come la canzone d'autore.

[13] Stando a Manetti (1998, p. 117), i "personaggi interni al testo televisivo possono essere considerati dei simulacri del ricevente, così come il conduttore è un simulacro dell'emittente. Analogamente possono essere considerati simulacri del ricevente i membri reali del pubblico in sala che compare nelle trasmissioni di intrattenimento in genere, in cui non è infrequente il caso di coinvolgimento diretto in qualche scambio comunicativo". Nel nostro caso – in cui i *performers* durante le esibizioni degli altri partecipanti alla trasmissione sono seduti in mezzo al pubblico e aspettano da lì il loro turno – può anche ipotizzarsi allora che in un certo senso, sebbene vi sia un certo meccanismo di "rappresentatività", la costruzione simbolica implichi ancora una certa "doverosità" del legame comunitario e comunque lasci aperta la possibilità che ciascuno dal suo ruolo di spettatore possa passare a quello di attore. Inoltre l'esibizione sembra in qualche modo richiedere la presenza della comunità per la quale ci si esibisce e a cui alla fine si ritorna. Vi è da notare infine che la separazione fra *attori* e *spettatori* è divenuta invece più esplicita da quando, nel 1992, è stata lanciata *Sardegna Canta in piazza*: la riproposizione della trasmissione nel luogo fisico in cui ancor oggi si può ballare "realmente" rimarca con decisione i diversi modi in cui, oggigiorno, si può *partecipare* al rito.

[14] Difficilmente si può dire che lo sfondo attuale voglia "rappresentare qualcosa": esso presenta infatti una sorta di "logo" della trasmissione a cui si affiancano elementi della cultura popolare e dell'artigianato artistico sardo.

[15] Va detto che l'utilizzo del sardo ha preso nel tempo sfumature diverse a seconda del conduttore e della struttura della trasmissione. Gianni Perria (primo conduttore di SC), ad esempio, per la sua ottima preparazione in fatto di poesia sarda e per la necessità di coprire i buchi fra una performance e l'altra, non disdegnava citare ampi stralci di versi in sardo, reintroducendo sa Limba anche all'interno del discorso e della figura del conduttore. Nella conduzione dell'edizione '99 di Ottavio Nieddu (coadiuvato da Lilli Medda) la presenza di numerose "rubriche" a scopo apertamente istruttivo-pedagogico (sorta di lezioni sulle tradizioni sarde) hanno reso invece preponderante il ruolo dell'italiano all'interno della trasmissione. La nuova edizione che vede alla prova due giovani conduttori, Giuliano Marongiu e Ambra Pintore, affidando a essi la lettura di poesie inviate dai telespettatori li costringe in qualche modo a doversi più frequentemente rapportare col pubblico in sardo: qui è il pubblico che cede la parola.

[16] Un esempio è quello del canto a tenores che, grazie anche alla pubblicità internazionale guadagnatagli dai Tenores de Bitti una volta cooptati dalla Real World di Peter Gabriel, è tornato in auge dopo un periodo di defilamento all'interno della trasmissione. Del resto, più la musica sarda trova spazio sui media, più si creano dinamiche di attenzione e fascinazione verso determinate forme che a quel punto emergono o riemergono: un esempio è quello del chitarrista Marino De Rosas "passato" in trasmissione dopo che un suo bellissimo pezzo era stato associato a uno spot molto affascinante.

[17] Trascriviamo dalla ventesima edizione. Nella prima puntata Lilli Medda presenta lo spazio di approfondimento dicendo che esso "nasce dalla consapevolezza che il nostro pubblico è diventato maturo e sente la necessità di entrare più in profondità negli argomenti che fino a ora sono stati proposti quasi esclusivamente a livello di spettacolo". Nieddu chiudendo e commentando la prima puntata dice: "Credo che sia andato tutto bene anche perché comunque, noi, abbiamo visto che i nostri telespettatori vogliono molto bene alla nostra trasmissione proprio perché propone, sempre con modi garbati e semplici, tutto quello che fa parte del grande ventaglio delle tradizioni popolari: che poi alla fine fanno spettacolo".

[18] Così viene riportato il pensiero dell'ideatore del programma: "Un ritorno alle origini: niente sarà concesso a gruppi che ballano con le scarpe buone della domenica, con i capelli al vento, con orecchini maschili o a cori armati di chitarre e batterie. 'I tenores non sono jazz', dice [Gianni] Medda e la rigorosa tradizione, quella de *S'ammentu*, de *sos Mannos* non verrà sacrificata sull'altare delle contaminazioni, degli accostamenti, delle influenze esterne, delle ruffianerie per il mercato" («L'Unione Sarda», 07-04-96).

Capitolo dodicesimo

Riflessioni e ipotesi provvisoriamente conclusive

C'è dunque una generalizzata insoddisfazione per come le forme dell'arte popolare si sono evolute di recente: la simbolica apertura del cerchio "sacro" del ballo che si distende linearmente a ricevere l'applauso conclusivo del pubblico in studio, e lo sguardo di quello domestico, sembra segnare un ulteriore punto a favore di chi vuole vedere in esso semplicemente un risvolto negativo.

Va detto a nostro avviso, invece, che la trasformazione scaturita dall'incontro fra TV e tradizioni popolari, per come è maturata nell'esperienza di *SC*, deve essere vista come minimo come possibilità di visibilità ed esistenza della comunità: possibilità che si offre oltre l'ambito paesano e che si presta a essere riutilizzata dallo spettatore che "estendendosi" tramite il suo televisore può chiudere con la sua partecipazione il cerchio che si è aperto.

In fondo non si può dimenticare che è anche grazie a *SC* che molte cose non sono definitivamente cadute nell'oblio, che molti anziani hanno sentito risuonare i suoni che avevano accompagnato la loro giovinezza e che molti giovani hanno scoperto suoni impensati che si donano loro per essere utilizzati nel futuro.

Il discorso intellettuale molto in voga in Sardegna secondo cui sarebbe stata la televisione a distruggere la tradizione o, oggigiorno, a sviarla dalla sua "autenticità", ci sembra effettivamente lontano da una considerazione adeguata del rapporto fra la sfera dei linguaggi e quello della "cultura": si rinnova piuttosto, a nostro parere, una visione che tende a isolare la sfera mediatica dall'humus culturale da cui questa

prende forma e senso, tale così da poter facilmente ridurre i mass-media a capro espiatorio di tutti i mali del mondo.

A uscirne frustrata è sia la consapevolezza dei fattori storici, politici e culturali che hanno effettivamente influito sulle trasformazioni e lo svilimento delle potenzialità insite nella cultura sarda, sia la consapevolezza del meccanismo traduttivo continuamente in azione, in modo complesso e sfuggente, fra media e "realtà": non si intravede il fatto che la messa in forma televisiva del ballo è anche un prodotto della "realtà", è un dono che la "realtà" fa a se stessa e conseguentemente, soprattutto, è una "realtà" essa stessa in quanto questa forma televisiva del ballo esiste *per* la comunità e la trasforma proprio con la sua esistenza.

Il gioco che si instaura è molto vicino a quello delle *mimesis* descritte da Ricoeur, secondo cui ciò che è *prefigurato* nella "realtà" – cioè è colto come pre-comprensione delle strutture intelligibili, delle risorse simboliche e della natura temporale del mondo dell'azione – viene *configurato* tramite un racconto/narrazione che rende propriamente umane e condivisibili tali esperienze, tanto che queste sono capaci di *rifigurare* la realtà stessa, di trasformare – detto in maniera molto brutale – il modo in cui chi ha fatto esperienza di quella narrazione, vede e vive il "mondo" (cfr. Ricoeur 1983, pp. 91-139).

Certo la nostra "narrazione" è di tipo molto particolare e dunque va considerata con molta attenzione e prudenza[1].

Le forme del ballo

L'inversione/rimozione che porta negli anni Sessanta all'affermazione dei balli connotati come "italiani" e inizialmente considerati "immorali" sembra accompagnarsi a un processo duplice che pare farsi sintesi sia dell'irruzione della dimensione dell'"eros quotidiano" veicolata dalla cultura di massa (Morin 1962, p. 117) sia della specifica situazione che vede la Sardegna coinvolta in un processo di industrializzazione che è anche una sorta di redenzione del "barbaro/bandito" (Bandinu 1990).

Quest'ultima caratteristica sembra dar ragione a McLuhan quando cerca di stabilire una connessione fra le forme musicali e di ballo e le varie "ere" che l'umanità si è trovata a vivere. L'*era meccanica* si accompagnerebbe[2] allora all'abbandono delle danze corali e impersonali a favore di balli come il valzer che risalta per il suo essere "preciso, meccanico e militare" (McLuhan 1964, p. 297): l'*era elettronica* sembra invece riportare in auge una forma come il *jazz* – nome che secondo l'autore deriva dal termine francese *jaser*, "chiacchierare" – che si configura come una forma di dialogo fra suonatori e danzatori. Questo modo della danza che la rende "viva" e la fa dipendere da una serie di "temi a disposizione" si accorda molto bene alla nostra idea de *Su Ballu* come dialogo[3] fra le attese dei vari attori in gioco e ci aiuta a cogliere il processo che si sviluppa in Sardegna (in parte inverso rispetto all'Occidente) in cui la nuova forma che si afferma con l'era meccanica, pur essendo effettivamente esteriormente più ordinata, e strutturalmente meno dialogica, si configura però come interiormente più "tesa" o, per dirla altrimenti, *erotica*. Al contempo – e qui riemerge la centralità del rapporto fra pratiche e dimensione delle definizioni che cercano di in-formarle – tale ballo inizialmente "incivile", a causa di quella posizione dei corpi che si stringono fronteggiandosi che la cultura sarda caricava di valenze sessuali e definiva "immorale" (Pira), si impone comunque come ballo "civile" e moderno, anche perché parte di un più generale corpus di pratiche e discorsi "civilizzatori".

Vogliamo ora mettere a frutto tali spunti. Per farlo notiamo come dall'incrocio delle coppie interno/esterno (del corpo) – che in qualche modo corrispondono alla coppia carne/corpo proprio – e disordine/ordine (del corpo) – per certi versi tensione/equilibrio – si generino quattro posizioni e quattro assi che possono aiutare a capire le differenze fra le diverse forme del ballo. Confrontando le posizioni fra il *ballu sardu* e quello *tzivile*, se ne evince che mentre il secondo si situa sull'asse che unisce

il disordine interno ("tensione"?) e l'ordine esterno ("forma"?) il primo invece è caratterizzato per contrasto da un maggior disordine esterno ("caos"?) e un maggior ordine interno ("equilibrio"?).

Tuttavia la differenza importante è proprio il fatto che mentre il *ballu tzivile* sembra facilmente riconducibile a una "incasellatura" di questo tipo, il *ballu sardu* ribadisce la sua natura di dialogo in quanto si manifesta come *percorso*, movimento, che si posiziona in prima istanza sull'asse dell'ordine interno ed esterno (equilibrio+forma) che definisce la posizione del "*seriu*" (il riferimento, qui come in seguito, è alle fasi del ballo già studiate); segue il passaggio all'asse ordine esterno e disordine interno (forma+tensione), che si adatta alla fase "*alligra*" come regolata ma tesa verso il superamento e il debordamento; si prefigura la possibilità – sanzionata negativamente – del disordine interno ed esterno (tensione+caos) che sembra essere quella della *trance* che si scatena nell'andare al centro – con il suo contemporaneo ritorno alla "pulsione" e l'eccesso di produzione figurativa che in quanto "nuova" è allo stesso tempo potenzialmente "insensata"; rimane infine l'asse del disordine esterno e dell'ordine interno (caos+equilibrio) che sembra non essere previsto nel ballo ma forse perché la sanzione negativa posta dalla cultura sarda sulla fase precedente ne inibisce l'apparizione. Tuttavia, più in generale, e il ballo dell'*argia* forse lo dimostra, questo asse sembra essere quello della *possessione che guarisce*, se così possiamo dire, in quanto al *sintomo* del "corpo proprio" che si fa "manifestazione oscura dell'inconscio" (Cherchi) e che dunque rimane inevitabilmente legato al caos, corrisponde la trasformazione interna che guarisce la carne dell'individuo e la riporta in uno stato di equilibrio/distensione.

Risalta da queste ipotesi come il ballo *sardu* sia legato a una logica graduale e processuale, tale che in esso possiamo individuare delle "fasi" – riconosciute in alcuni casi anche nel linguaggio del ballo e tuttavia sempre in parte arbitrarie –, mentre il ballo *tzivile* risalta nel confronto per questo suo posizionamento su di un asse preciso, vale a dire quello che unisce il massimo dell'ordine esterno (che da "forma" tende a farsi "meccanicità") al massimo, o quasi, del disordine interno (la tensione sessuale che tende a farsi, almeno a livello simbolico, atto sessuale vero e proprio).

Immagini, allucinazione e costruzione dell'identità sarda

Proseguendo la nostra analisi vogliamo ancora rifarci a McLuhan e a un suo passaggio per noi molto stimolante, vale a dire l'idea che ogni "invenzione o tecnologia (...) impone nuovi rapporti e nuovi equilibri (...) tra i sensi" ma che gli "*effetti variano da cultura a cultura, a seconda dei rapporti tra i sensi che esistono in ciascuna di esse*" (1964, p. 55, corsivo nostro).

Per rendere maggiormente intelligibili tali assunti dobbiamo considerare che McLuhan opera una ripartizione tipologica, sulla scorta di Lévi-Strauss, distinguendo fra culture fredde/calde[4] e media freddi/caldi[5]. È da tale griglia che si ricaverebbero i possibili *effetti* dell'incontro fra media e culture.

Così, se l'incrocio fra media caldi e culture fredde e media freddi con culture calde sembra fondamentalmente generare "sconvolgimenti" che possono prendere la forma dell'"agitazione politica", diverso è l'effetto che un medium caldo ha su una cultura calda e un medium freddo ha su di una fredda. Il rapporto caldo/caldo sembra configurare la possibilità che una cultura accetti quel determinato medium come "svago"; e tuttavia, da quanto McLuhan scrive, lo svago può essere anche inteso come "ipnosi". Ecco allora le conseguenze dei ragionamenti precedenti: "Insomma il riscaldamento di un unico senso tende a produrre ipnosi mentre il raffreddamento di tutti i sensi tende a sfociare nell'allucinazione" (p. 42).

È difficile dire a questo punto come si debbano esattamente intendere le parole dello studioso canadese e tuttavia rimane il fatto che questo genere di constatazioni combacia con l'idea che ci si può fare di una cultura "fredda" e

fondamentalmente orale, nonché iconoclasta come quella sarda, davanti all'irrompere di un sistema di immagini.

La cultura tradizionale sarda stringe infatti il nesso fra *immagine* e *morte* e coltiva la *paura* dell'immagine, tale che "L'apparizione ha una sua stereotipia che sospende ogni rapporto con la dimensione spazio-temporale conosciuta, falsa la prospettiva e si dispone nell'ordine del miraggio. C'è un effetto di fascinazione e seduzione. Il tempo di visione è magico (...)" (Bandinu 1990, p. 520).

Insomma: "chi osserva si perde" e "la moltiplicazione delle immagini produce la pazzia: il pazzo è dominato da ombre confuse che gli parlano in maniera ossessiva e ripetitiva; trovandosi nel sortilegio di un'ombra vede tutte le cose come immagini: le cose gli sembrano ma non sono" (pp. 520-521).

Troviamo qui un collegamento con quanto scritto in conclusione del nono capitolo sulla costruzione dell'autocoscienza in Sardegna e che ci riconduce ad alcuni paradossi della cultura sarda.

Stando a Merleau-Ponty (1945, p. 439)

> la cosa allucinatoria non è, come la cosa vera, densa di piccole percezioni che la facciano esistere. È un significato implicito e inarticolato. Di fronte alla cosa vera il nostro comportamento si sente motivato da "stimoli" che ne riempiono e ne giustificano l'intenzione. Se si tratta di un fantasma, l'iniziativa viene da noi, non ha una rispondenza all'esterno.

Che cosa dire senza doverci imbarcare in un ragionamento troppo complesso? Diciamo che – se prestiamo fiducia a Merleau-Ponty – ci troviamo davanti alla prova che la dimensione allucinatoria è effettivamente rifiutata dalla cultura sarda in quanto mette in questione quella dimensione del *sentidu*, che è conoscenza percettiva e "in presenza" delle cose: è un esperirle con i sensi e dunque tramite la "densità" di "piccole percezioni", il tutto all'interno di uno spazio ristretto e conosciuto anche perché rigidamente codificato, e controllabile, nei suoi significati[6].

La questione è che qui noi intendiamo la *dimensione allucinatoria* come dimensione *fantasmatica* incarnata dalle immagini televisive (Abruzzese), luogo di una "comunicazione magica" che se per certi versi arriva da un'altra dimensione – "L'allucinazione non è nel mondo, ma 'davanti' a esso" (Merleau-Ponty 1945, p. 440) – per un altro verso è proprio quella dimensione speculare – fatta di "apparenze" – offerta dalla comunità a se stessa tramite la TV: dimensione potenzialmente allucinatoria ma che tende a *farsi abitudine* nella *fruizione quotidiana* dei simulacri dello schermo. Poste tali "qualità" del medium televisivo, al contempo spersonalizzante e comunitario, possiamo considerare nella sua profondità e portata antropologica il nesso esistente fra il "desiderio del fantasma" e il "culto dei morti", inteso sia come spinta all'elaborazione simbolica sia come necessaria e continua presentificazione della memoria (Abruzzese 1995a, p. 121).

La prima cosa da notare è dunque che le "immagini-apparenze", nel momento in cui divengono "presentificazione della memoria" – esposizione/esteriorizzazione/elaborazione del "proprio" collettivo –, perdono quel tratto semplicemente "allucinatorio" che pare essere loro collegato; il secondo, e conseguente, è che il *fantasmatizzare la realtà* – vivere attraverso le immagini – è a questo punto pensabile come modo per costruire la realtà stessa a mezzo dei desideri (p. 48), dunque per non temere né la realtà né il cambiamento né i morti (ovvero il proprio passato).

Ma nel momento in cui i sardi costruiscono il loro modello di sé, raccontano la loro storia, come un popolo incapace di ottenere una presa sul vissuto, con il risvolto di una necessaria estraneità dalle cose del mondo e dalla possibilità, affermativa ma rischiosa, di modificarle, è evidente che essi tendono a porre – circolarmente, come causa ed effetto – come "propria" l'alienazione dalla sfera della rimemorazione, della fantasmatizzazione e del desiderio.

La sfera del desiderio infatti, come detto da Merleau-Ponty, implica un'"iniziativa" che proviene dai soggetti stessi, mette in gioco la realtà e richiede, in questa propen-

sione verso il futuro, una presentificazione della memoria che continuamente saldi il debito con i morti (Ricoeur 1985) – e più in generale con il passato – prendendo in carico la "loro" memoria. Ma a questo punto ciò che deve essere già sancito è proprio la presenza di questo desiderio e il suo orientamento, la volontà di un'iniziativa che *scelga* quella memoria come "propria" dei vivi, in quanto essi si definiscono e agiscono sulla base di (o comunque "in rapporto con") questa determinazione storica (cfr. anche Gadamer 1960) di loro stessi che avviene tramite la costruzione del proprio passato[7]. Ma mettersi in ascolto del proprio passato significa sia *assumersi* le responsabilità dell'emersione del "proprio" sia *ri-prendere* le potenzialità che la memoria custodisce: compiti e responsabilità ardui che in Sardegna paiono spaventare più che affascinare. Dinamica profonda, dunque, che salda la *paura della memoria* a quella di *se stessi* e così abolisce il proprio futuro.

Del resto abolizione della memoria e abolizione del desiderio si saldano nel racconto di sé che emerge nel presente e che produce una pratica di sé conseguente: come si è visto, infatti, in Sardegna il presente appare principalmente come luogo di negazione della propria memoria e del proprio agire nel mondo (cfr. i capitoli secondo e terzo).

Ciò che si profila nella vicenda sarda è nuovamente un "compromesso" con il reale e con il tempo che definisce un *campo minimo di esistenza* pagandolo però sia nei termini di un'estraneità dalla possibilità trasformativa della realtà e dall'assumibilità del tempo "umano" come luogo di ricordo e di azione effettivi[8], sia nei termini di una necessaria ricerca di un altro campo di esistenza più "confortevole" che presuppone la negazione o la necessità di superamento del proprio.

Le radici dell'effetto della TV sarebbero poi da ricercare, oltre che nel modello di sé che la cultura sarda continuamente costruisce, anche nel profondo rapporto con la festività e il godimento.

Abbiamo visto come il godimento nella cultura sarda venga sempre differito tale che esso finisce per realizzarsi nell'atto stesso del "differire": ciò significa che è in azione una logica paradossale per cui la coscienza della continuità del tempo della "crisi" in Sardegna, tempo foriero di sofferenza che va affrontato proprio differendo il godimento, porta a "normalizzare" la crisi e la sofferenza e a considerare impossibile cambiare realmente questa condizione. Ne risulterebbe che l'unico tipo di adattamento è quello che garantisce uno spazio in cui il "reale", benché intoccabile, sembri "sotto controllo". Non è un caso dunque che la festa, come visto, si presenti come "stupore" e come "crisi": ciò anche perché nel suo ripresentarsi lascia intravedere una condizione di felicità, o meglio, di apertura del possibile, rimossa e tuttavia (o forse proprio per questo) ancora desiderabile. Una dimensione che mette in questione il compromesso con la realtà e con l'immagine di sé *rinunciataria e fatalista*: il perturbante che si manifesta nel realizzarsi del sogno del pastore che attende la festa è la prova che i desideri si avverano, che si può ricreare la realtà a loro mezzo...

Si mette in questione, dicevamo, quella realtà con cui si è trovato un modo di convivere – finendo con il ritenerla "naturale" – in quanto la festa lascia trasparire – anche nello scatenamento delle passioni e del sentire più selvaggio – non solo una felicità "possibile" – o la possibilità di una qualche forma di felicità – ma più in generale il fatto che la rinuncia alla costruzione di un *mondo per sé* è contemporaneamente la rinuncia alla propria "umanità" che si nega sotto le apparenze e la convinzione di una datità naturale e fatale delle cose.

Del resto, come detto, ciò è in parte il frutto di un racconto di sé che enfatizza esattamente i tratti di "chiusura" piuttosto che di "apertura" delle possibilità, l'aspetto di inutilità o umiliazione del desiderio laddove questo si trovi, o si sia trovato, investito su cose, situazioni o persone (si pensi a come Lussu racconta il passato e a come in seguito la storiografia sarda racconta l'occasione in cui Lussu fu coinvolto). Inutile dire che davanti a tanto catastrofismo non rimane altro che identificarsi nel

vissuto dei media anche se questo implica la propria sparizione come soggetti culturali.

È significativo per il nostro discorso che Merleau-Ponty dica che l'*allucinato* prende posto davanti all'allucinazione e tuttavia non è "inserito nel sistema delle apparenze": l'allucinazione è tale a causa dell'impossibilità del soggetto di trovare in questa dimensione il suo *riflesso*, impossibilità di sentirla, comunque e benché fantasmatizzata, come una dimensione "propria". Siamo pienamente all'interno del nostro caso; anche se ciò non toglie che questo "specchio senza riflesso" possa agire, trovando i soggetti "disposti"[9], sfruttando le sue potenzialità performative, nonché giocando sulla ritualità e il consolidarsi dell'abitudine ai nuovi vissuti, in direzione di un'"offerta" di un nuovo orizzonte di valori in cui credere, o comunque, agisca creando una situazione di confronto/conflittualità fra orizzonti e universi valoriali.

Concludendo vi è da dire che l'esistenza della dimensione e dell'effetto "allucinatorio" delle immagini ci pare si rapporti anche alla problematica del dominio del vuoto e al timore dell'eccesso di cui si è parlato analizzando *Su Ballu*: il "vuoto" televisivo eccede la possibilità del singolo e della comunità di porlo sotto controllo, l'oggetto contenitore contiene la comunità che in esso si perde. Le immagini (che noi non produciamo) ci possiedono.

Materiali per un'ipotesi: su ballu *in* TV *come meta-riflessione*

È sempre molto difficile dar conto degli effetti dei media sulle varie culture, soprattutto quando si è ancora presi dentro quei media, quando è ancora troppo ravvicinato il momento del loro avvento. Anche perciò abbiamo preferito evitare di tirare conseguenze lineari fra media e società e, rilanciando l'analisi della traduzione televisiva del ballo, ci sembra più corretto verificare, finché possibile, la complessità del "gioco" fra varie dimensioni e vari aspetti della cultura colti nel loro intrecciarsi.

La rinascita del ballo e i gruppi "folk"

Nel valutare la rinascita del Carnevale e della dimensione festiva in Sardegna, Orrù (1999, p. 56) nota come una delle caratteristiche principali del Carnevale del passato, vale a dire l'uso "sociale" della satira all'interno dello spazio comunitario, abbia lasciato spazio a nuove caratteristiche dominanti: "si è fatta più densa la ricerca/riproposta commemorativa del magico, sempre suggestivo, e più insistita e ridondante l'esibizione del sessuale".

Il Carnevale sembra aver dunque fatto proprie delle caratteristiche che appartenevano a quegli oggetti culturali che lo avevano sostituito, o che comunque apparivano valorialmente "temibili", se non "deprecabili", all'interno del sistema culturale sardo del passato.

Lo stesso ballo nella sua riesplosione sembra essersi tradotto in tutta una serie di pratiche che ne hanno valorizzato anche la dimensione di prossimità dei corpi, e in particolar modo di contatto, sebbene il tutto dentro limiti sempre presenti e generalmente legati al modo di contatto laterale a cui il ballo obbliga.

Ma nella comprensione del ballo televisivo ci sembra più importante il percorso che lo lega alla creazione dei gruppi "folk", che sono poi quelli che hanno dato "sostanza" al ballo sardo in TV.

La nascita dei gruppi folk nel secondo dopoguerra si segnala rilevante sotto due aspetti: il primo è quello che lega tali gruppi all'affermarsi dell'industria turistica e del modello di sviluppo turistico in Sardegna – vale a dire l'idea stessa della Sardegna come luogo essenzialmente turistico. Questo aspetto ci porta a un problema importante: quello del passaggio da una creazione popolare a uso della comunità stessa, volta alla conferma/creazione del suo universo di valori alla messa in scena di uno "spettacolo" a uso di spettatori certamente non competenti, la cui fruizione e sanzione della forma del ballo è legata a fini principalmente evasivi.

Quello che fa problema in questo tipo di processo è l'interiorizzazione del punto di vista esterno al ballo da

parte dei danzatori stessi: l'avvenuto distacco dalle forme della cultura popolare porta i danzatori a porsi in molti casi come attori *non coinvolti* nel ballo, vale a dire attenti principalmente a soddisfare il modello delle attese di cui si immaginano siano portatori i turisti/osservatori.

La stessa rinascita di sagre e feste in molti casi non è più rivolta ai compaesani, che pur non partecipando più al rito potrebbero comunque sentirsi rappresentati da coloro che ne continuano la pratica, ma piuttosto a coloro che si ritiene abbiano interesse a vederlo in quanto hanno investito economicamente per poter essere presenti. Portata al suo eccesso tale logica tende a espellere qualsiasi forma reale di partecipazione alla festività e alla "vita" – se così possiamo dire – di ciò che viene "rappresentato" in quanto coloro che ballano tendono a *oggettivarsi*: il loro punto di vista su se stessi è esterno al ballo in quanto essi si pensano come "oggetti" di una performance per cui è richiesta esclusivamente una competenza tecnica e a cui viene a mancare invece la contestualizzazione culturale e comunitaria che sancisce il ballo come portatore di valori e non semplicemente come merce vendibile.

Una volontà di "vendibilità" che potrebbe anche essere il frutto di un grande fraintendimento: è probabile infatti che molti "turisti" preferiscano e pensino di cogliere quelle forme come qualcosa di vivo, qualcosa di partecipato e significativo prima di tutto per coloro che si trovavano a mettere in scena la danza.

*Alla ricerca dell'*autenticità *perduta*

Il secondo aspetto rilevante non è totalmente scisso dal primo, in quanto pone il problema del distacco e della riacquisizione delle forme della cultura popolare come recupero di un passato che era andato perduto e che doveva essere ricordato. Se questa volontà di ricordo poteva anche muovere da un sentimento di mancanza per ciò che si era dovuto abbandonare, essa comunque rimaneva legata all'idea di una pratica di studio e conoscenza di se stessi che era l'unica ad avere "valore" nel nuovo quadro culturale. Del resto molti giovani non potevano fare che quello: impegnarsi in una ricerca/ricostruzione di un oggetto a loro da sempre assente.

La riacquisizione della pratica del ballo si configura dunque come atto conoscitivo voluto, atto riflessivo sul passato che è stato rimosso: in tal senso il tipo di rapporto che tende a instaurarsi non è inserito in quel fare "automatico" garantito dalla pratica quotidiana, ma è invece a suo modo "distaccato". È evidente che con ciò non si vuole dire che non fosse un atto sentito, e tuttavia il suo statuto resta, in questo senso, ambiguo, quantomeno nel suo risultato.

Non è paradossale poi che proprio tale ricerca instauri l'idea della possibilità di un recupero "trasparente" delle forme passate, tale per cui ciò che si cerca è l'*autentico*. Solo l'idea di una conoscibilità di stampo "etnografico", che salvi l'oggetto prima della sua totale scomparsa, in questo caso dalla memoria di chi lo aveva vissuto, può legittimare l'idea che sia possibile cogliere qualcosa di autentico o essenziale. Si afferma così, in genere, l'idea della "salvaguardia e della difesa della tradizione": l'oggetto ritrovato viene contemporaneamente ricostruito e sancito come "tradizione", come patrimonio dato e tramandato da conservare.

Il rischio di "museificazione" è a questo punto abbastanza incombente e richiama in causa il tipo di rapporto che le culture assumono nei confronti di se stesse e della loro trasformazione. La *museificazione* può essere infatti la controparte inversa e tuttavia simile dell'*omologazione* allorquando anch'essa si ponga non solo come negatrice del fare trasformatore della storia ma più radicalmente del fare trasformatore dei soggetti stessi: è la loro potenzialità a essere attori del "gioco" delle costruzioni, elaborazioni e diffusioni delle visioni del mondo, possibile ad esempio anche grazie all'utilizzo creativo delle nuove tecnologie, a essere messa in dubbio in entrambi i casi.

Certo questa idea di "custodia" va anche compresa nell'ottica di una *reazione difensiva* che si manifesta allorquan-

do le ferite della rimozione e della spoliazione culturale si dimostrano non rimarginate: davanti alle "allucinazioni" dei nuovi vissuti non è difficile convincersi del ritrovamento di una "verità vera". Ma tale processo resta intrinsecamente problematico proprio perché il valore veritativo di questo ritrovamento e la dinamica della "resistenza" dei valori "tradizionali" nei confronti del "nuovo" possono finire per definirsi e legittimarsi proprio all'interno del quadro valoriale a cui si pensa di resistere e a cui invece ci si lega. Riservare a se stessi solamente il "tradizionale", ciò che non muta e non deve mutare, significa legittimare l'idea che l'unico sistema capace di vivere e mutare sia quello non-proprio e che dunque per vivere *davvero* si debba accedere e integrarsi in esso. Inoltre la "resistenzialità", proponendosi come conservazione di una zona "pura" e "separata", definisce totalmente se stessa e il proprio agire in rapporto alla qualità, al valore e ai "conflitti" che sono "propri" e "necessari" al sistema culturale inglobante. "Resistere" non è la stessa cosa di "esistere"...

La conseguenza più ovvia di tutto ciò è che, in definitiva, a dettare tempi e modi dell'auto-definizione sia comunque il sistema culturale inglobante. Così, ancora una volta, le dimensioni rappresentative che entrano in gioco nell'attribuzione di significato all'oggetto culturale tendono a svolgere un ruolo decisivo nell'ottica di una sua traduzione.

Alcune di queste problematiche si ritrovano ad esempio in questo passo riferito al canto *a tenores*:

> dietro la spinta di (...) rivalutazioni etniche, sociolinguistiche e culturali in genere, si ebbe la riscoperta ma anche l'incontrollata appropriazione di forme e contenuti mai posseduti. Sono nati così una serie di gruppi di Canto a Tenore in centri linguisticamente troppo lontani e diversi per poter avere nella loro tradizione questa forma di canto (Deplano 1997, p. 119).

Come si nota il "valore" della ri-appropriazione non è nella creazione di un *credere* condiviso che legittimi nuovamente come "proprie" quelle forme culturali benché trasformate, ma proprio perciò probabilmente aventi un valore nel presente della loro riapparizione/riappropriazione; ciò che sancisce il valore è una sorta di correttezza/purezza rispetto a una "forma tradizionale" che o si è posseduta da sempre o non può essere posseduta mai. Non è un caso che poi, in modo solo apparentemente paradossale, si rifiutino le "estremizzazioni" del "risveglio della coscienza" (ib.), "estremizzazioni" che estendono e trasformano le forme culturali – in quanto favoriscono il sentimento di ap-propriazione oltre gli ambiti sanciti dalla "tradizione" – per proporre invece una visione che si legittima in nome di una "competenza" tecnico-intellettuale a riconoscere, "oggettivamente", le forme corrette, secondo un canone tradizionale – un canone, sia detto per inciso, che è però un prodotto stesso del recupero e dello studio del passato. Pare dunque che qualora si sia legittimati ad avere un passato non ci si possa concedere la possibilità – "estremista" – di avere, *oltre* al passato, un presente e un futuro. Decisamente *troppo*.

Il corrispettivo di questo ragionamento è che la sfera, il confine, entro cui si può definire un qualsiasi "recupero" non si sposta dall'ambito della comunità paesana, anzi, tende a divenire interno a essa:

> Fra tanti esempi, il caso di Dorgali è particolarmente rivelatorio: oggi quattro o cinque Contra[10] si contendono il primato dell'autenticità – il canto a *s'antica*, dunque il mantenimento della forma tradizionale – che si perse in quel periodo difficilissimo per le tradizioni e che data dal secondo dopoguerra fino a metà degli anni '70 quando sullo stimolo di emittenti radiofoniche private e dal moto di rivalutazione del folklore, vennero riaperti *sos magasinos* (le cantine private) dove molte manifestazioni erano state relegate e continuate da pochissimi irriducibili (p. 122).

In questo passo ci si aggroviglia su problemi e dinamiche molto complesse. Si parla infatti di una sorta di competizione per potersi definire come possessori di

qualcosa che comunque si ammette che è stato "perso": ciò fa sì che il recupero non sia una *ripresa* che ri-semantizza e rivalorizza l'oggetto – senza che ciò escluda peraltro il valore conoscitivo che all'oggetto stesso può essere attribuito nonostante esso non sia già più quello di una volta – ma una reale volontà di *ristabilimento* di una forma ritenuta "autentica". Ma dire che ciò che si è perso è l'*autenticità* vuol dire che si è perso qualcosa che nel suo accadere era vissuto come "vero", come un "presente" che veniva a compimento, e dunque qualcosa che all'epoca non si considerava "tradizionale" ma semplicemente "proprio" e che probabilmente non si definiva come forma *antica* – denominazione che, come quella di "tradizionale", sembra essere postuma alla verità-presenza di una forma.

In tale ottica l'autentico è molto di più il sentimento dell'accadere di qualcosa che si sente proprio che non un oggetto in sé, una forma compiuta da conservare.

La verità, dunque, è che sia ciò di cui Deplano si lamenta sia ciò che egli propone non sono altro che "invenzioni della tradizione" – o "invenzioni della memoria", come preferiamo chiamarle seguendo Lotman e Uspenskij (1977) – mosse da esigenze diverse e che hanno fini, più o meno coscienti, diversi. La loro "autenticità" si definisce al più rispetto al valore *verso cui* le diverse invenzioni tendono, al futuro che prospettano, al presente a cui aderiscono e più in generale ai sistemi di valori a cui fanno riferimento.

Ciò che è significativo di queste "invenzioni"[11] è allora il modo in cui si pongono rispetto alle eredità culturali e l'idea che "l'autenticità è qualcosa di prodotto e non di salvato" (Clifford 1988, p. 288), una volta relativizzata, se ne può dedurre infatti che non si dà produzione senza contemporaneo salvataggio e non vi è salvataggio che non sia anche, almeno in parte, produzione – ci indica che il problema tende a spostarsi verso il tipo di punto di vista, o meglio, il tono, la sfumatura, che la *traduzione culturale* prende per i soggetti coinvolti.

Fra una "perdita" insanabile e un "ritrovamento" impossibile

Il riapparire del ballo e, più in generale, delle pratiche festive sembra sottoposto alla *tensione* che si esercita fra il sentimento di una perdita irrimediabile e la convinzione di poter ritrovare le cose così come si erano lasciate.

Il sentimento della *perdita* sancisce di fatto la necessità di un "tradimento" del passato: il recupero delle pratiche stesse risulta imperfetto o quasi "caotico". Tale perdita di forma è esperibile sia a livello dell'agire, sentendo venir meno la spontaneità di quel fare che un tempo veniva sentito e vissuto come "naturale" e "ordinato" – proprio perché derivava dal suo essere parte di vissuti quotidiani già da sempre saputi – sia come mancanza di "coerenza" a livello delle rappresentazioni e dei valori in gioco, in particolare se confrontati con quel quadro valoriale comunitario che un tempo ne garantiva il senso.

La convinzione di un possibile *ritrovamento* del passato si regge invece su di una (supposta) "adeguata" conoscenza del passato stesso e sull'esercizio di una pratica formalizzata, in particolar modo tramite la partecipazione a gruppi "folk" – laddove il discorso di ricerca/studio e la pratica di un vissuto si fondono molto facilmente. Si legga questo passo:

> Spesso gli spettacoli dei gruppi folcloristici hanno perso l'autenticità di un tempo: sono belli gli aspetti coreografici, sono quasi perfetti i passi e le musiche ma qualcosa fa pensare, all'osservatore attento e *conoscitore della sardità*, che c'è un certo artificio; in molti gruppi manca la cultura, la conoscenza approfondita del portamento, delle movenze, dell'austerità; il costume si è "imbarbarito", è stato "arricchito" con monili e ornamenti, poco fedeli all'autentico, e spesso l'effetto d'insieme è volgare. (...) Sono pochi i gruppi che prima di strutturarsi come tali hanno lavorato alla ricerca storica per darsi delle regole. Occorrerebbe (...) porre in qualche modo rimedio al pressapochismo imperante in questo settore, per evitare di perdere il legame con le *origini* e quindi l'*autenticità* che sola può dare valore a una cultura che si tramanda (Garau 1997, p. 53, corsivo nostro).

Il discorso ci sembra abbastanza eloquente e ciò che ci preme far notare è come la "sardità" sembri essere qualcosa di "conoscibile" e attingibile in modo trasparente, come se non avesse punti "opachi", come se non riguardasse, ad esempio, la sfera del sentire e come se non dovesse fare i conti, oltre che con le "origini", anche con il presente e il futuro di una cultura.

Vi è da ribadire comunque che in dichiarazioni come questa e le precedenti è da leggere anche, in controluce, la presenza di un grandissimo sforzo di salvataggio di un immenso patrimonio culturale. Tale sforzo fa il paio con la profondità del distacco avvenuto nei confronti delle forme culturali che avevano permeato per molto tempo la vita della Sardegna e ci riporta alle attese e alle funzioni che il ballo televisivo riesce a soddisfare.

Le qualità del ballo in TV

Come già detto, nel nostro caso dobbiamo considerare il distacco dalle forme culturali popolari come un loro "farsi sotterranee", un rientrare nel campo del non-senso o di ciò che, in quanto "svalutato", può essere al più coltivato "privatamente". Resta comunque il fatto che la riduzione della loro prosecuzione a forme "private" è effettivamente la loro "scomparsa" in quanto "oggetti pubblici" e che questa pubblicità, capace di sancire l'esistenza di qualcosa tramite la sua visibilità, passa e fa tutt'uno nel secondo dopoguerra con la dimensione televisiva.

L'incontro fra l'emergenza "reale" delle forme della cultura popolare sarda e la forma TV si configura dunque in primo luogo come conferimento di *valore* e di *esistenza* a delle pratiche che da tali ambiti erano state escluse.

In secondo luogo la TV diviene luogo di una reale *riflessività*, intesa in senso conoscitivo: benché ciò sia in parte in contrasto con le potenzialità e le caratteristiche del mezzo, lo specifico percorso culturale dei media in Sardegna fa sì che la TV si riveli come luogo e strumento di una sorta di "scrittura" del ballo. Infatti, a partire dalla struttura stessa del programma *SC*, con la sua scaletta rigida e ordinata, arrivando fino al montaggio e all'assenza di un uso "illusorio" e "ricreativo" delle immagini – dunque poco o per nulla rivolto a ricreare un effetto di "flusso" partecipativo tramite, ad esempio, la frammentazione e la rapida giustapposizione di immagini –, vi è una tendenza a "esporre" il ballo allo sguardo del pubblico, a farne un oggetto per la vista. E del resto per molta parte del pubblico di questo si tratta[12]: vedere come ballano gli "altri" – quelli degli altri paesi – per confrontarne somiglianze e differenze. D'altronde chi aveva ballato fino agli anni Sessanta e chi aveva ripreso nei Settanta difficilmente poteva trovare di maggiore "coinvolgimento" il ballo in TV rispetto a quello in presenza.

Se la comunità, non più paesana, ma sarda trova in effetti la possibilità del suo "incontro" nello spazio immateriale che *SC* mette a disposizione, difficilmente questo incontro si manifesta come ritorno alla multimedialità del rito: la festa vera e propria sembra essere troppo presente e vicina per poter "fingere" che il ballo in TV la sostituisca. Non vi è in mezzo, fra il ballo reale e la sua riproposizione mediale, la concretezza dei processi di "metropolitanizzazione" dei vissuti o la prolungata azione della scrittura sul corpo dei soggetti: o meglio, tutto ciò c'è stato e ha agito, ma principalmente come interiorizzazione del proprio disvalore e della propria lontananza rispetto a queste sfere postesi come modelli dell'essere "civili" da cui si è fondamentalmente estraniati.

La TV – ma ricordiamoci sempre che stiamo parlando di un singolo programma che va in onda per due ore alla settimana – con *SC* si offre come "apertura" di uno spazio di confronto in cui le singole comunità – tramite i loro rappresentanti che sono un "'Io' pubblico" anche perché dicono "Io" in quanto soggetto collettivo comunitario – si rivolgono a tutta la Sardegna, lasciando che gli altri possano apprezzare il ballo attualizzando eventualmente nella percezione i tratti unificanti oppure le varianti che distinguono ogni comunità. Contemporaneamente il programma consente di ritrovare o "scoprire" altre pratiche della festa

– tutti i vari tipi di canti, di strumenti ecc. – nel senso che molte di esse, essendo a loro modo specifiche di una qualche regione della Sardegna, divengono solo ora potenzialmente condivise da tutti – in quanto presenti, visibili – e a loro volta "appropriabili"/"assumibili", imitabili e contemporaneamente trasformabili.

È evidente poi che in questo doversi rivolgere a tutti coloro che stanno davanti al televisore il cerchio tenda ad aprirsi: il *dialogo* è effettivamente con coloro che guardano e partecipano del modo di ballare altrui.

Infine vi è da notare che attraverso questo dialogo immateriale instaurato dalla fruizione televisiva se anche la Sardegna non fosse "un continente" e "ogni paese un universo" rimarrebbe possibile comunque un piccolo *dépaysement*[13]: il passaggio da un paese a un altro.

Quella che un tempo si sarebbe configurata come un'uscita dall'autoreferenzialità – che, se mai vi è stata, ormai è venuta meno – diviene ora un ritorno su di sé del soggetto tramite l'altro. Il ballo dell'altro paese, in quanto è comunque riconoscibile come variazione nell'unità, richiama lo spettatore alla prossimità/presenza del suo ballo paesano: gli presenta, o almeno gli prospetta, il rimosso[14]. E dunque anche una possibile ri-appropriazione.

Un ballo "esemplare"

La ripresa televisiva consente nuove prospettive e punti di vista sul ballo e sulla scena: in qualche modo essa rende possibile cogliere il ballo come un tutto e in tal senso si pone come esteriorizzazione dell'immaginario e del sogno. Unico "luogo" in cui questo tipo di "visione" si faceva possibile in passato.

Ma più di ciò essa consente di porsi all'esterno e in alto nei confronti di chi danza, dando la possibilità a chi sta a casa di cogliere il ballo nella sua "forma". Il passaggio è netto: "Nella tradizione non c'era una intelligibilità del ballo come 'forma' da capire, c'era una unità di esperienza, competenza e giudizio, all'interno di un universo antropologico, estetico ed erotico" (Bandinu 2000, p. 23).

Come abbiamo già sottolineato, il ballo si offre ora a una comprensione distaccata e riflessiva, possibile proprio grazie a queste variazioni del punto di vista e del tipo di partecipazione richiesta.

Il ballo e le sue caratteristiche si trasformano. Per quanto non sfruttino tutte le potenzialità del mezzo televisivo e richiedano un adattamento di questo al tipo di relazione che tendono a instaurare con il pubblico – un fare riflessivo, appunto –, al contempo si trovano necessariamente prese in vincoli che producono variazioni. C'è come una lotta reciproca, una lotta di costrizioni che queste forme espressive tendono e tentano di imporsi reciprocamente.

L'esecuzione del ballo è il luogo in cui si condensano tali fattori: essa si configura infatti come "una 'messa in scena' in cui degli attori eseguono un modello memorizzato e più volte provato, dentro norme di continuità e coerenza", tale che, potremmo dire, "Ieri il movimento possedeva il corpo dei danzatori, oggi i danzatori padroneggiano i movimenti secondo un modello da eseguire" (ib.).

Ciò che si evidenzia è dunque la spasmodica ricerca d'ordine e il tentativo di espulsione di qualsiasi tratto "imprevisto" all'interno del ballo stesso.

Ma cosa significa tutto ciò a parte un eventuale segno di "decadimento" della pratica culturale stessa? Che cosa significa *in positivo*, tenuto anche conto del fatto che tale forma è da sempre riuscita gradita al pubblico e tuttora non smette di esserlo?

Il ballo in TV non è semplicemente riflessivo: è messa in forma ulteriore della messa in forma che si compie nella piazza. Se il recupero del ballo negli anni Settanta, formalizzato attraverso la pratica dei gruppi folk, provoca il trapasso in TV, questo assume una valenza *meta-riflessiva* in quanto è messa in opera di un ballo "esemplare" – di un "modello". La TV, utilizzata come luogo "separato", favorisce questo salto che finisce per assumere i contorni di un distanziamento da alcune dinamiche reali a favore di una messa in forma che di questo "reale" ne fissi una porzione. Così il ballo "perfetto" ha in essa la

possibilità concreta di realizzarsi, fuori dagli incidenti della realtà e della "diretta".

Tuttavia, ciò è anche in parte un prodotto del modo di rapportarsi alle forme della cultura popolare che erano venute affermandosi: l'idea che si fosse alle prese con la riscoperta di una forma autentica non poteva che favorire la codificazione rigida di un modello che la TV riflette e crea. Ma se questo aspetto può sembrare troppo legato a una dimensione che già coinvolge coloro che si impegnano in una riflessione sullo statuto delle forme recuperate, resta tuttavia il fatto che la rimozione di quei vissuti a livello di massa, nel loro riemergere, crea l'attesa di un legame – una *continuità* – con ciò che si era lasciato. O meglio: la stessa discontinuità creatasi e lo stesso riemergere della festività in forme tradotte, multiple e adattate ai tempi – ad esempio tramite un modo diverso di rapportarsi alla sessualità, a un diverso e non più vincolante legame con il rito stesso, con l'obbligatorietà della partecipazione e del rispetto della sua "forma", apparentemente persasi – ingenera il sentimento di una *mancanza di coerenza* del tutto. Il "dover-essere" delle forme culturali (Greimas, Fontanille 1991, p. 76) è atteso e tuttavia irrintracciabile.

Il momento della ri-emergenza attualizza dunque, a nostro modo di vedere, l'esser venuto meno dell'*equilibrio strutturale* all'interno della "lingua" del rito di cui parla Lotman; una mancanza che si produce a causa del "complicarsi" delle lingue particolari (individuali o di gruppo) e che provoca la "necessità di introdurre un *sistema secondario di decifrazione comune a tutti*". Sarebbe così attraverso questo primario processo di "semplificazione" e "primitivizzazione" di un sistema che sta perdendo coerenza che se ne attualizzerebbe l'*unità* e si creerebbero le condizioni per una nuova fase di "complicazione" (Lotman 1980, pp. 24-25)[15].

Dunque, nel momento in cui le forme della cultura popolare si fanno nuovamente "assumibili" – vale a dire non sono più totalmente tacciate di essere portatrici di un "disvalore", o il loro stesso recupero è una sorta di protesta e reazione al disvalore che è stato a esse attribuito – e si manifesta la loro mancanza di coerenza globale, ciò che tende ad attualizzarsi è proprio il loro tratto unitario.

Ciò che emerge è un "modello" il cui ordine è il risultato sia di una dinamica semiotica specifica – quella della creazione di una lingua secondaria necessariamente più semplice – sia di un fattore intrinseco al rapporto fra *ballu sardu* e cultura sarda: come abbiamo visto è infatti insita nel rito stesso e nel modello culturale sardo la tensione verso l'espulsione e il controllo dell'*imprevedibilità*.

Ma mentre il rito "tradizionale" non può mai sottrarsi alla possibilità che dal ballo emerga l'imprevisto e l'imperfezione, il rito "mediatico" consente uno spostamento dell'imprevedibilità verso altri fattori della trasmissione televisiva: il ballo, vista anche la brevità quasi istantanea a cui si riduce, può riuscire (o almeno ci prova) a espellere, ogni imperfezione dal suo interno. La stessa *SC* con la sua rigidità nella scaletta tende al medesimo risultato: nella ritualità del consumo settimanale lo spazio per l'imprevisto rimane affidato al rinnovarsi di un incontro con una qualche comunità dell'isola e con un modo di ballare uguale ma diverso tutto da scoprire.

È come se all'interno del vuoto televisivo si creasse una zona d'ordine che se non può dominare il vuoto che ormai la circonda tenta perlomeno di sottrarne una parte al caos.

La traduzione televisiva de Su Ballu *come atto culturalmente creativo*

Quali sono i vantaggi di questa dinamica che tende a produrre un ordine che si fa modello, ovvero descrizione di una pratica nel suo dover-essere? Riprendiamo ancora Lotman:

> Il rapporto fra il centro della struttura e la periferia è complicato dal fatto che ogni struttura (lingua) abbastanza complessa, e che si estende storicamente nel tempo, funziona come una struttura descritta. Può trattarsi di descrizioni dal punto

> di vista di un osservatore esterno oppure di autodescrizioni. In ogni caso si può dire che la lingua *diventa una realtà sociale* dal momento della sua descrizione. La descrizione è però inevitabilmente una *deformazione* e proprio per questo non è semplicemente una fissazione ma un *atto culturalmente creativo*, un gradino nello sviluppo della lingua (1980, pp. 22-23, corsivo nostro).

Al tratto di "unità" visto sopra si aggiunge a questo punto l'idea che tramite la descrizione si acquisisca "realtà sociale": in tal senso la "descrizione" del ballo non poteva trovare miglior mezzo per la sua "scrittura" che non fosse la televisione – che ne conservava il valore di oggetto popolare, accessibile a tutti, e lo rende presente, tramite le immagini e la visione, in maniera migliore di qualunque altro mezzo di comunicazione fino ad allora presente. Così, in un mondo mediatico fino ad allora dominato da "specchi senza riflesso", *SC* porta ai sardi la possibilità di ritrovare una esistenza: un luogo *proprio* e *abitabile*.

Non a caso parliamo di *abitabilità*, che si manifesta metaforicamente nel recupero scenografico delle prime edizioni della trasmissione dell'interno de *sa domo* (la casa), luogo privato e sicuro, ma anche simbolo di "consapevolezza": lo spazio ordinato della trasmissione, infatti, non è altro, in termini astratti, che ciò che può rendere più complesso e tuttavia più abitabile, dotato di un senso al contempo sensibile e intelligibile, il mondo. La configurazione televisiva dà allora il via alla rifigurazione, l'atto creativo che genera unità può essere il tramite per la complessificazione di quella realtà che in prima istanza viene semplificata. Il modello-astrazione si cala nella vita quotidiana, nella "casa", e la rende più vivibile.

Del resto il ballo ritorna alla *casa*, a un ordine, perché tutto in Sardegna – nel suo meta-modello culturale – deve *torrare a domo*: almeno in parte *SC* segna il momento e il mezzo di questo rientro. Si tratta ovviamente di un problema che richiama quello della qualità delle immagini, del loro essere vissute e sentite come proprie: "*Colui che sogna è*

foras de domo (fuori di casa), vive uno smarrimento" (Bandinu 1998a, p. 27). Partendo da questi presupposti culturali solo la propria esteriorizzazione, per di più fattasi modello, poteva attrarre senza farsi allucinazione e perdita:

> È "perduto" tutto ciò che la coscienza non domina (...). L'uomo *perditu* in sommo grado è il matto, colui che non abita più *in domo sua* (nella sua consapevolezza): ha subito uno spavento o una malattia e si è smarrito: le immagini che ha in testa lo prendono con una fune e lo portano dove vogliono (p. 76).

Chi guarda *SC* riflette su ciò che vede e se ne sente in controllo.

Per tutti questi motivi, e altri ancora, il ballo in *SC* è molto più vicino al ballo "tradizionale" di quanto non si pensi. È una sua *traduzione*.

Conclusioni

Ciò non toglie che questo ponga una messe incredibile di problemi e che agli aspetti positivi se ne aggiungano e affianchino di negativi o quantomeno alternativi.

In primo luogo. La modellizzazione apportata da *SC*, in particolar modo il suo aver dato esistenza sociale a pratiche che erano state tagliate fuori dal sistema massmediatico, può effettivamente essere vista come spinta propulsiva alla riscoperta e al piacere del ballo in più campi del "reale". Molto eloquente è ad esempio il ballo nei concerti etno-rock che coinvolge in particolar modo i giovani: o anche semplicemente il ballo in piazza per le feste paesane, che benché non abbia il tono ieratico, austero e ordinato di quello di un tempo sembra essere comunque partecipato, anche per la sua capacità di mettere insieme più generazioni.

Tuttavia non è chiaro fino a che punto si possa stabilire un nesso diretto: se da un lato *SC* potenzialmente *legittima* queste pratiche dall'altro le spinge nella "periferia" del sistema, in quanto, a causa della sua spasmodica ri-

cerca d'ordine, non le ammette al suo interno e così non le fa "esistere".

Si potrebbe ovviamente obiettare che non è compito di una sola trasmissione rendere tutto il variegato formarsi di pratiche ibride, nuove, meno "tradizionali": e in effetti ci sembra che in tal senso il problema, a lungo andare, risieda maggiormente nelle dinamiche e nelle potenzialità produttive complessive del sistema televisivo e culturale in Sardegna e su di un rapporto più "aperto", o meglio, più "azzardato" con se stessi.

Come scrive lo studioso sudamericano delle tradizioni popolari Néstor García Canclini nel suo *Culture ibride*:

> (...) la *rielaborazione eterodossa – ma auto-suggestiva* – delle tradizioni può essere fonte simultanea di prosperità economica e di riaffermazione simbolica (Canclini 1989, p. 169, corsivo nostro).

Un tratto, quello evidenziato, che si spiega con l'idea che i portatori di una "tradizione", nel momento del mutamento, "(...) continuano ad avere coscienza di essere differenti nell'*assumersi* come depositari 'di un patrimonio culturale storicamente prodotto da quella società'"[16] (p. 178, corsivo nostro).

Ma a questo punto siamo esattamente all'interno di due problemi fondamentali del nostro lavoro: uno è quello del rapporto fra statica e dinamica dei sistemi semiotici, ovvero "in che modo un sistema, rimanendo se stesso, possa svilupparsi" (Lotman 1993, p. 9); il secondo sta tutto nella parola "assumersi" (Geninasca 1997) che insieme al termine "auto-suggestione" ci riporta al problema del "credere" nella propria appartenenza e al "sentirla" come propria oltre la mera appropriazione "conoscitiva".

La possibilità di "assumere" il proprio patrimonio culturale storicamente prodotto sembra aprire nuovamente sul problema della *narrazione di sé*, sulla capacità di autoriconoscersi come produttori di quel patrimonio, come agenti e pazienti di una storia.

Allo stesso tempo il gesto di "assunzione" in quanto fondatore dell'identità semiotica, prevede un rapporto dei Soggetti con la dimensione rappresentativa, quella in cui sono sanciti i valori assumibili all'interno del Discorso sociale più ampio.

Ancora una volta *su ballu* e il "folklore" si trovano in una posizione ambigua in quanto difficilmente assumibili all'interno del Discorso sancito. In termini con-fusi, ma probabilmente non potrebbe essere altrimenti, di alcuni aspetti del conflitto in corso ci dà conto Deplano (1996, p. 15) parlando del rapporto fra *folklore* e *potere politico*:

> [Vi è stato] il totale disinteresse della classe politica nei confronti della materia che trattiamo.
> I partiti politici non hanno mai voluto riconoscere al folklore la dignità di mezzo espressivo e culturale: gli hanno negato la capacità di comunicare importanti valori socio-antropologici, lo hanno mal sopportato, ne hanno fatto un uso utilitaristico e strumentale in campagna elettorale o nelle feste di partito, misconoscendo il problema e rifiutando di intervenire a suo favore con strumenti legislativi e adeguati.
> Questi atteggiamenti avevano motivazione nella dipendenza [dei partiti politici in Sardegna] da partiti o formazioni politiche nazionali [italiane] che vedevano, nelle rivendicazioni etniche o nazionaliste [sarde] espresse anche attraverso il folklore musicale, una forte minaccia all'unità nazionale [italiana].

Se si è seguita la nostra ricostruzione storica ci si accorgerà che il problema che qui viene colto in chiave strettamente politica è intimamente "culturale": ciò che il passo ci dà a vedere, infatti, sembra essere il fatto che in gioco vi è la definizione di universi di valori, sistemi di rappresentazioni, entro cui le pratiche della "cultura popolare" possano essere lette e assunte realmente. In tal senso il ruolo del folklore non è di per sé decisivo: nondimeno esso è significativo in quanto è preso in una rete "valoriale" fatta di rimandi e connessioni, rete che in parte dipende dalle definizioni che su di esso sono venute a depositarsi e da quelle che nuovamente lo in-formano.

Conseguentemente, e probabilmente non a caso, presentando il gruppo folk di Olbia in una delle prime puntata del '99, il conduttore Nieddu annuncia *su Ballu Tundu* dicendo che è quello che "*si può considerare il nostro ballo nazionale*": un'affermazione che, seguendo il nostro percorso, potrebbe essere stata favorita dalla modellizzazione televisiva del ballo così come essere in qualche modo il risultato di una "tradizione".

Tuttavia, anche pensando tale affermazione come qualcosa che nasce dall'incrocio dei due fattori summenzionati, rimarrebbe comunque difficile dire fino a che punto essa sia assumibile in Discorso, o meglio, fino a che punto essa *ha* un suo Discorso. Si potrebbe infatti pensare che *Sardegna Canta* crei al più una zona limitata, una parentesi settimanale, in cui *quel* Discorso può momentaneamente farsi presente oppure che essa sia solo un annuncio di un Discorso potenziale, *a venire*. Si riaprirebbe qui allora la questione circa la capacità di una trasmissione singola, e per più versi limitata, di essere "auto-suggestiva" e "potente" dal punto di vista della costruzione dell'identità collettiva: essa infatti potrebbe semplicemente essere un *sapere* senza un *credere* adeguato, un sapere non inserito in una "sua" forma, che rinnova, più che "suturare", le "scissioni" della coscienza e dell'universo cognitivo. È chiaro a questo punto che il nostro lavoro prende una piega che lo riporta verso quesiti più generali; ovvero qual è il rapporto complessivo che lega cultura, sistema dei media e immaginario: fino a che punto le narrazioni tramite cui facciamo esperienza sono debitrici delle qualità e delle forme della propria autocoscienza: e ancora, come il discorso fatto sulla Sardegna, le problematiche che la percorrono, si ricolleghino alle dinamiche di costruzione dell'identità in un mondo teso fra le dimensioni locali e globali dell'esistenza.

Davanti a tali questioni ci sembra doveroso rilanciare *oltre* l'analisi, ricordandoci però che gli "oggetti culturali" da cui generalmente pretendiamo risposte sono in realtà parte di trame più ampie, sono "*onde della cultura nel mare dell'umanità*".

[1] La cosa acquisirebbe un suo statuto se oltre a considerare la danza come medium riuscissimo a gettare un ponte "mediologico" fra noi e Ricoeur. In tal senso il primo "aggancio" utile per la trattazione del rapporto media/mondo ci pare posto implicitamente da Abruzzese e dalla rilettura del concetto di "opere-mondo" di Moretti: in breve, se l'opera letteraria dà forma a un mondo l'avvento dei nuovi mezzi si pone come conseguenza della complessità emergente del "reale" che il testo scritto sembra non riuscire più a contenere e che necessita di nuovi linguaggi che garantiscano la continuità di questa messa-in-forma (Abruzzese 1995a, p. 21). Il secondo "aggancio" mediologico, è più generale. Stando a McLuhan (1964, p. 67) infatti "Tutti i *media* sono metafore attive in quanto hanno il potere di tradurre l'esperienza in forme nuove". Ci pare evidente la connessione fra le parole di McLuhan, al solito molto suggestive, e il nostro percorso. Ma fermiamoci qui.

[2] Usiamo tale termine per evitare qualsiasi nesso deterministico in senso "tecnologico".

[3] Andrebbe notato come all'attuale ritorno in auge del ballo sardo si accompagni in Sardegna il consumo e la produzione diffusa di jazz (favorita anche dalla presenta di figure di livello internazionale come il trombettista Paolo Fresu).

[4] "Le nazioni arretrate sono fredde e noi [le nazioni "progredite"] siamo caldi; (...) l'uomo di città è caldo e quello di campagna [è] freddo (...)" (McLuhan 1964, p. 36).

[5] Sono freddi quelli che richiedono partecipazione/completamento sensoriale, (come la TV e le sue immagini), mentre sono caldi quelli che portano un senso all'alta definizione (come ad esempio la radio per l'udito ecc.).

[6] Abbiamo peraltro visto come a fare problema è la stessa "estensione" di questo "spazio" e la dinamica storico-sociale che lo ha prodotto.

[7] Non si pensi che ciò non vale per la TV e sia confinato al campo della storiografia: i media di massa sono, per molti versi, memoria di loro stessi e più in generale tendono a "rimasticare" continuamente il passato, a riproporlo, sia in termini di "ritorni" di "periodi" passati sia come vera e propria rielaborazione del passato attraverso lo sguardo delle trasmissioni presenti (sia che ciò avvenga consapevolmente, come in una trasmissione che tratta di "storia", o in modo apparentemente più casuale, come nella giustapposizione di immagini vecchie e nuove o ancora, infine, nella continua e quasi automatica celebrazione del "come eravamo" a cui si assiste in TV). La TV è inoltre, come diversi studi hanno mostrato, produttrice di storia, luogo in cui accadono o vengono fatti accadere cerimonie e eventi storici.

[8] Ritorna il tema di una memoria "profonda" ma principalmente nel senso di "nascosta".

[9] Cfr. Fabbri (1998, p. 92) sull'ipnosi, efficace in quanto sfrutta la disposizione d'animo di colui che verrà trasformato (proprio in quanto, in definitiva, vuol farsi ipnotizzare).

[10] La Contra è una delle quattro figure del Tenores: si distingue per il suo ruolo "virtuoso" all'interno del gruppo.

[11] Va detto che tale termine utilizzato da Hobsbawm e Ranger (1983) è viziato da un'ombra di negatività che lascia presupporre l'esistenza di una

tradizione incontestabilmente "vera" come si può forse rilevare da questo passo: "D'altra parte però, l'energia e l'adattabilità della *tradizione autentica* non vanno confuse con l''invenzione della tradizione'. Laddove i vecchi modi sono ancora vitali, non occorre né recuperare, né inventare tradizioni" (p. 10).

La messe di problemi che si porrebbe a questo punto è ampissima, ma ciò che fa riflettere nel nostro caso è che generalmente la "denuncia" intellettuale della "invenzione" delle tradizioni si scaglia contro un uso "conservativo", e rivolto al passato, del tradizionale: nel nostro caso invece chi "inventa" è colui che rischia di subire la denuncia di "estremizzare" proprio perché offre delle potenziali "traduzioni" del passato. Ci sembra che queste considerazioni si chiarifichino tramite il tipo di valore che le "tradizioni" assumono per i soggetti: non è difficile notare come in Sardegna il discorso "anti-traduttivo" sia proprio, in molti casi, di un'ottica "resistenziale", dove la resistenzialità è esercitata anche *contro* la trasformazione che renderebbe "vivi" quelli oggetti facendoli essere parte e sostanza di forme di vita esistenti. La resistenzialità, forse per una sorta di "eterogenesi dei fini", finisce per essere contro la *possibilità* (il "rischio") che esistano queste forme di vita (nuove), forme che sarebbero legittimate e necessariamente chiamate, per esistere, a rielaborare il loro passato, a fare il "bricolage" fra la propria memoria e quella del mondo, per darsi una identità nel presente (Floch 1995). Così la resistenza diviene, a volte esplicitamente, un modo per convivere con lo *status quo*, "aggiustarne" i difetti e le storture, senza intaccarne la forma, senza poterlo effettivamente "cambiare". Provocatoriamente potremmo dire che la resistenzialità pone la seguente opzione: *o* l'esistenza degli oggetti/tradizioni *o* l'esistenza della Sardegna come forma di vita. Scegliendo la prima evita di doversi confrontare realmente con la seconda.

Ci pare interessante, in chiusura, riportare l'idea di Latour (1991, p. 94) secondo cui "Non si nasce tradizionali, si decide di diventarlo con molte innovazioni. L'idea di una ripetizione identica del passato e quella di una rottura radicale con tutto il passato sono risultati simmetrici di una stessa concezione del tempo", vale a dire quella "moderna" che tratta qualsiasi presenza del "passato" nel presente come un "arcaismo" (p. 86) senza rendersi conto che la "modernità" è solo un tipo di temporalità, vale a dire un modo particolare di "selezionare" gli elementi, un "principio di classificazione" degli avvenimenti che, divenendo dominante, non si rende conto o non accetta che noi continuamente abbiamo a che fare con elementi provenienti da tempi diversi (p. 94). Tali considerazioni paiono accordarsi con l'idea di "tradizionalità" (distinta da "tradizioni" e da "Tradizione"), intesa come "stile di connessione della successione storica" (Ricoeur 1985, p. 336), e secondo noi molto utile per capire i meccanismi di elaborazione delle culture. Per motivi di spazio non abbiamo potuto discutere le posizioni di tanti altri autori: come Panu 2001 o quelli contenuti in AA.VV. 2000.

[12] Come abbiamo potuto peraltro rilevare parlando con molti telespettatori.

[13] "Venditore d'illusioni o setaccio di catastrofi, il piccolo schermo finisce sempre per aiutare l'uomo a uscire da se stesso. In questo senso è fattore di *dépaysement*" (Cazeneuve 1974, p. 107).

[14] In tal senso l'apparizione della trasmissione stessa si configura come possibile "stupore" verso coloro che credevano di essersi lasciati alle spalle quella dimensione culturale.

[15] Si noti che Lotman porta come esempi la creazione di una "unica norma linguistica nazionale" e il succedersi di barocco e classico.

[16] La citazione fatta da Canclini è da attribuire a Guillermo Bonfil Batalla.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è sempre quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono sempre alla traduzione italiana, qualora negli estremi bibliografici qui sotto riportati vi si faccia esplicito riferimento.

AA.VV., 1980, *Sardegna* (rist. anas. della rivista «Il Ponte», anno VII, n. 9-10, settembre-ottobre 1951), Firenze, La Nuova Italia Editrice.

AA.VV., 1983, *Emilio Lussu e la cultura popolare della Sardegna*, Atti del Convegno di studio, Nuoro 25-27 aprile 1980, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico.

AA.VV., 1991, *Sardegna al di là del mito: le radici della violenza*, a cura di P. Follesa, Cagliari, Istituto di Psicanalisi (testo non in commercio).

AA.VV., 2000, *Forme e contesti del ballo sardo. Volume II. Il ballo sardo: storia, identità e tradizione*, Firenze, Edizioni Taranta.

Abruzzese, A., 1992, "*Per una ridefinizione socio-antropologica della televisione*", in A. Abruzzese, A. Cavicchia Scalamonti, a cura, *La felicità eterna*, Torino, VQPT/Nuova ERI, pp. 35-79.

Abruzzese, A., 1995a, *Lo splendore della TV*, Genova, Costa &Nolan.

Abruzzese, A., 1995b, *Viaggi di ritorno*, Bologna, Esculapio.

Abruzzese, A., 1996, *Analfabeti di tutto il mondo uniamoci*, Genova, Costa &Nolan.

Abruzzese, A., Borrelli, D., 2000, *L'industria culturale*, Roma, Carocci.

Alziator, F., 1954, *Storia della Letteratura di Sardegna*, (Edizioni Della Zattera), Cagliari, Edizioni 3T; rist. anast. 1982.

Anderson, B., 1983, *Imagined Communities*, London, Verso; trad. it. 1996, *Comunità immaginate*, Roma, Manifestolibri.

Angioni, G., 2000, *Pane e formaggio*, Sestu, Zonza.

Appadurai, A., 1996, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press; trad. it. 2001, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi.

Asad, T., 1986, "*Guardando fuori dalla tenda. L'etnografo e l'inquisitore*", in Clifford, Marcus 1986, pp. 183-210.

Atzeni, S., 1996, *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori.

Bandinu, B., 1990, "*Recenti trasformazioni dell'identità sarda*", in AA.VV., *Storia dei sardi e della Sardegna. Vol. IV. Età contemporanea*, a cura di M. Guidetti, Milano, Jaca Book, pp. 511-531.

Bandinu, B., 1991, "*La camera oscura della faida*", in AA.VV. 1991, pp. 47-67.
Bandinu, B., 1996, *Lettera a un giovane sardo*, Cagliari, Della Torre.
Bandinu, B., 1998a, *Visiones. I sogni dei pastori*, Cagliari, AM&D.
Bandinu, B., 1998b, *L'immagine tra etnos e tecne*, Atti del convegno di studi "Società sarda e religiosità. Crisi e nuove forme del sacro", Cagliari 9-10 dicembre 1994, Cagliari, Fondazione Sardinia, pp. 31-38.
Bandinu, B., 2000: si veda Bandinu, Deplano, Montis 2000.
Bandinu, B., Deplano, A., Montis, V., 2000, *Ballos*, Cagliari, Frorias.
Basso, P., Corrain, L., a cura, 1999, *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Genova, Costa &Nolan.
Bauman, Z., 1990, "*Modernità e ambivalenza*", in Featherstone, a cura, 1990, pp. 43-71.
Bellieni, C., 1920 (1975), "*I sardi di fronte all'Italia*", in S. Sechi, a cura, *Il movimento autonomistico in Sardegna, 1917-1925*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, pp. 145-153.
Benjamin, W., 1955, "*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*", in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
Benveniste, E., 1966, "*La notion de 'rythme' dans son expression linguistique*", in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard; trad. it. 1994, "*La nozione di 'ritmo' nella sua espressione linguistica*", in *Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore, pp. 390-399.
Berlinguer, L., Mattone, A., 1998, "*L'identità storica della Sardegna contemporanea*", in *La Sardegna*, collana "Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi", a cura di L. Berlinguer, A. Mattone, Torino, Einaudi, pp. XIX-XLVIII.
Bettetini, G., 1984, *La conversazione audiovisiva*, Milano, Bompiani.
Bhabha, H. K., 1994, *The location of culture*, London-New York, Routledge; trad. it. 2001, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi.
Bianchi, C., Demaria, C., Nergaard, S., a cura, 2002, *Spettri del potere. Identità, ideologia, traduzione negli studi culturali*, Roma, Meltemi.
Bodei, R., 1994, "*La stabilizzazione immaginaria del caso. Riti e miti come origine della nozione di libertà*", in M. Ceruti, P. Fabbri, G. Giorello, L. Preta, a cura, *Il caso e la libertà*, Roma-Bari, Laterza, pp. 95-112.
Bodei, R., 1995, *Le forme del bello*, Bologna, il Mulino.
Borutti, S., 1999, *Filosofia delle scienze umane*, Milano, Bruno Mondadori.

Brigaglia, M., Marroccu, L., 1995, *La perdita del Regno. Intellettuali e costruzione dell'identità sarda tra Ottocento e Novecento*, Roma, Editori Riuniti.
Burini, S., 1998, "*Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*", "*Postfazione*", in Lotman 1998, pp. 129-164.
Calefato, P., Caprettini, G. P., Colaizzi, G., a cura, 2001, *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni*, Atti del XXVII convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Ostuni, 24-26 settembre 1999, Torino, UTET.
Cambosu, S., 1954 (1999), *Miele amaro*, Nuoro, il Maestrale.
Canclini, N. J., 1989, *Culturas híbridas. Estrategías para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo; trad. it. 1998, *Culture ibride*, Milano, Guerini.
Canevacci, M., 2001, *Antropologia della Comunicazione Visuale*, Roma, Meltemi.
Cardia, U., 1983, "*L'idea e il sentimento della 'nazione mancata'*", in AA.VV. 1983, pp. 204-213.
Casula, A. ("Montanaru"), 1997, *Boghes de Barbagia - Cantigos de 'Ennargentu*, a cura di G. Pirodda, Nuoro, Ilisso.
Cavicchioli, S., 1996, *Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», n. 73/74, *La spazialità: valori, strutture, testi*, a cura di S. Cavicchioli, gennaio-agosto, Milano, Bompiani, pp. 3-43.
Cazeneuve, J., 1974, *L'homme téléspectateur (Homo telespectator)*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier; trad. it. 1989, *L'uomo telespettatore*, Roma, Armando Editore.
Cherchi, P., 1997, *Su alcune pieghe profonde dell'identità*, «Quaderni Bolotanesi. Rivista sarda di cultura», n. 23. Stampato da LITHOsgrafiche. Rielaborazione di un intervento dal titolo "*Alcuni problemi del fare arte in Sardegna*" presentato all'interno di una serie di "Incontri" organizzati dall'Associazione Selargius & Sardigna e apparso nel testo miscellaneo *Attoppus. Conferenze sulla storia, la lingua e la cultura della Sardegna*, Dolianova, Grafica del Parteolla, 1996, fuori commercio, pp. 31-57.
Cherchi, P., 1999a, *Etnos e apocalisse. Mutamento e crisi nella cultura sarda e in altre culture periferiche*, Cagliari, Zonza.
Cherchi, P., 1999b, "*Due o tre cose, per decidere di essere Sardi*", in Cubeddu, a cura, 1999b pp. 243-253.
Clemente, P., 2000, "*Laconiche danze. Annotazione di un analfacoreutico sulle rappresentazioni dei balli sardi*", in AA.VV. 2000, pp. 5-18.
Clifford, J., 1986, "*Sull'allegoria etnografica*", in Clifford, Marcus 1986, pp. 135-162.
Clifford, J., 1988, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge (Mass.)-London, Har-

vard University Press; trad. it. 1999, *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri.
Clifford, J., Marcus, G. E., a cura, 1986, *Writing Culture: Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press; trad. it. 1997, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi.
Corriga Murru, G., a cura, 1977, *Etnia, Lingua, Cultura. Un dibattito aperto in Sardegna*, Sassari, Edes.
Cubeddu, S., 1993, *Sardisti*, Sassari, Edes, vol. I.
Cubeddu, S., 1995, *Sardisti*, Sassari, Edes, vol. II.
Cubeddu, S., 1999a, "*I dirigenti della Sardegna moderna e gli appuntamenti della storia*", in Cubeddu, a cura, 1999b, pp. 323-328.
Cubeddu, S., a cura, 1999b, *L'ora dei sardi*, Cagliari, Fondazione Sardinia.
de Certeau, M., 1975, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard; trad. it. 1977, *La scrittura della storia*, Roma, Il Pensiero Scientifico Editore.
de Certeau, M, 1980, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, UGE; trad. it. 2001, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
Deplano, A., 1996, *Etnia e Folklore*, Cagliari, Artigianarte editrice.
Deplano, A., 1997, *Tenores. Canto e comunicazione sociale in Sardegna*, Cagliari, AM&D.
Deplano, A., 1999, "*Tradizioni popolari: continuità di un vissuto?*", in Cubeddu, a cura, 1999b pp. 107-113.
Deplano, A., 2000: si veda Bandinu, Deplano, Montis 2000.
Dessì, G., 1951, "*Le due facce della Sardegna*", in AA.VV. 1980, pp. 965-970.
Dupont, F., 1991, *Homère et Dallas*, Paris, Hachette; trad. it. 1993, *Omero e Dallas. Narrazione e convivialità dal canto epico alla soap-opera*, Roma, Donzelli.
Dusi, N., 2002, *Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica*, «Versus», n. 86-87, Milano, Bompiani.
Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2002, *Sulla traduzione intersemiotica*, «Versus», n. 86-87, Milano, Bompiani.
Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
Eco, U., 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
Eco, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
Eliade, M., 1965, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard; trad. it. 1999, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri.
Fabbri, P., 1987, "*Introduzione*", in Greimas 1987, pp. IX-XXVIII.
Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
Fabbri, P., 2000, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.

Fabbri, P., 2001a, "*Catharsis. Again?*", in Pezzini, a cura, 2001b, pp. 289-300.
Fabbri, P., 2001b, "*Semiotica: se manca la voce*", in A. Duranti, a cura, *Culture e discorso,* Roma, Meltemi, pp. 412-424.
Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
Featherstone, M., a cura, 1990, *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE Ltd; trad. it. 1996, *Cultura globale*, Roma, Seam.
Featherstone, M., Lash, S., Robertson, R., a cura, 1995, *Global modernities*, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE.
Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France; trad. it. 1997, *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, Milano, Franco Angeli.
Fois, G., 1983, "*Emilio Lussu e 'la guerra dei sardi'. La Sardegna nella 'cultura' della Brigata 'Sassari'*", in AA.VV. 1983, pp. 68-78.
Fontanille, J., 1999a, "*Polisensorialità e autonomia della dimensione figurativa*", in Basso, Corrain 1999, pp. 188-212.
Fontanille, J., 1999b, "*De la sémiotique de la présence à la structure tensive*", in E. Landowski, R. Dorra, A. C. de Oliveira, a cura, *Semiótica, estesis, estética*, São Paulo, EDUC, pp. 213-239.
Foucault, M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard; trad. it. 1998, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli.
Foucault, M., 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard; trad. it. 1993, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi.
Foucault, M., 1983, "*Why study Power: the Question of the Subject*", in H. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault. Beyond structuralism and Hermeneutics*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. 1994, "*Perché studiare il potere: la questione del soggetto*", in Foucault 1994, pp. 103-114.
Foucault, M., 1994, *Poteri e strategie. L'assoggettamento dei corpi e l'elemento sfuggente*, a cura di P. Dalla Vigna, Milano, Mimesis.
Francioni, F., 1980, "*Nazione, autonomia e federalismo in Emilio Lussu*", in AA.VV. 1983, pp. 184-203.
Francioni, F., 1982, "*Storia dell'idea di 'nazione sarda'*", in M. Brigaglia, a cura, *La Sardegna. Enciclopedia. Vol. II. L'Autonomia*, Cagliari, Della Torre, pp. 165-183.
Francioni, F., 1985, "*Giommaria Angioy nella storia del suo Tempo*", Introduzione in *La vita e i tempi di Giommaria Angioy*, Dionigi Scano, 1946, Cagliari, La Torre, pp. VII-XLI.
Freud, S., 1919, *Das Unheimliche*, «Imago», n. 5; trad. it. 1993, "*Il perturbante*", in *Psicanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton Compton, pp. 147-178.

Gadamer, H. G., 1960, *Wahrheit und methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr; trad. it. 1995, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani.
Gala, G. M., 2000, "*Il ballo sardo tra folklore e folklorismo. Tipologia dei balli etnici e trasformazione spettacolare in Sardegna*", in AA.VV. 2000, pp. 19-75.
Galimberti, U., 1983, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
Garau, E., 1997, *Il ballo sardo*, Cagliari, Edizioni della Torre.
Geninasca, J., 1997, *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France; trad. it. 2000, *La parola letteraria*, Milano, Bompiani.
Geertz, C., 1973, *The Interpretations of Cultures*, New York, Basic Books; trad. it. 1987, *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino.
Girard, R., 1972, *La Violence et le sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset; trad. it. 1997, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi.
Greimas, A. J., 1970, *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1996, *Del senso*, Milano, Bompiani.
Greimas, A. J., 1976a, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercises pratiques*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1995, *Maupassant. La semiotica del testo: esercizi pratici*, Torino, Centro Scientifico Editore.
Greimas, A. J., 1976b, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1991, *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore.
Greimas, A. J., 1983, *Du Sens II - Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1998, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani.
Greimas, A. J., 1986, "*Della nostalgia. Studio di semantica lessicale*", in D. Bertrand, a cura, *Les passions. Explorations sémiotiques, Actes Sémiotiques-Bulletin,* XI, 39, trad. it. in Pezzini, 1991, pp. 19-25.
Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Éditions Pierre Fanlac; trad. it. 1988, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
Greimas, A. J., 1995, *Miti e figure*, Bologna, Esculapio.
Greimas, A. J., Courtès, J., 1979, *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher.
Greimas, A. J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1996, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani.
Havelock, E. A., 1986, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven - London, Yale University Press; trad. it. 1995, *La musa impara a scrivere*, Bari, Laterza.

Heidegger, M., 1927, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag; trad. it. 1976, *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi & C.
Hobsbawm, E. J., Ranger, T., 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. 1994, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.
Jackobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions du Minuit; trad. it. 1986, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.
Jullien, F., 1996, *Traité de l'efficacité*, Paris, Éditions Grasset & Frasquelle; trad. it. 1998, *Trattato dell'efficacia*, Torino, Einaudi.
Kristeva, J., 1974, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1979, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio.
Lakoff, G., Johnson, M., 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. 1998, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani.
Landowski, E., 1989, *La société réfléchie*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1999, *La società riflessa*, Roma, Meltemi.
Landowski, E., 1997, "*Il gusto si discute*", in J. L. Fiorin, E. Landowski, a cura, *Gusti e disgusti. Sociosemiotica del quotidiano*, Torino, Testo & Immagine, pp. 95-157; seconda edizione 2000.
Landowski, E., 1999a, "*Sobre el contagio*", in E. Landowski, R. Dorra, A. C. de Oliveira, a cura, *Semiótica, estesis, estética*, São Paulo, EDUC, pp. 269-278.
Landowski, E., 1999b, "*Il tempo intersoggettivo: in difesa del ritardo*", in Basso, Corrain 1999, Genova, Costa &Nolan, pp. 278-298.
Landowski, E., 2000, "*Frontières du corps: faire signe, faire sens*", in *Caderno de discussão*, VI colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemiótica, São Paulo, PUC-CPS; trad. it. 2001, "*Fare segno, fare senso: regimi di significazione del corpo*", in P. Bertetti e G. Manetti, a cura, *Forme della testualità*, Torino, Testo & Immagine, pp. 60-75.
Landowski, E., 2001, "*En deçà ou au-delà des stratégies: la présence contagieuse*", in *Caderno de discussão*, VII colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemiótica, São Paulo, PUC-CPS.
Latour, B., 1991, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, Éditions La Découverte; trad. it. 1995, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Milano, Elèuthera.
Latour, B., 1999, "*Piccola filosofia dell'enunciazione*", in Basso, Corrain 1999, pp. 71-94.
Lévi-Strauss, C., 1958, "*L'efficacia simbolica*", in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon; trad. it. 1966, *Antropologia strutturale*, Milano, il Saggiatore, pp. 210-230.

Lotman, J. M., 1973, "*Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo*", in J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, a cura, *Ricerche semiotiche,*Torino, Einaudi, pp. 40-61.
Lotman, J. M., 1980, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza.
Lotman, J. M., 1985, *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio.
Lotman, J. M., 1993, *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnosis; trad. it. 1993, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli.
Lotman, J. M., 1994, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio.
Lotman, J. M., 1998, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali.
Lotman, J. M., Uspenskij, B. A., 1973, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani; seconda edizione 1975.
Lotman, J. M., Uspenskij, B. A., 1977, "*Rol' dual'nych modelej v dinamike russkoj kul'tury (do konka XVIII veja)*", in *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. XXVIII. Literaturovedenie*, in *Učënye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, fasc. 414, Tartu; trad. it. 1980, "*Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)*", in D'Arco Silvio Avalle, a cura, *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino, Einaudi, pp. 242-286.
Lussu, E., 1951a, "*L'avvenire della Sardegna*", in AA.VV. 1980, pp. 957-964.
Lussu, E., 1951b, "*La Brigata Sassari e il Partito Sardo d'Azione*", in AA.VV. 1980, pp. 1.076-1.084.
Manetti, G., 1998, *La teoria dell'enunciazione*, Siena, Protagon Editori Toscani.
Marci, G., 1991, *Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*, Cagliari, CUEC.
Marcus, G. E., 1986, "*L'etnografia nel sistema-mondo*", in Clifford, Marcus 1986, pp. 211-244.
Marras, M., 1999, "*Musica, canti e balli nel carnevale di Aidomaggiore e Ghilarza*", in Orrù 1999, pp. 391-415.
Marrone, G., 2001, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.
Marsciani, F., 1991, "*Uno sguardo semiotico sulla vergogna*", in Pezzini, a cura, 1991, Bologna, Esculapio, pp. 35-50.
Marsciani, F., 2000, "*Introduzione*", in Ricoeur, Greimas 2000, pp. 7-19.
Mattelart, A., 1991, *La communication-monde. Histoire des idées et des stratégies*, Paris, Éditions La Découverte; trad. it. 1997, *La Comunicazione Mondo*, Milano, il Saggiatore.

McLuhan, M., 1964, *Understanding Media*, Marshall McLuhan; trad. it. 1997, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore.
Menduni, E., 1995, *La più amata dagli italiani*, Bologna, il Mulino.
Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard; trad. it. 1965, *Fenomenologia della percezione*, Milano, il Saggiatore.
Merleau-Ponty, M., 1964, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard; trad. it. 1999, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani.
Montani, P., 1996, *Estetica ed ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza.
Montis, V., 2000: si veda Bandinu, Deplano, Montis 2000.
Moores, S., 1993, *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*, London-Thousand Oaks-New Dehli, Sage; trad. it. 1998, *Il consumo dei media*, Bologna, il Mulino.
Morin, E., 1962, *L'esprit du temps*, Paris, Éditions Bernard Grasset; trad. it. parz. 2002, *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi
Muoni, L., 1998, "*Un ritratto culturale della Sardegna autonomistica*", in A. Accardo, a cura, *L'isola della rinascita*, Roma-Bari, Laterza, pp. 138-264.
Murru Corriga, G., a cura, 1977, *Etnia lingua cultura un dibattito aperto in Sardegna*, Sassari, Edes.
Nancy, J.-L., 1990, *La communauté désoeuvrée*, Paris, Christian Bourgois Editeur; trad. it. 1995, *La comunità inoperosa*, Napoli, Cronopio.
Nancy, J.-L., 1992, *Corpus*, Paris, Éditions A. M. Métailié; trad. it. 1995, *Corpus*, Napoli, Cronopio.
Nathan, T., 1993, *Fier de n'avoir ni pais ni amis, quelle sottise c'était... Principes d'ethnopsycanalyse*, Grenoble, Éditions La Pensée Sauvage; trad. it. 1996, *Princìpi di etnopsicanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri.
Nieddu, L., a cura, 1985, *Camillo Bellieni. Scritti 1919-1925*, Sassari, Gallizzi.
Nietzsche, F., 1876, *Die Geburt der Tragödie*; trad. it. 1999, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi.
Ong, W. J., 1982, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen; trad. it. 1986, *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino.
Orrù, L., 1999, *Maschere e Doni, Musiche e Balli. Carnevale in Sardegna*, Cagliari, CUEC.
Panu, S., 2001, *Il mito sardo. Cultura della festa e società dello spettacolo*, Dogliani, Sensibili alle foglie.
Peverini, P., 2002, "*Il videoclip: un'analisi dei dispositivi enunciativi*", in I. Pezzini, a cura, *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi, pp. 67-109.
Pezzini, I., a cura, 1991, *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio.

Pezzini, I., 1998, *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani.
Pezzini, I., a cura, 2001, *Semiotic efficacity and the effectiveness of the text. From effects to affects*, Turnhout, Brepols.
Pezzini, I., Pozzato, M. P., a cura, 2000, *Dialogo a sette voci. Intorno alla semiotica letteraria di Jacques Geninasca*, Urbino, Quattro Venti.
Pillonca, P., 1977, *Fascismo e clero nel divieto delle gare poetiche in Sardegna*, «Archivio sardo del movimento operaio contadino e autonomistico», n. 8-10, pp. 297-396.
Pira, M., 1968, *Sardegna tra due lingue* (trascrizione rivista delle "conversazioni" tenute su Radio Cagliari nel 1963-64), Cagliari, Edizioni della Torre; seconda edizione 1984.
Pira, M., 1970, *Il villaggio elettronico*, Cagliari, AM&D; 2ª ed. 1997.
Pira, M., 1978, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, Milano, Giuffré.
Pira, M., 1982, "*Lingua e civiltà del popolo sardo*", in M. Brigaglia, a cura, *La Sardegna*, Cagliari, Della Torre, vol. II, pp. 40-113.
Pira, M., 1983, "*Lussu sardo*", in AA.VV. 1983, pp. 27-53.
Pozzi, E., 1992, *Il carisma malato*, Napoli, Liguori.
Puddu, M., 2000, *Ditzionariu de sa limba e de sa cultura sarda*, Cagliari, Condaghes.
Rabinow, P., 1986, "*Le rappresentazioni sono fatti sociali. Modernità e postmodernità in antropologia*", in Clifford, Marcus 1986, pp. 293-326.
Rastier, F., 2001, "*Semantica dei testi e semiotica*", in P. Bertetti, G. Manetti, a cura, 2001, *Forme della testualità*, Torino, Testo & Immagine, pp. 25-44.
Ricoeur, P., 1969, *Le conflit des interprétations*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1999, *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book.
Ricoeur, P., 1975, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1997, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book.
Ricoeur, P., 1977, *La sémantique de l'action. Ière partie: Le discours de l'action*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique; trad. it. 1998, *Semantica dell'azione*, Milano, Jaca Book.
Ricoeur, P., 1983, *Temps et récit. Tome I*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1994, *Tempo e Racconto. Volume 1*, Milano, Jaca Book.
Ricoeur, P., 1984, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1999, *Tempo e Racconto. Volume 2. La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book.
Ricoeur, P., 1985, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1994, *Tempo e Racconto. Volume 3. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book.

Ricoeur, P., 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1993, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book.
Ricoeur, P., Greimas, A. J., 2000, *Tra semiotica ed ermeneutica*, a cura di F. Marsciani, Roma, Meltemi.
Robertson, R., 1992, *Globalization. Social theory and Global Culture*, London, Sage; trad. it. 1999, *Globalizzazione. Teoria sociale e cultura globale*, Trieste, Asterios.
Rosaldo, R., 1986, "*Guardando fuori dalla tenda L'etnografo e l'inquisitore*", in Clifford, Marcus 1986, pp. 111-134.
Rudas, N., 1997, *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
Sahlins, M., 1993, "*'Addio tristi tropi': l'etnografia nel contesto storico del mondo moderno*", in R. Borofsky, a cura, 1994, *Assessing Cultural Anthropology*, New York, McGraw-Hill; trad. it. 2000, *L'antropologia culturale oggi*, Roma, Meltemi, pp. 457-475.
Said, E. W., 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon Books; trad. it. 1999, *Orientalismo*. Milano, Feltrinelli.
Salvestroni, S., 1980, "*Il pensiero di Lotman e la semiotica sovietica degli anni settanta*", in J. M. Lotman 1980, pp. VII-XLIV.
Sole, L., 1977, *Strutture ritmiche e comunicazione orale in Sardegna. Per una semiotica delle culture subalterne*, «Quaderni sardi di filosofia e scienze umane», anno I, n. 1, Sassari, Gallizzi, pp. 67-95.
Sole, L., 1981, *In s'oru e su mare*, Sassari, Dessì.
Sole, L., 1988, *La linea e il cerchio. Semiotica della danza sarda*, «Ichnusa», anno VII, n. 14, maggio/giugno, trascrizione della relazione letta il 23 agosto 1985 a Selergius per gli "Incontri culturali Selargius '85", Sassari, Edes, pp. 44-63.
Sotgiu, G., 1984, *Storia della Sardegna sabauda*, Bari, Laterza.
Tambiah, S. J., 1985, *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press; trad. it. 1995, *Rituali e cultura*, Bologna, il Mulino.
Todorov, T., 1982, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1992, *La conquista dell'America*, Torino, Einaudi.
Todorov, T., 1991, *Les morales de l'histoire*, Paris, Éditions Grasset & Frasquelle; trad. it. 1995, *Le morali della storia*, Torino, Einaudi.
Tola, S., 1997, *La Poesia dei poveri. La letteratura in Lingua Sarda*, Cagliari, AM&D.
Tomlinson, J., 1999, *Globalization and Culture*, Cambridge, Polity Press; trad. it. 2001, *Sentirsi a casa nel mondo. La cultura come bene globale*, Milano, Feltrinelli.
Turner, V., 1982, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications; trad it. 1986, *Dal Rito al Teatro*, Bologna, il Mulino.

Turner, V., 1986, *The Anthropology of Performance*, New York, Paj Publications; trad. it. 1993, *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino.
Unione Sarda (L'), 20-12-95, *Vent'anni sull'onda*.
Unione Sarda (L'), 07-04-96, *Note da un'isola*.
Unione Sarda (L'), 26-01-99, *Uno spartito lungo vent'anni*.
Unione Sarda (L'), 03-08-99, *Da oggi su Videolina torna il grande folk sardo*.
Vernant, J.-P., 1965, *Mythe et pensée chez le Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero; trad. it. 1999, *Mito e pensiero presso i greci*, Torino, Einaudi.
Violi, P., 1997, *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani.
Violi, P., 1999, "*Una svolta e qualche possibile incrocio*", in Basso, Corrain 1999, pp. 241-259.
Wittgenstein, L., 1969, *On Certainty*, Oxford, Basil Blackwell; trad. it. 1999, *Della Certezza*, Torino, Einaudi.
Zilberberg, C., 1999, "*Tragédie et prosodie selon Hölderlin*", in L. Bourassa, G. Ceriani, C. Zilberberg, *Le sens du rythme*, "Documents de Travail" del Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica di Urbino, n. 283-284-285.
Zilberberg, C., 1993, "*Seuils, limites, valeurs*", in *On the Borderlines of Semiotics*, "Acta Semiotica Fennica II", Imatra, Oylä-Vuoksi; trad. it. 2001, "*Soglie, limiti, valori*", in Fabbri, Marrone, a cura, 2001, pp. 124-138.
Zingarelli, N., 1996, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

Nautilus

1 Alberto Abruzzese *L'intelligenza del mondo*
2 Harold A. Innis *Impero e comunicazioni*
3 Stefano Balassone *Come cavarsela in TV*
4 Massimo Canevacci *Antropologia della comunicazione visuale*
5 Francesco D'Amato (a cura) *Sound Tracks*
6 Gabiella Ambrosio *Siamo quel che diciamo*
7 Franco Speroni *La rovina in scena*
8 Nicholas Mirzoeff *Introduzione alla cultura visuale*
9 Elisabeth Noelle-Neumann *La spirale del silenzio*
10 Edgar Morin *Lo spirito del tempo*
11 Federico Boni *Il corpo mediale del leader*
12 Franciscu Sedda *Tradurre la tradizione*
13 James Lull *In famiglia, davanti alla TV*
14 Alberto Abruzzese *Lessico della comunicazione*
15 Gian Piero Jacobelli *Scomunicare*
16 Giovanni Fiorentino *Il valore del silenzio*
17 Giuseppe Ardrizzo (a cura) *L'esilio del tempo*