

Scrivere per il teatro. Il mondo sardo nei racconti drammatici di Giuseppe Dessì

Laura Medda
Università degli Studi di Cagliari
laura.medda@tiscali.it

ABSTRACT: Scrittore di romanzi e racconti, Giuseppe Dessì (Cagliari, 1909 - Roma, 1977) è stato anche un importante autore di testi per il teatro. Ancora oggi considerata di minor rilevanza, non abbastanza studiata dalla critica e poco nota al grande pubblico estero, questa produzione teatrale è degna invece di maggiore attenzione e approfondimenti. Nell'ordine, presentiamo i *Racconti drammatici* – *Qui non c'è guerra*, *La Giustizia* – (Feltrinelli, 1959) e il dramma storico *Eleonora D'Arborea* (Mondadori, 1964). In questi testi, Dessì rappresenta la complessità del mondo sardo in linea di continuità con quanto espresso nelle sue pagine narrative e saggistiche: il teatro gli permetterà infatti di sperimentare un nuovo linguaggio capace di rappresentare, attraverso i personaggi, non solo azioni e fatti ma anche atmosfere, percezioni e poetiche ragioni caratterizzanti i significati più profondi della sua scrittura.

Parole chiave: Giuseppe Dessì. Letteratura italiana. Teatro. Narrativa. Sardegna.

RESUMO: Escritor de romances e contos, Giuseppe Dessì (Cagliari, 1909 - Roma, 1977) também foi um importante autor de textos para o teatro. Mesmo hoje considerada de menor importância, não suficientemente estudada pela crítica e pouco conhecida do grande público estrangeiro, esta produção teatral é, ao invés, digna de maior atenção e discernimento. Em ordem, apresentamos os contos dramáticos – *Qui non c'è guerra*, *La Giustizia* – (Feltrinelli, 1959) e o drama histórico *Eleonora D'Arborea* (Mondadori, 1964). Nestes textos, Dessì representa a complexidade do mundo da Sardenha em linha de continuidade com o que se expressa em suas páginas narrativas e não ficcionais: o teatro lhe permitirá experimentar uma nova linguagem capaz de representar, por meio dos personagens, não apenas ações e fatos, mas também ambientes, percepções e razões poéticas que caracterizam os significados mais profundos de sua escrita.

Palavras-chave: Giuseppe Dessì. Literatura italiana. Teatro. Narrativa. Sardenha.

ABSTRACT: Writer of novels and short stories, Giuseppe Dessì (Cagliari, 1909 - Rome, 1977) was also an important author of texts for the theater. Even today considered of minor importance, not sufficiently studied by critics and little known to the large foreign public, this theatrical production is instead worthy of greater attention and insights. In order, we present the

dramatic tales – *Qui non c'è guerra*, *La Giustizia* – (Feltrinelli, 1959) and the historical drama *Eleonora D'Arborea* (Mondadori, 1964). In these texts, Dessì represents the complexity of the Sardinian world in line of continuity with what is expressed in his narrative and non-fiction pages: the theater will allow him to experience a new language capable of representing, through the characters, not only actions and facts but also atmospheres, perceptions and poetic reasons characterizing the deepest meanings of his writing.

Keywords: Giuseppe Dessì. Italian literature. Theater. Fiction. Sardinia.

1 Introduzione

La scrittura di Giuseppe Dessì prende corpo e forma lontano dalla Sardegna ma di questa terra, punto lontanissimo e immobile, luogo ormai scomparso e forse irrimediabilmente perduto, avverte un incessante richiamo. Tutto ciò che sta alle origini del suo mondo narrativo, costruito poeticamente sulle trame epifaniche di continui ritorni, si perde infatti nelle remote stagioni della piccola patria sarda: centro di un universo destinato a svelarsi nei modi complessi della scrittura, tra evocazione, memoria e conoscenza, e che ritroveremo ancora vibrante nelle pagine del postumo romanzo intitolato *La scelta*. Se le testimonianze d'autore e i diari raccontano i giochi dell'infanzia, la straordinaria scoperta di una biblioteca murata, l'incontro con il mondo della fantasia e con le prime letture, un importante percorso di formazione culturale per Dessì avrà luogo soltanto fuori dall'isola, durante gli anni universitari. Proprio all'interno del vivace ambiente toscano nasceranno infatti le amicizie di una vita e la possibilità di veder pubblicati quei primi esiti narrativi grazie ai quali sarà Scrittore, mestiere che non diverrà esperienza totalizzante da un punto di vista professionale ma, in tutto il tempo che resta, il senso stesso della sua vita. Non solo ideatore di romanzi e racconti, nel corso degli anni Cinquanta, Giuseppe Dessì ebbe inoltre modo di intensificare e diversificare le sue esperienze artistiche in qualità di documentarista, sceneggiatore, autore di testi per il mondo radiofonico, televisivo e teatrale. Esperienze che

ritroveremo nei decenni successivi accanto alle pagine narrative e che, sebbene frequentemente premiate da un discreto successo di pubblica e critica, ancora oggi risentono di una marginale attenzione da parte degli studiosi. Nell'intento di stimolare un rinnovato interesse critico, il presente contributo intende quindi offrire uno sguardo panoramico realtivo a uno specifico segmento della produzione dessiana, rivolgendosi a quei racconti drammatici che, alla luce dei recenti studi condotti in parte anche dalla sottoscritta, si sono rivelati particolarmente interessanti. I testi in questione sono infatti meritevoli di restituire, sotto nuova luce, quella complessità del mondo sardo che, negli stessi anni, il nostro autore andava indagando nelle sue opere narrative e saggistiche e che, attraverso il linguaggio drammatico, assumerà la peculiare configurazione di un reale in movimento.

Nell'ambito della produzione dessiana, una prima traccia di elaborazione scenica risale al 1949 ma, dopo aver accarezzato l'idea del dramma per diversi anni, solo con la nascita dei *Racconti drammatici* (1959) questo percorso creativo potrà considerarsi definitivamente avviato¹. La rappresentazione de *La giustizia*, in modo particolare, ottenne uno straordinario successo ma il cerchio delle produzioni teatrali sarà destinato a chiudersi non molto tempo dopo, quando lo scrittore sardo porterà a compimento il progetto di un dramma storico dedicato alla figura della giudicessa *Eleonora D'Arborea* (1964). Se il periodo risulta dunque circoscritto, al centro del discorso, risaltano i movimenti di queste pagine fantasticate in proiezione scenica, vale a dire, la tracciabilità di un prezioso nucleo creativo spesso caratterizzato da evidenti interconnessioni rispetto a storie già narrate in forma di racconto o romanzo e, in qualche modo, geneticamente predisposte alla trasposizione teatrale².

Io preferisco chiamarlo *racconto drammatico*, come i miei precedenti lavori teatrali. Perché *racconto drammatico*? Per modestia, ha spiegato benevolmente qualche critico. Ma in realtà la modestia non c'entra. Con questa definizione intendo indicare la continuità \neg per quanto mi concerne \neg tra narrativa e teatro. (DESSÌ, 2011, p. 376)

L'apertura alla dimensione scenica venne accolta dal Dessì come possibilità di sperimentare le aderenze di un *modus narrandi* capace di declinare mimeticamente quei contenuti che desiderava sempre più corrispondenti a una particolare resa oggettivante, in prospettiva di una soluzione che potesse contribuire a definire, anche sul piano stilistico, il travagliato processo evolutivo ormai da tempo in attiva fermentazione nella sua scrittura. In effetti, nei racconti drammatici, gli elementi che sembra trattenere con ferma tenacia riguardano indubbiamente un certo grado di fedeltà rispetto alla sua esperienza di narratore, in gran parte dei casi mediante un processo di rifunzionalizzazione testuale che, pur con le necessarie e intenzionali varianti derivanti dall'adozione dei due specifici sistemi, viene disposto secondo una certa linea di continuità. Sotto il profilo strutturale, il teatro dessiano si configura perciò come un sistema implicante soluzioni, prospettive e direzioni / deviazioni peculiari (a titolo esemplificativo, si considerino le implicazioni reattive all'alterazione delle categorie spazio-temporali), nonché caratterizzato, si noti, da una personalissima fisionomia riscontrabile a partire dall'accurata modellazione dei personaggi. Se sul palcoscenico ognuno di essi viene chiamato a rappresentare un mondo a sé, è proprio attraverso una strategica orchestrazione delle diverse componenti drammaturgiche che lo scrittore riesce a mettere in scena una vicenda cogliendola nella sua complessità prospettica: finalità perseguita attraverso la cura di ogni singolo dettaglio, selezionato affinché possa catturare, riprodurre, trasferire una concreta \neg perciò non più solo figurata \neg resa oggettiva della narrazione.

[Se i suoi lavori teatrali prendono spunto da opere narrative in se stesse compiute o ne calcano problemi, soluzioni, speranze, tradimenti, perché la «forma» del teatro?]

Per arrivare ad una oggettività ancora più sostanziale dalla quale non si possa tornare indietro. Il massimo dell'oggettività è il dialogo, raccontare attraverso il dialogo, far parlare i personaggi, rappresentarli, farli vedere muoversi, far vedere gli avvenimenti agli spettatori così come si svolgono, senza intermediari, senza interventi.

(VARESE - DESSÌ, 1973, pp. 13-14)

2 Qui non c'è guerra

Dal romanzo *I passeri* (1955), ambientato in un piccolo paese dell'entroterra isolano durante il secondo dopoguerra, nasce il primo dei racconti drammatici che saranno oggetto della nostra indagine. *Qui non c'è guerra* è il titolo che Dessì scelse per questo dramma scenico, rispetto al quale sentì di dover precisare, in una lettera indirizzata a Folco Cecchini, che "in nulla, la situazione drammatica è stata limitata o condizionata da quella del romanzo" perché "diverse sono le situazioni"³. La dichiarazione autoriale, dunque, si rivelò necessaria a segnalare un significativo margine di autonomia rispetto alla fonte ipotestuale, dalla quale, tuttavia, lo scrittore ricavò non solo i personaggi ma anche una serie di motivi ri-funzionalizzati secondo una nuova impostazione del discorso. Considerati un forte ridimensionamento di alcuni personaggi centrali e un vistoso mutamento dello scioglimento finale, il racconto teatrale elaborato dal Dessì presenta infatti consistenti rimaneggiamenti, specialmente in merito a tutti gli elementi che nel romanzo concorrono alla focalizzazione dei moti interiori espressi dai protagonisti e che risulteranno invece diversamente amplificati attraverso la maschera attoriale fatta di concreta fisicità, voce e gestualità. In primo luogo, rispetto alla trama de *I passeri*, è possibile notare come lo scrittore scelga di mettere al centro del suo discorso drammatico la storia del conte Massimo Scarbo e di quella sua eredità che Timoteo De Luna e gli altri parenti aspettano di poter conquistare. I giorni più dolorosi del vecchio protagonista, mentre invano attende il ritorno del figlio Giacomo, combattente antifascista nella guerra di Spagna, ritrovano, dunque, posto benché attraverso una diversa risonanza:

SCARBO (*solo dopo che Susanna è andata via*) Io sto per morire, professore.

ORDALI (*fa un gesto, vivace, di diniego*) Ma no...ma che dice!

SCARBO Lei sa benissimo che è così, professore. Sto morendo... Si tratta di giorni. Vorrei solo vedere mio figlio, prima... e pare che stia arrivando, per fortuna. Beh! Perciò ora, per me, ciò che conta, la sola cosa

che ancora conta è la verità. (*Puntando il dito verso Cabruno*) Se mio figlio è partito, se è andato a combattere in Spagna con i rossi, lo devo... (*punta il dito*) a lui! Lui con la sua eloquenza – (*sarcastico*) perché è eloquente – gli ha montato la testa. Giacomo era un ragazzo. Poco più che un ragazzo. Passò in Corsica clandestinamente, e di là andò in Francia. (*Pausa. Poi con calma, meditando*) Perciò io, con lui, qualche volta sono brusco. Forse qualche volta sono anche ingiusto (*Di nuovo con tono vibrato*) [...]
(DESSÌ, 2012, p. 186)

In particolare, vi sono poi una serie di figure, come quella del dottor Cabruno, selezionate affinché, richiamando un luogo definito e un tempo storicamente determinato, il discorso risulti inquadrabile anche secondo risvolti di tipo politico:

CABRUNO E come amico di Massimo ti prego di rimettere quei registri dov'erano, e di non toccarli fino a quando non avrai il diritto di farlo (*Fa per uscire*).

TIMOTEO Questo tu me lo dici come amico di zio Massimo, vero? Come sai parlare bene! Tu farai fortuna con la politica, ora. Ora ch'è finita la guerra, secondo te dovrebbe cominciare un altro tipo di baraonda. E tu, in mezzo, a comandare. A quanta gente la darete a bere, d'ora in poi, con i vostri bei discorsi, tu egli altri come te! Ma non m'incanti! Io dovrei star qui ad aspettare che questa ...serva mi faccia le scarpe? Eh no! Non dovrei toccare i registri!

[...]

TIMOTEO Ma qui non ricomincerà la confusione. Qui non c'è guerra. È finita la guerra e non ricomincerà la confusione. Non daremo via libera ai fanfaroni e ai confusionari. Siamo tutti stanchi. Ci vuole ordine. E io comincio col mettere ordine in casa mia. Mi premunisco. Difendo la mia roba. Io sono uno che lavora, Michele. Non sono abituato a perdere tempo. Io so lavorare. È di gente come me che c'è bisogno. La Società, sì, la Società ha bisogno di gente come me. Ha bisogno di ordine.

CABRUNO E di giustizia.

TIMOTEO La tua giustizia è confusione.

CABRUNO La giustizia è soltanto giustizia. (*Via.*)

TIMOTEO Confusione!

(DESSÌ, 2012, pp. 237-238)

Della piccola realtà isolana occupata dall'esercito alleato, il titolo teatrale scelto dal Dessì mette in luce un *modus vivendi* nel quale vige una condizione di pace che si rivelerà solo apparente perché i violenti contrasti tra le diverse forze sociali, rappresentate stavolta da alcuni personaggi-chiave (ai quali, invece, nel romanzo viene attribuito minor rilievo), si attuano in una realtà doppiamente compromessa da conflitti interni, egoismi familiari e ingiustizie. Una realtà immersa in un momento storico di radicali cambiamenti ma che

percepiamo come lontanissimo, mentre "la vita in quel triangolo di campagna sarda prediletta continua a svolgere altre vicende, o meglio, l'eterna vicenda di gente che cresce nei miti isolani della fatalità, della roba, degli amori sbocciati e consunti, di certo clima di violenza post-bellica, di fato duro e insondabile" (TOSCANI, 1973, p. 73). Nelle ultime scene, in effetti, risulteranno come vincenti i giochi di prepotenza e, ostinatamente radicato, un clima di rassegnazione riconducibile alla cosiddetta fatalità degli eventi: la speranza di riscatto e giustizia che ne *I passeri* si accende grazie al gesto di Rita, qui viene simbolicamente sostituita dall'immagine di Susanna intenta a bruciare il documento testamentario che avrebbe potuto scagionarla dalle accuse⁴.

SUSANNA (*calma, guardando la fiamma sulla quale la lettera finisce di bruciare*)
Non voleva essere sepolto nella terra di Timoteo Deluna. Timoteo Deluna aveva comprato anche quella terra che era stata sempre degli Scarbo. Adesso è dei Deluna, con gli Scarbo dentro. Ma lui no. Lui ha voluto restare fuori. Da più di un mese si era scelto quel pezzetto di terra. Aveva fatto la domanda al Comune. Ma sei io non mi mettevo a gridare...Eh!...(Pausa) Là (*indica la fiamma*) c'era scritto anche questo.
[...]
LEONIA E invece ha fatto bene lei a bruciarla. [...]
Ha fatto bene a fare così. Gli ha ridato la pace. La pace!
(DESSÌ, 2012, pp. 260-261)

Questa, la conclusione di una trama essenziale e solidamente strutturata in tre sezioni, dove, per usare le parole di Cesare Segre, tutto ciò che rinvia "a un accaduto non rappresentato" (SEGRE, 1984, p. 8) si ripercuote nel dominante presente drammatico. Intenzione autoriale, si noti, che sembra non tanto voler indurre lo spettatore a uno sforzo ricostruttivo quanto far sì che la sua attenzione si concentri nello spazio del movimento e sulle sue proiezioni. La luce più intensa viene dunque destinata a ciò che si anima in scena, immagini che simultaneamente si fanno azione e sentimento, suono e silenzio, coraggio e paura, che riescono a significare il futuro attraverso quelle antiche leggi del sangue, della terra e della famiglia ancora chiamate, nel mondo sardo, a regolare le vicende della collettività⁵.

3 La Giustizia

Una simile estensione è rintracciabile anche nel testo de *La giustizia*, inizialmente pubblicato sulla rivista «Botteghe oscure» (autunno 1957) e due anni dopo, insieme a *Qui non c'è guerra*, all'interno del volume *Racconti drammatici* edito da Feltrinelli⁶. Il primo atto scenico di questa vicenda, ancora una volta ambientata in Sardegna, si apre nella

Piazzetta davanti alla casa di Minnia e Francesca Giorri, contigua a quella di Pietro Manconi. Uomini e donne passano, avanti e indietro. Cavalli carichi di bidoni di latte diretti al caseificio; di ritorno, con i bidoni vuoti; asini, cani, bambini. Donne salutano Francesca Giorri che spazza il cortile di casa. Dalla piazzetta il cortile della casa si vede attraverso le stecche del cancelletto, al di sopra di un basso muro. Galline, nel cortile, ecc. ecc. Voci acute di donne, lontane: chiamano, rispondono. Le finestre della casa, piccole, circondate da una striscia di calce bianca, guardano sulla piazzetta e sulla strada che si perde lontano, verso la collina. Oltre i tetti delle case, monte Alcu, conico, incappucciato di boschi, con la cima calva rossastra. A una di queste piccole finestre si affaccia Minnia Giorri: ha un fazzoletto nero legato a turbante intorno alla testa. Pulisce i vetri con uno straccio, che ogni tanto scuote fuori dalla finestra. (DESSÌ, 2012, p. 53)

Di lì a poco, attraverso un continuo passare di genti e di voci confuse, viene messo a fuoco il centro vitale del racconto drammatico, vale a dire, il presunto ritrovamento di un cadavere: seguita da una folla impaziente di curiosi, entra in scena una delle principali protagoniste, Domenica Sale, che, presa da uno stato di forte agitazione, racconta di aver visto una vecchia ferita presso la zona di Monte Alcu. A partire da queste prime sequenze e nel momento in cui riemerge il caso delittuoso che, quindici anni prima, vide coinvolta la vecchia Lucia Giorri (rapidamente la visione della ragazza, già preannunciata ambigua nei riscontri dei curiosi che hanno perlustrato la zona campestre, scivola nella memoria di fatti ormai sepolti dal tempo secondo misteriose coincidenze che tanta importanza avranno per la costruzione del racconto) l'autore declina la sua narrazione entro una serrata *climax* fattuale: sostenuto da un ritmo narrativo sapientemente gradualizzato, ogni elemento si predispone, infatti, al dipanarsi di un complesso iter istruttorio che ritroveremo ancora in pieno sviluppo drammatico nei passaggi conclusivi. Tra

i quali passaggi, segnaliamo come particolarmente rilevanti quelli dell'ultimo atto scenico che circonda le indagini condotte dal maresciallo e dal giudice istruttore, modulato in alternanza con alcuni piani esterni ambientati nella piazzetta antistante la caserma. In questo spazio, uomini e donne del popolo si ritrovano impegnati a commentare quanto sta accadendo e, benché in molti ricordino come quel tragico giorno di tanti anni prima Manconi si trovasse effettivamente lontano dal luogo dell'omicidio, non essendo in grado di comprovare le loro dichiarazioni, preferiscono continuare a tacere. Durante una serie di interrogatori che sembrano rivelarsi decisivi, la piccola piazza ricreata sulla scena viene man mano raggiunta da un gran numero di persone e, insieme, dalla notizia di un conflitto a fuoco nel quale il sospettato, innocente, Pietro Manconi ha perso la vita:

A un tratto il clamore nella piazza cessa, si ode solo un brusio, poi silenzio, e infine la voce di Adelaia Manconi
ADELAIA (nella piazza) Oh come ti hanno ridotto! Come ti hanno ridotto! Pietro! O Pietro! [...] *Uomini e donne invadono il cortile della caserma, raggiungono la finestra, si arrampicano, si affacciano dall'esterno, gridano: ASSASSINI! ASSASSINI! Protendono le braccia gridando a Minnia: VIENI A VEDERE COSA HAI FATTO; MALEDETTA! MALEDETTA! ecc. ecc. Il brigadiere si precipita verso la finestra, respinge la gente con il calcio del moschetto. Si odono grida, imprecazioni. Il maresciallo entra nell'ufficio, si ferma sull'uscio senza dir niente. Il giudice chiude sul tavolo l'incartamento, resta fermo un attimo pensieroso, poi si avvia. Il maresciallo s'irrigidisce sull'attenti e saluta. Il giudice esce senza rispondere al saluto. (DESSÌ, 2012, pp. 146-147)*

Tutti i passaggi di questa storia, analizzata dalla sottoscritta anche in relazione all'inedito e incompiuto romanzo dessiano intitolato *Il perdono*, secondo ogni angolazione visuale possibile, si caratterizzano per un contrappunto corale prepotentemente ricorrente. Si tratta di un aspetto che scopriremo essere relevantissimo nella disposizione drammatica e che il nostro autore, a margine dell'inchiesta giudiziaria, sembra ricavare dalla sinergica interazione di linee prospettiche direttamente aderenti alla voce popolare ma anche indirettamente richiamate da particolareggiati segnali descrittivi. Proprio

attraverso questa via, infatti, nel testo scenico entra simultaneamente in gioco una coscienza del noi, impressa sulle tracce di una bussola narrativa capace di orientare l'azione e di trascinare gli spettatori mediante strategiche proiezioni. Nel caso de *La giustizia*, come a ragione illustra Anna Dolfi:

L'azione teatrale altro non è che presa di coscienza [...] che coinvolge il pubblico in una *climax* ascendente che culmina nell'urlo-denuncia di Adelaia Manconi [...]. La tensione drammatica culmina e si scioglie (sospesa appunto nella protesta finale: risoluzione e riproposta di una conflittualità manifesta ed evidente) nella palese evidenziazione delle parti, nella possibilità, graduata durante tutto il dramma, di identificare le azioni contrapposte e di scioglierle nell'inevitabile sacrificio degli innocenti, a loro volta in qualche modo colpevoli, se non altro di un marginale peccato morale, o di cecità, di connivenza ingenua o fatale al potere. [...]. Il conflitto è già presente all'inizio, alla base del dramma, che non sarà altro la possibilità stessa del suo manifestarsi e condursi fino alle estreme conseguenze, sino a quel sacrificio quasi rituale che mostra palesemente l'errore schiude nell'opposizione tra i due gruppi distinti di personaggi la coscienza e l'intelligenza del personaggio intermedio [...] cui alla fine è demandato il compito di assommare in sé il grado di consapevolezza raggiunto catarticamente dallo spettatore. (DOLFI, 1990, pp. 183-184)

Un unico spazio, reale e simbolico al tempo stesso, accoglie le dinamiche di questo intreccio. Spazio reale di breve durata, perché tutto deve accadere nel momento stesso in cui viene raccontato e pertanto rispondere a una meditata sistemazione degli elementi: a titolo esemplificativo, si notino le modalità attraverso le quali l'imponente apparato dialogico, pur trattenendo un prosaico tessuto narrativo, viene regolato in relazione alle tempistiche del costruito scenico. Ma soprattutto, spazio reale e ad alta caratura simbolica che racchiude, nel personaggio e nel triste destino di Pietro Manconi, il punto focale in cui si riflette il centro del dramma, dialetticamente espresso dalla tensione tragica mediante una calibratissima orchestrazione corale. Ancora un continuo passare di genti, di voci intrecciate a profondissimi silenzi e protese verso un dis-velato senso di giustizia, in questo racconto drammatico, che insieme giocano, quasi per scommessa o per strana illusione, con i contorni tragici della realtà.

4 Eleonora D'Arborea

I propositi espressi da Giuseppe Dessì sul dramma in quattro atti dell'*Eleonora D'Arborea* (trasmesso dal terzo programma radiofonico nell'aprile del 1964, successivamente pubblicato con Mondadori⁷ e mai realizzato sulla scena) si manifestano, per il loro slancio attualizzante, come strettamente concatenati ai precedenti lavori teatrali. Realizzato in seguito a un'intensa ricerca autoriale di taglio storico intorno alla figura della celebre giudicessa, e ai fatti che la videro coinvolta in un momento fortemente critico del suo regno, il testo venne presentato al pubblico dal direttore della collana mondadoriana con queste parole:

Quando sul finire del secolo decimo quarto il re d'Aragona decise di prendere possesso della Sardegna, il potere nell'isola era diviso tra Pisani, genovesi e il giudicato di Arborea; quest'ultimo già alleato degli Spagnoli e in un secondo tempo accampato a difesa del territorio. Nella lotta durata un ventennio, dopo la morte di Mariano IV e l'assassinio di Ugone III d'Arborea, il vessillo dell'indipendenza fu levato da Eleonora che, ad eccezione delle piazzeforti di Cagliari e Alghero aperte sul mare, riuscì a riunire tutte le popolazioni dell'isola e alla costituzione della nazione sarda dedicò la propria esistenza. Intorno a questa figura di donna, che nella sua inquieta modernità acquista lo spicco e la verità dei personaggi artisticamente definitivi, Dessì ha rappresentato i momenti più alti della storia della sua Sardegna: rivivendone con intensa commozione lo spirito, il clima e le ragioni. Racconto drammatico di respiro epico-lirico, l'*Eleonora* non è d'altro canto un'opera di ricostruzione storica, né tanto meno di celebrazione. Si articola nei suoi episodi di massa, come nelle scene "private", secondo un ritmo sottilmente narrativo, misurato nell'attenta penetrazione psicologica, sulla registrazione di moti e di gesti colti nella loro sostanza più vera. Tra le fosche vicende di una lunga guerra, l'immagine della protagonista si compone così in un luminoso disegno di arcana purezza evocativa. (GALLO, 1995, pp. 38-39)⁸

Sulla scorta di una memoria storica che accompagna l'immagine luminosa della giudicessa sarda, viene allestita, anche questa volta, una trama ricca di personaggi e scene corali. In maniera suggestiva, il suo racconto si apre al popolo tutto raccolto nel tentativo ostinato di poter riaffermare la propria libertà e il popolo, si direbbe, concede invece al racconto la possibilità di rovesciarsi su se stesso e sviluppare una panoramica semantica potenzialmente estendibile, funzionale alle prospettive dell'*intentio auctoris*.

Intentio che si esplica a partire dalla riproposizione di un certo impianto strutturale, vale a dire, partendo da un accadimento colto nel suo divenire ma capace di incarnarsi nella Storia e di plasmare mimeticamente dentro le sue coordinate una figura, un evento simbolico, un contesto e poi, a crescere, un popolo e un luogo precisi. In questi termini, oltre i richiami dell'evocazione e della memoria, la scrittura diviene un vero e proprio strumento di conoscenza che non si avvale, come a ragione sostiene Niccolò Gallo, di una ricostruzione storica rigorosa nè di un poco significativo allestimento celebrativo⁹. Perché piuttosto, il nostro autore, ricorre alle straordinarie possibilità offerte dal mezzo letterario, utili a inquadrare una condizione storico-politica che, muovendosi dal piano narrativo e per la complessità delle ragioni messe in campo, contribuisca a suggerire un generale e profondo momento di riflessione secondo implicazioni attualizzanti. Il senso della storicità, al centro di questo progetto teatrale dessiano e, nel medesimo periodo, di un più esteso processo conoscitivo della realtà sarda, va proprio in tale direzione e con esso, abbiamo visto, i contenuti di vicende remote solo apparentemente inconciliabili con il presente verso cui si protendono.

Alla base della costruzione drammatica, la morte di Ugone III e di sua figlia Benedetta uccisi dai sicari del Re Pietro d'Aragona nel tardo autunno del 1383: quei tragici fatti che hanno colpito la famiglia della giudicessa Eleonora e che, in apertura, vengono rievocati intorno al castello di Monteleone Rocca Doria da alcuni popolani. Nei passaggi successivi, tuttavia, la centralità narrativa graviterà principalmente intorno al personaggio di Eleonora, valorosa condottiera del suo regno nella grande sala del Consiglio dei Maiores:

Signori, non ho avuto il tempo di convocare il Consiglio dei Maiores al completo; ma anche se ci fosse stato il tempo non lo avrei convocato. Le decisioni che devo prendere riguardano il Giudicato di Arborea, ma riguardano anche me, mio marito, i nostri figli. I miei interessi personali sono legati a quelli dello Stato con un nodo che non si può sciogliere. Chi governa si porta dietro anche i propri sospiri, sempre, chiusi nel

petto, i propri dolori e propri dubbi, e spesso li mescola alle decisioni che deve prendere, e confonde i propri interessi con quelli dello Stato. [...] Noi tutti – io, voi, il popolo – stiamo combattendo una dura guerra. Una guerra dura, ma, fino a questo momento fortunata per noi. Dovunque si combatte, noi stiamo vincendo. I castelli della Trexenta, della Marmilla, del Campidano Maggiore, dell'Ogliastra, della Baronia, si stanno arrendendo uno dopo l'altro. Gli Aragonesi e i traditori che si sono messi dalla loro parte sono in rotta e cercano rifugio a Cagliari e ad Alghero. [...]. (DESSÌ, 2010, pp. 80-81)

Di questa figura, modellata e descritta minuziosamente, con delicatezza, Giuseppe Dessì tratteggia la femminilità di madre e di moglie mentre, con forza, ne sottolinea il coraggio, la determinazione e l'appassionata dedizione al ruolo sovrano. In particolare, esaltando la profonda comunione e lo spirito di fratellanza che unisce questa giudicessa alla sua gente:

BRANCA DORIA: [...] E anche te avrei portato via. Lontano di qui, da questa ossessione di odio, di vendetta, da questo mondo di disperazione (*La guarda intensamente nel viso.*) Non è vero che questa è una terra antica, antica, antica ... No! questa è una terra dove tutto invecchia in poco tempo. Solo le pietre durano senza cambiare! le pietre! ... Ma le cose che hanno vita, grazia, bellezza... Ah! perché non ti sei affidata a me? perché non hai ascoltato i miei consigli invece di ascoltare questi cialtroni? questi pecorai?... Non vedi che questa gente è diversa da me, da te?
ELEONORA: Tu sei diverso. Io no. Io sono come loro.
(DESSÌ, 2010, pp. 126-127)

Allo specchio del confronto tra Eleonora e suo marito Branca Doria emerge uno dei nodi problematici più rilevanti della costruzione narrativa, vale a dire, quella contrapposizione tra due modi di guardare all'isola e al suo popolo che \neg sembra suggerirci l'autore \neg saranno da considerarsi l'uno necessario all'altro. Reciprocamente necessari perché non solo, affinché vero cambiamento possa attuarsi, il futuro necessita del passato ma anche perché, il raggiungimento di una piena consapevolezza deve potersi avvalere tanto di una problematicità interna quanto del suo opposto (conflittuale) sul fronte esterno. La principale accentazione tematica, incentrata sul dramma dell'eterna lotta sarda in nome di giustizia e libertà, viene infatti abilmente veicolata dal Dessì evitando di ridurre i termini della questione entro una piana rappresentazione oggettiva: prospettiva nella quale si rivela determinante una marcata *vis* umanizzante conferita ai personaggi (catturati \neg da Eleonora a Branca Doria, da padre Lorenzo ai gruppi dei popolani \neg spesso mediante rapidi cenni descrittivi, con taglio deciso e puntuale) e in grado di agire

efficacemente sul piano della scrittura. Da tale forza drammatica emergerà vividamente quel contrasto profondo tra due mondi diversi e in acceso conflitto che viene portato avanti per tutto il racconto, fino al momento in cui la giudicessa, lasciate le armi, si ritira tra gli appestati:

E voi credete, credete davvero che io possa tornare a Aristani, riunire il Consiglio, emanare le leggi? ... No! ... no, io non posso fare questo in nome del Re d'Aragona. Tutto ciò che io dicevo allora, oggi non avrebbe più senso. Le parole sono morte. Ha vinto il Re d'Aragona, e la Peste. (*Quasi gridando.*) Questo è il tempo di re e di regine, e io non sono regina: io sono come tutti questi che mi stanno attorno, uguale a loro. (*Una pausa.*) Io non sono venuta qui per carità cristiana: sono venuta qui perché non potevo andare in nessun altro posto. Qui dovevo venire! (DESSÌ, 2010, p. 166)

Se le scene finali rallentano tristemente in questo scenario, non sembrano tuttavia rappresentare il segno di una perpetua sconfitta già stabilita per volere del destino o la mancata occasione, come sostiene Francesco Masala, di poter comporre una grande tragedia della storia sarda:

[...] senza entrare nel merito della *scrittura letteraria* [...] ma solo nel merito del prodotto teatrale, ci sembra di poter fare soltanto questa sintetica considerazione: nonostante il finale conturbante, alla Camus, sulla peste, allegoria del suo pessimismo storico, nemmeno allo scrittore di Villacidro è riuscito il disegno di estrarre, da questa leggendaria legislatrice-guerriera, una grande tragedia della storia sarda, che è, essa sì, una tragica storia di vinti, la "tragedia" della "nazione sarda", mancata o fallita o vinta. (MASALA, 1986, p.129)

Non verso una tragica storia di vinti sembrerebbe, infatti, orientata questa vicenda che ruota intorno alla figura di Eleonora, ma verso una luce più intensa che si anima in scena. Luce che incarna azione e sentimento, suono e silenzio, coraggio e paura e che vibra, ai nostri occhi, per quel rumoroso agitarsi di tutto un popolo in lotta, per quel suo divenire che si sta già determinando futuro.

5 Conclusione

Giuseppe Dessì si dedicò alla produzione di testi per il mondo teatrale in un periodo storicamente connotato, vale a dire quando, all'indomani della guerra e sulla scia di una dominante poetica neorealista, scrivere presupponeva

un marcato impegno di natura etico-sociale. A tal proposito, in occasione di un'importante intervista rilasciata all'amico Claudio Varese, dichiarò come, in realtà, il teatro potesse contribuire a sbloccare l'equivoco del neorealismo, benché consapevole di quanto la parola andasse prospettandosi quale strumento di un più vasto dialogo collettivo e di come la dimensione teatrale, forse maggiormente della pagina scritta, risultasse in tal senso funzionale. Non è un caso se molti dei suoi racconti drammatici, pur rappresentando una data storicità entro un contesto isolano carico di vessazioni, trasformazioni e dolori, in effetti, sembrano proporsi in maniera diversamente problematica e svincolata da qualsiasi impostazione prestabilita:

Mi sembra che inserire dal di fuori il neorealismo in un teatro che non si è sviluppato naturalmente in questo senso sia anacronistico e fuori posto. Il teatro potrebbe giovare a risolvere a sbloccare l'equivoco del neorealismo che molte volte ha il torto di semplificare i problemi [...]. Il teatro è oggi un modo per uscire da certi moduli che rischiavano di diventare delle costrizioni, stabilendo un rapporto e mettendo sullo stesso piano e favorendo uno scambio fra teatro e narrativa, si può fare qualcosa di nuovo e di utile. Il teatro impone l'impegno di fare i conti sempre e seriamente col pubblico: come c'è l'impegno dello scrittore, così c'è, ci deve e ci può essere un impegno col pubblico, il quale viene chiamato non solo ad ascoltare ma, in un certo senso, a collaborare in un ideale e reale colloquio sempre nuovo. Il teatro è, oggi più che mai, una necessaria sollecitazione culturale che si rivolge agli ascoltatori. Perciò non soltanto il teatro non è morto ma anzi questa è l'epoca del teatro. Il teatro comincia adesso in quanto si può legare con lo sviluppo della società, con un senso collettivo e insieme libero e critico del vivere. [...]. (DESSÌ, 1992, pp. 208-212)

In questa prospettiva, la dimensione teatrale per lo scrittore sardo rappresentò, prima di ogni altra cosa, la sperimentazione di nuove vie per raggiungere compiutamente una sostanziale oggettività ma anche per poter ampliare quel modo diverso di raccontare l'isola che, negli stessi anni, andava ricercando attraverso le pagine narrative e saggistiche. Le modalità prescelte, come desumibile dalla rapida analisi dei tre testi drammatici che abbiamo presentato, consistettero nel tentativo di visualizzare la costruzione di trama e personaggi secondo inclinazioni stilisticamente più asciutte nonché svincolate da un meccanico avvicinarsi di statici elementi fattuali-dialogici.

Impostazione strutturale perseguita, si è già detto, in linea di continuità rispetto alla caratterizzazione delle sue esigenze espressive, della sua maturazione stilistica e che, ai nostri occhi di lettori e studiosi, risalta anche grazie al filtro degli apparati didascalici, funzionali a predisporre un tappeto di atmosfere vibranti senza il quale Dessì non sarebbe riuscito a mettere in scena questo mondo sardo nella sua peculiare autenticità. Se la continuità potrà dunque essere approfondita in ragione di elementi strutturali, relativamente alla corrispondenza di precise tessiture stilistiche e tematiche, i testi scritti per il teatro si riveleranno in grado di penetrare la poetica del nostro autore da altre, inedite angolazioni. Intanto, attraverso quella sintesi che vediamo originarsi proprio dall'azione drammatica e dalla quale sembra derivare non tanto quello che Segre definisce "il fervente conflitto delle interpretazioni", conseguente alla "natura fascinosamente enigmatica dell'atto teatrale" (SEGRE, 1984, p. 129), quanto il precisarsi di una dinamica complessità. Complessità di ragioni evocate da storie diverse ma tutte, similmente, sospese tra il richiamo di un tumultuoso passato e un presente in divenire. Ed è in queste ragioni, ricercate tra profondi silenzi, che risiede il senso più vero dell'antichissimo mondo sardo senza tempo che Giuseppe Dessì intende raccontare, vivo e vibrante nella sua scrittura "come il sonno nel quale si piomba e nel quale il subcosciente si desta e fantastica". (DESSÌ, 2011, p. 257).

Riferimenti bibliografici

DESSÌ, Giuseppe. *I passeri*. Pisa: Nistri-Lischi, 1955.

_____. *Racconti drammatici. La Giustizia, Qui non c'è guerra*. Milano: Feltrinelli, 1959.

_____. *Eleonora d'Arborea: su tempus sa vida e s'opera sua de giudicessa, de gherrenu e de legisladora: 1383-1404*. Oristano: Tip. Artigiana, 1963.

_____. *Eleonora d'Arborea*. Milano: Mondadori, 1964.

- _____. *La scelta* (a cura di Anna Dolfi). Milano: Mondadori, 1978
- _____. *Eleonora d'Arborea*. Sassari: EDES, 1995.
- _____. *Eleonora d'Arborea*. Nuoro: Ilisso, 2010.
- _____. Introduzione a "La trincea" racconto drammatico di Giuseppe Dessì. In: DESSÌ, Giuseppe; OLLA, Gianni (a cura di). *Nell'ombra che la lucerna proiettava sul muro. Soggetti, trattamenti e sceneggiature cinematografiche e televisive 1948-1972*. Cagliari: CUEC, 2011, 376-377.
- _____. *Diari 1952-1962*. (Trascrizione di Franca Linari, introduzione e note di Francesca Nencioni). Firenze: Firenze University Press, 2011,
- DESSÌ, Giuseppe; TURI, Nicola (a cura di). *La trincea e altri scritti per la scena*. Nuoro: Ilisso, 2012
- DESSÌ, Giuseppe; SACCHETTINI, Rodolfo (a cura di). *Racconti drammatici. La Giustizia. Qui non c'è guerra*. Nuoro. Ilisso, 2012.
- DOLFI, Anna. *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*. Bulzoni: Roma 1990.
- MASALA, Francesco. La Sardegna nel "teatro" di Giuseppe Dessì. In: Convegno letterario "La poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna". Università di Cagliari, 1983. *Atti Convegno letterario su "La poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna"*. Cagliari: Litotip TEA, 1986, 127-131.
- NENCIONI, Francesca. Giuseppe Dessì: lettere agli amici. In: DESSÌ, Giuseppe; NENCIONI, Francesca (a cura di). *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori: con un'appendice di lettere inedite*. Firenze: Firenze University Press, 2009, 45-53.
- SACCHETTINI, Rodolfo. Prefazione. In DESSÌ, Giuseppe; SACCHETTINI, Rodolfo (a cura di). *Racconti drammatici. La Giustizia. Qui non c'è guerra*. Nuoro. Ilisso, 2012, 7-25.
- SEGRE, Cesare. *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi, 1984.
- TANDA, Nicola. Dessì ed Eleonora d'Arborea. In: Congresso Internazionale "Giuseppe Dessì". 13-14 ottobre 1995, Villacidro. *Giuseppe Dessì. Atti del convegno internazionale*. Senorbì: Stampa Puddu & Congiu, 1995, 27-40.
- TURI, Nicola. Racconti drammatici. La Giustizia e Qui non c'è guerra (1959). In: TURI, Nicola. *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*. Firenze: Firenze University Press, 111-116.
- TOSCANI, Claudio. *Giuseppe Dessì*. Firenze: La nuova Italia, 1973.

VARESE, Claudio. Dal romanzo al teatro [intervista a Giuseppe Dessì]. In: VARESE, Claudio.

Sfide del Novecento. Letteratura come scelta. Firenze: Le lettere, 1992, 208-212.

¹ In merito, si rimanda alla sezione specifica curata da Nicola Turi: "Nel 1959 Dessì pubblica per la prima volta in volume [...] due testi per il teatro → *La Giustizia* e *Qui non c'è guerra* → più o meno in concomitanza col debutto scenico del primo dei due (e con la rappresentazione teatrale di un altro meno noto, *Il grido*, [...]). In verità i primi tentativi dell'autore di riuscire nella scrittura teatrale risalgono al 1949 e coincidono con un abbozzo di commedia ispirato a un racconto di fresca composizione (*L'antenato* [...]). Negli anni successivi, come testimoniano gli appunti di lettura registrati nei diari, Dessì legge Shakespeare, Eliot, Tennessee, Williams, Turgenev, Feydeau, Camus, Sartre, Tolstoj, Strindberg, Molière (ma nella biblioteca privata conservata nella casa-fondazione di Villacidro spiccano per numero i volumi di Schiller e Racine), intensificando in particolare tra il 1952 e il 1953 il suo interesse per la letteratura teatrale." (TURI, 2014, p. 111). Edizioni dei *Racconti drammatici*: Giuseppe Dessì, *Racconti drammatici. La giustizia, Qui non c'è guerra*, Milano, Feltrinelli, 1959; Nuoro, Ilisso, 2012 (prefazione di Rodolfo Sacchettini).

² Gran parte dei lavori redatti da Giuseppe Dessì e destinati alla rappresentazione scenica (Precisamente: *La trincea*, *Il grido*, *L'uomo al punto*, *Una giornata di sole*) sono stati raccolti e pubblicati da Nicola Turi nel volume *La trincea e altri scritti per la scena* (2012).

³ Da una lettera di Giuseppe Dessì a Folco Cecchini, 14 febbraio 1960: "Quando dico *tratto* dal romanzo non intendo che sia stato tratto pari pari: solo alcuni motivi del romanzo sono stati sviluppati nel dramma, che pertanto è del tutto autonomo come opera d'arte. Il romanzo è molto dialogato (il più dialogato dei miei romanzi), ma nessun dialogo è riportato tale e quale nel dramma. Diverse sono infatti le situazioni, e in nulla la situazione drammatica è stata limitata o condizionata da quella narrativa del romanzo". (DESSÌ, 2009, pp. 46-47).

⁴ Come precisa Rodolfo Sacchettini, in sede di prefazione: "In *Qui non c'è guerra* Rita e Susanna decidono di non perseguire le strade legali indicate dal testamento, rivendicando diritti e adducendo prove, ma scelgono di rispondere unicamente a un sentimento di dignità che corrisponde alle leggi antiche del sangue, della terra, della famiglia". (SACCHETTINI, 2012, p. 25).

⁵ Il racconto drammatico *Qui non c'è guerra* venne rappresentato al Teatro Stabile di Torino nel marzo del 1960 e successivamente presso il Teatro Comunale di Bologna per la regia di Gianfranco De Bosio e le scene di Mischa Scandella (tra gli attori: Filippo Scelzo (conte Scarbo), Lilla Brignone (Susanna), Luisa Rossi (Rita), Carlo Enrici (Manlio Spada), Giulio Oppi (Timoteo De Luna) ed Elena Magoia (Erminia De Luna)). Il 23 marzo 1960, il testo venne trasmesso dal terzo programma radiofonico.

⁶ In realtà, il testo de *La Giustizia* venne prima tradotto da David Paul per la BBC londinese (*The Guilty and the Innocent*) e poi diffuso radiofonicamente in Italia nel 1958 mentre, per la prima rappresentazione, si dovrà aspettare all'anno successivo quando venne messo in scena presso il Teatro Stabile di Torino. Il racconto drammatico, accompagnato dal sottotitolo *Inchiesta giudiziaria*, venne curato registicamente da Giacomo Colli, con scene e costumi di Mischa Scandella. Tra i personaggi principali, ricordiamo: Gianni Santuccio (Pietro Manconi), Paola Borboni (Minnia Giorri), Clelia Bernacchi (Adelaia Manconi), Ivana Erbetta (Domenica Sale).

⁷ Il testo drammatico è preceduto dalla pubblicazione di un opuscolo d'autore, dedicato alla figura di Eleonora D'Arborea e redatto nella variante sarda campidanese, intitolato *Eleonora d'Arborea: su tempus sa vida e s'opera sua de giudicessa, de gherrea e de legisladora: 1383-1404* (1963). Edizioni del testo: Giuseppe Dessì, *Eleonora d'Arborea*, Milano: Mondadori, 1964; Sassari: EDES, 1995; Nuoro: Ilisso, 2010 (prefazione di Nicola Turi).

⁸ La presentazione di Niccolò Gallo a cui facciamo riferimento è rintracciabile nel contributo presentato da Nicola Tanda in occasione di un convegno e intitolato *Dessì ed Eleonora d'Arborea* (1995).

⁹ In proposito, Giuseppe Dessì: "L'idea che mi vado facendo di Eleonora d'Arborea ha un solo riferimento occasionale e fortuito con la figura storica: non ho alcuna pretesa di fare un'Eleonora storicamente vera. Il suo riferimento con la realtà dev'essere simile in tutto a quello degli altri miei personaggi, che, se mai sono esistiti, si riconoscono e si sentono al tempo stesso, traditi, calunniati, ecc. ecc. Tutto ciò che vado scrivendo qui è in chiave fantastica, secondo ho detto sopra.... Eleonora non aveva alcuna idea di arrivare al potere prima della morte di Ugone. Morto Ugone vuole riconquistare il giudicato perché è questo il solo modo di far continuare a vivere la sua famiglia, nella quale non restano più eredi maschi – o degni di tal nome ... Non cedere il potere: per Eleonora questo punto è vitale. È veramente la scelta tra la vita e la morte. Non solo per sé ma per tutta l'Isola." (DESSÌ, 1995, p. 36). Il brano in questione è rintracciabile all'interno dell'articolo di Tanda sopracitato (*Dessì ed Eleonora d'Arborea* - 1995).