

GIUSEPPE BIASI

COMPARSA CONCLUSIONALE
I PARENTI POVERI

a cura di
Giambernardo Piroddi

prefazione di
Nicola Tanda

SCRITTORI SARDI

coordinamento editoriale
CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI / CUEC

Giuseppe Biasi
Comparsa conclusionale. I parenti poveri

ISBN: 978-88-8467-641-2
CUEC EDITRICE © 2010
prima edizione dicembre 2010

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI

PRESIDENTE Sandro Catani

DIRETTORE Giuseppe Marci

CONSIGLIERI María Dolores García Sánchez, Dino Manca, Mauro Pala,
Patrizia Serra, Maurizio Viridis

Via Bottego, 7
09125 Cagliari
Tel. 070344042 - Fax 0703459844
www.filologiasarda.eu
info@centrostudifilologici.it

Realizzazione editoriale:
CUEC Editrice
by Sardegna Novamedia Soc. Coop.
Via Basilicata 57/59, 09127 Cagliari
Tel. e Fax 070271573
www.cuec.eu / info@cuec.eu

Realizzazione grafica Biplano, Cagliari
Stampa Grafiche Ghiani, Monastir (Ca)



PREFAZIONE

Al Liceo classico “Azuni” di Sassari, durante il periodo fascista e prima della riforma Gentile, la mia generazione studiava la storia dell’arte italiana dal manuale di Mary Pittaluga, una delle prime allieve di Lionello Venturi. Le illustrazioni erano, ovviamente, in bianco e nero. Potevamo incontrare i professori che allora insegnavano la storia dell’arte nei licei solo un’ora alla settimana – in prima e in seconda – e due ore in terza. Erano considerati condiscendenti, come i professori di religione, ed erano competenti e professionali, sostanzialmente prestatati all’insegnamento.

Nei tre anni in cui ho frequentato l’“Azuni” si sono avvicendati un pittore importante come Stanis Dessy e un giornalista melomane, di cultura raffinata e di penna arguta, Aldo Cesaraccio. Anche se, su “La Nuova Sardegna”, Cesaraccio curava la rubrica della critica musicale e lo scultore Eugenio Tavolara quella della critica d’arte. Ed ebbi modo di apprezzarne le qualità di critico aggiornatissimo e raffinato quando, ancor prima della laurea, temerariamente, manifestavo con articoli interesse per la critica d’arte. D’altra parte, Gian Battista Vico diceva che l’uomo conosce bene solo quello che fa. E gli artisti, come i poeti, poiché l’arte la fanno, la sanno anche interpretare. E giudicare. Difatti, che cosa diceva lo stesso Tavolara di Biasi? Ecco alcune sue affermazioni: “Comprese subito che il compito affidatogli dal destino era quello di fissare con mezzi artistici questo mondo mitico, sopravissuto al grigiore della civiltà moderna [...] La Sardegna [...] fu piuttosto la ragione della sua vita, della sua fatica umana”¹.

¹ E. TAVOLARA, *Sardità di Biasi*, in AA.VV., *Giuseppe Biasi 1885-1945*, Sassari, Cordella – Stamperia della L.I.S., 1947, p. 59. Nel suo intervento raccolto nel volume voluto dall’Associazione della Stampa e dall’Associazione degli Artisti per onorare l’arte di Giuseppe Biasi a due anni

La passione per la pittura, la scultura e l'architettura a Sassari era molto diffusa. Dopo l'accrescimento dinastico del Regno di Sardegna in Regno d'Italia, il massimo simbolo di questa unificazione fu artisticamente rappresentato dalla Piazza d'Italia e dal Palazzo che oggi chiamiamo della Amministrazione Provinciale. Gli stili di quegli anni, dal *Liberty* al *Déco*, avevano bisogno di maestri e di maestranze: questo può spiegare la presenza in città di tante e diverse competenze e abilità, sia artistiche che artigianali.

dalla scomparsa, Tavolara ne sottolineava con vibrante trasporto le qualità di artista ed amico: "A così pochi anni di distanza dall'assurda fine, mentre è ancora viva nel nostro cuore di amici la personalità umana complessa e contraddittoria di Giuseppe Biasi (apparentemente volterrana e cinica ma in sostanza affettiva e semplice come quella d'un fanciullo) [...] oggi, fra tanti generali consensi, non possiamo che riaffermare quanto già ripetutamente detto e scritto, anche in periodi in cui fu moda o necessità, da parte della giovane generazione artistica isolana, tentare di negare o sminuire la fatica di G. Biasi: e cioè che Biasi fu un pittore di razza [...] estremamente personale in quanto ebbe una propria formula espressiva elaborata negli anni giovanili; che questa formula d'autodidatta, con la sua primitività designativa, le sue deformazioni caricaturali, il suo costruire a sfaccettature, a piani, a segmenti, si attaglia perfettamente alla scoperta di un'isola solitaria; che, infine, questa scoperta artistica conclusasi in un'esaltazione della propria terra e del proprio popolo, è il maggior titolo di gloria del nostro pittore [...] Biasi fu per la Sardegna qualcosa come un buon ambasciatore [...] non solo pittore di raro talento, ma anche una grande anima di sardo. E, in realtà, di questo continuo intersecarsi dei compiti dell'artista e del cittadino, non potranno non tener conto - come di uno dei dati più interessanti - i futuri biografi e critici che vorranno proporsi di presentare in una luce definitiva l'opera e la figura del nostro indimenticabile amico" (ivi, pp. 57ss.). Tavolara (1901-1963), "creatore di arti applicate e scultore, aveva conosciuto Biasi nel 1927 e dopo un iniziale momento di diffidenza ne era divenuto uno dei più caldi fautori, adoperandosi per sostenerne l'opera su "L'Isola", "La Tribuna" e altre testate. La corrispondenza tra i due verte principalmente su temi relativi a questi interventi giornalistici e alla vicenda del Sindacato sardo Belle Arti" (G. ALTEA, M. MAGNANI, *Corrispondenza*, in *Giuseppe Biasi*, Nuoro, Ilisso, 1998, p. 339).

Il Palazzo fu progettato dall'ingegner Eugenio Sironi (padre del pittore Mario Sironi), la scultura del monumento a Vittorio Emanuele II fu affidata allo scalpello di Giuseppe Sartorio e la pittura degli affreschi di temi storici e civili a Giuseppe Sciuti.

Il cambiamento, l'*écart* rispetto a questa situazione, fu determinato dal movimento della Secessione delle arti, il quale considerò accademiche e superate le posizioni estetiche di quella pittura civile, e optò per una rappresentazione intemporale che a Sassari fu rappresentata nei primi anni del Novecento, principalmente dall'arte di Giuseppe Biasi e di altri numerosi pittori e illustratori, tra i quali, Stanis Dessy, Filippo Figari, Mario Delitala, Pietro Antonio Manca, gli artisti della cosiddetta "Scuola sarda", alla quale presero parte numerose donne come Edina Altara²

² Edina Altara (1898-1983) "Di buona famiglia borghese [...] coltiva fin da bambina la passione per il disegno schizzando figurini di moda dove la madre funge da mannequin, costruendo bambole di carta [...] Non compie studi artistici specifici; ad orientarla in questo senso è piuttosto la vicinanza di Giuseppe Biasi, che la segue con consigli e incoraggiamenti [...] A segnare l'autentica affermazione della giovane artista è la Mostra Sarda organizzata due mesi dopo da Biasi nella Galleria Centrale d'arte di Milano, nelle sale superiori di Palazzo Cova. Le sue opere incantano per la vena di ingenuo primitivismo e per lo schietto senso decorativo che le pervade [...] Nel 1929 partecipa alla Mostra d'Arte di Cagliari [...] «Non mi illudo – dichiara – il mio successo è stato determinato dalla curiosità; noi donne siamo così fatte che l'arte vera non la possiamo raggiungere tanto facilmente» [...] Accanto all'illustrazione, si dedica alla ceramica, realizzando piatti e mattonelle con figure in costume sardo, e alla decorazione di ambienti [...] Negli ultimi anni si dedica anche all'esecuzione degli *altarini*, bizzarre composizioni di stagnola, conchiglie, stoffe, immagini fotografiche ritagliate che, a metà tra il gusto *naïf* e la citazione maliziosa ed ironica, giocano sul *kitsch* dell'iconografia religiosa" (G. ALTEA, M. MAGNANI, *Le matite di un popolo barbaro. Grafici e illustratori sardi 1905-1935*, volume stampato per conto dell'Assessorato alla Cultura e Pubblica Istruzione di Sassari, Sassari, Pizzi, 1990, p. 172).

e Anna Marongiu³ e molte signore della borghesia sassarese di quegli anni che riscoprirono in stile moderno l'artigianato sardo.

In anni più recenti Paola Pallottino, nel presentare il volume *Le matite di un popolo barbaro. Grafici e illustratori sardi 1905-1935* di Giuliana Altea e Marco Magnani sugli artisti e illustratori di quel periodo, ha scritto: "Scavando nell'alterità orgogliosa e separata di una provincia, la quale più che a Torino, Milano, Roma o Firenze, riconosceva il cuore del proprio impero culturale a Parigi, Londra, Vienna, Monaco, Berlino, e collegando finalmente tra loro le tappe grandi e piccole di un percorso artistico, ora definitivamente restituito alla coerenza di un itinerario; nel ridisegnare, con esuberanza di ricerca e rigore metodologico la mappa di un continente sommerso, gli autori riescono a restituire dignità e spessore culturale a molte personalità artistiche ingiustamente ritenute fino ad ora tangenti e minori"⁴.

In quegli anni collaboravo con l'Assessorato alla cultura

³ Anna Marongiu (1907-1941) "Dopo aver conseguito il diploma in ragioneria, frequenta a Roma l'Accademia Inglese e più tardi studia la tecnica dell'incisione con Carlo Alberto Petrucci. Nel 1929 [...] prende parte come pittrice alla Mostra della Primavera Sarda a Cagliari, ottenendo parchi incoraggiamenti da Amerigo Iperoni, che le consiglia di dedicarsi all'arazzo se vuol «raggiungere una maturità personale e affermarsi nobilmente» [...] Per una sua affermazione bisogna attendere la IV Mostra Sindacale Sarda di Cagliari del 1933 [...] D'ora in poi l'artista esporrà frequentemente nelle rassegne nazionali ed internazionali dell'incisione [...] È presente ancora alle Sindacali sarde (in occasione di quella del 1934 riceve gli elogi di Filippo Figari: «stranissima arte la sua, tutta imbevuta di spirito medievale, arte che tende al fantastico, arte allucinata, diremo... Eppure... l'esecuzione fluisce così tranquilla e placida, nella sua efficacia rappresentativa!» [...] L'attività di disegnatrice ed acquafortista la indirizza naturalmente verso l'illustrazione; esegue disegni per Dickens; illustra G. Fanciulli [...], F. Farci" (ivi, p. 179).

⁴ P. PALLOTTINO, *Premessa*, ivi, p. 7.

dell'Amministrazione Provinciale e c'era, tra le iniziative che mi proponevo, quella di realizzare una rassegna di mostre dei pittori che avevano partecipato al clima straordinariamente vivace di quel periodo. *Le matite di un popolo barbaro*, che già dal titolo lasciava intendere l'orientamento di senso di quella pittura, era stato preceduto da un volume monografico e da una mostra, curata proprio da Altea e Magnani, che avevo proposto e organizzato allora e che portò alla ribalta un artista sassarese, scomparso molto giovane, come Nino Siglienti, di cui nella *Premessa* alla monografia a lui dedicata – pubblicata per conto dell'Amministrazione Provinciale di Sassari nella collana "Artisti sardi contemporanei" da me diretta – ebbi a scrivere: "La breve parabola di Siglienti, dall'arte *rustica* di ispirazione paesana a un raffinato Déco cosmopolita, esemplifica infatti la vicenda più generale delle arti applicate nell'isola: una vicenda fino a questo momento mai studiata e neppure presa in considerazione, ma che si è rivelata invece sorprendentemente ricca e varia"⁵.

Riferendosi al recupero di questo pittore e illustratore e alle numerose biografie di artisti inserite nel catalogo dell'appendice al volume, la Pallottino aggiungeva: «Da

⁵ N. TANDA, *Premessa*, in *Nino Siglienti. Un artista Déco e la sua bottega*, Catalogo della mostra tenutasi al Palazzo della Provincia di Sassari dal 31 marzo al 28 aprile 1989, a cura di G. Altea, M. Magnani, Sassari, Chiarella, 1989, p. 13. "Che si dedichi una mostra a un artista come Nino Siglienti, morto appena ventiseienne, con alle spalle una carriera di tre-quattro anni soltanto, può forse suscitare meraviglia. Tanto più se l'artista non ha praticato le cosiddette arti *maggiori* ma ha rivolto il suo talento soprattutto all'illustrazione, alla ceramica, al disegno di ricami, di giocattoli, di mobili e arredi [...] Ne è però valsa la pena: intanto perché con la ricostruzione dell'attività di Siglienti si è potuto far luce su un personaggio che, pur citato negli studi sul Déco italiano [...] rimaneva tuttavia quasi del tutto ignoto; e poi per il valore riassuntivo dell'opera di questo artista nei confronti di tutto il percorso dell'arte decorativa in Sardegna negli anni Venti" (*ibidem*).

Altara a Zedda», il composito alfabeto degli illustratori sardi finisce così per rivelare le inedite valenze di un'adesione al movimento modernista, tanto folgorante da colorarsi di anticipi. E non vale qui invocare contiguità e influenze *continentali*, da Giuseppe Biasi a Primo Sinòpico, da Mario Mossa de Murtas a Remo Branca, da Pino e Melkiorre Melis a Edina Altara, da Carmelo Floris a Francesco Ciusa, senza dimenticare i più occasionali [...] Sembra, infatti [...] che, consumato il primo *furore futurista*, l'approdo al Déco europeo delle avanguardie grafiche italiane passasse più agevolmente attraverso la strada che le Secessioni tedesche e austriache andavano sperimentando sulle superfici bidimensionali della pagina e del manifesto; mentre una singolare identità viene soprattutto delineandosi tra la vicenda sarda e quell'avanguardia russa, che nei primi decenni del secolo rifletteva sulla propria etnia, traendo ispirazione dalla grande libertà e autonomia espressiva che si era affermata attraverso le stampe popolari e l'arte decorativa. La stessa felice nozione di *Secessione sarda*, trova ampia giustificazione nella evidenziazione dell'indirizzo verso il quale muovevano le più consapevoli ricerche degli artisti isolani all'inizio del secolo. Ma il processo d'indagine, oltre a favorire la più puntuale messa a fuoco delle fisionomie di artisti già parzialmente noti, trae dall'anonimato e dall'oblio sfolgoranti protagonisti della grafica e dell'arte applicata sarda: basterebbe fra tutti citare il nome di Nino Siglienti, vera e propria scoperta, alla cui *bottega* gli autori hanno dedicato un esauriente studio critico in occasione dell'antologica inaugurata a Sassari nella primavera del 1989”.

Il clima creativo e fattivo di quegli anni a Sassari, dove Stanis Dessy aveva aperto una scuola di incisione, fu premiato a metà degli anni trenta con la creazione dell'Istituto Statale d'Arte. Questo polo artistico, unico in Sardegna, era stato proposto e promosso sostanzialmente dal fervo-

re di una nuova cultura, la quale non derivava di certo dalle teorie estetiche dell'idealismo crociano né tantomeno di quello gentiliano. Aveva invece origine da quelle esperienze del fare artistico *tout court* che con l'estetica dell'intuizione cosiddetta *pura* avevano poco a che vedere; ed aveva alle spalle, semmai, un collegamento naturale e storico tra arte ed arte applicata, tra arte e artigianato.

Il nostro professore di filosofia, Lorenzo Forteleoni, in terza liceo aveva adottato il *Breviario di estetica* di Benedetto Croce. Era perciò difficile mettere d'accordo quel punto di vista estetico con le posizioni della Pittaluga e con le lezioni di Cesaraccio e di Dessy. La nostra formazione era stata affidata a quel manuale e a quei professori: docenti che erano immersi in una cultura filosofica, letteraria e artistica straordinaria. La formazione filosofica veniva alimentata, intanto, anche dal provveditore agli studi, lo scrittore Giuseppe Dessì, e dai suoi amici, tra i quali anche Forteleoni e Antonino Borio e i loro allievi.

Negli anni del dopoguerra fu ospitata nel Museo Sanna una mostra di riproduzioni dell'arte contemporanea, curata da Corrado Maltese, nella quale vennero esposti i pittori dell'avanguardia internazionale da Gauguin a Van Gogh, a Picasso, a Matisse⁶. A Sassari continuavano a ope-

⁶ Scriveva Giuseppe Dessì nei suoi diari: "Ancora alla mostra con R. D. e F. e L. M. Checchino s'è un po' annoiato ma è stato buono. Capito meglio Braque e Rouault e anche Picasso, e sempre più li capisco come ribellione, e ribellione anche all'impressionismo, ch'era, a sua volta, ribellione. [...] Di mattina accompagno i miei impiegati alla mostra della pittura f. perché in ufficio hanno dato il D.D.T. Ci trovo gli alunni del Liceo d'Alghero e chiacchiero. Poi Tavolara, Figari..." (G. Dessì, *Diari 1931-1948*, a cura di F. Linari, Roma, Jouvence, 1999, pp. 170-171); più avanti Linari specifica: "R. D. è Raffaello Delogu come si deduce dalla "Nuova Sardegna" del 24.4.1948. Fu inaugurata il 25 febbraio al Museo Sanna, grazie all'interessamento di Raffaello Delogu, direttore della Sovrintendenza alle Belle Arti della Sardegna, e di Filippo Figari, direttore dell'Istituto d'Arte, una mostra didattica di pittura moderna

rare anche numerosi altri artisti e le polemiche vivaci non mancavano (specialmente tra di loro): gli artisti oggetto dei nostri appassionati dibattiti giovanili riguardavano infatti quelli che erano i caposcuola formatisi tra le due guerre mondiali, in particolare Giuseppe Biasi, Filippo Figari, Stanis Dessy, Mario Delitala, Pietro Antonio Manca, Felice Melis Marini e altri. Tanti. Artisti che avevano avuto importanti riconoscimenti in esposizioni biennali e quadriennali, nazionali e internazionali. A questi seguivano coloro che con quella generazione dovevano confrontarsi, ovvero gli artisti sardi del secondo dopoguerra, tra i quali possiamo ricordare Mauro Manca, Costantino Spada, Libero Meledina, e numerosi altri; non ultimi, i miei due fratelli, Ausonio e Francesco Tanda. Entrambi, da ragazzi, avevano grande passione per il disegno: Francesco, ancora studente del liceo "Azuni", aveva esposto con successo a Sassari insieme ad altri ragazzi in una mostra giovanile di pittura⁷; Ausonio invece poté scoprire la sua

presentata con un catalogo da Corrado Maltese, e comprendente stampe stereoscopiche di Manet, Gauguin, Pizarro, Sisley, Seurat, Detraîne, Monet, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Degas, Picasso, Rouault, Matisse e Bonnard (informazione di Nicola Tanda)" (ivi, p. 235).

⁷ La mostra fu organizzata nel maggio del 1950 dal Comitato di Sassari dalla società "Dante Alighieri", dai Sottocomitati Studenti e Operai nei locali dell'Istituto Magistrale in via Sebastiano Satta a Sassari. Da un articolo pubblicato su "La Nuova Sardegna" del 17 maggio 1950, intitolato *Mostra d'arte giovanile a cura della "Dante"*, si apprende che la giuria era composta da Diodato Pigliaru, Renato Cantucci, Stanis Dessy, Eugenio Tavolara e Antonio Simon Mossa. Scelte che non a caso individuarono pittori assai significativi che rappresentano il meglio dell'arte sarda di quel periodo, come Guerino Gambella, Paolo Bullitta, l'artigiano ventenne Claudio Pulli, che sarebbe poi diventato il noto ceramista che ha contribuito in modo significativo a rendere famoso l'artigianato sardo; il nuorese Antonio Dore, i sassaresi Vidèo Anfossi, Francesco Becciu e Salvatore Busina, ed il sorsense Francesco Tanda, di cui si legge, sempre in un articolo sulla "Nuova" del maggio 1950: "Tanda è, diremo, un erede perché la pittura è una felice abi-

vocazione proprio intorno agli anni cinquanta quando, ritornato da Roma liberata dall'occupazione dei tedeschi, cominciò a dipingere e riprese il suo percorso di studi diplomandosi all'Istituto d'Arte. In quegli stessi anni aveva avuto modo di affrontare nella sua pittura il guerriero nuragico e i bronzetti, sull'onda del grande dibattito sull'arte primitiva di cui si discuteva in quel periodo. A incrinare il canone anche nel mondo degli archeologi classici aveva contribuito uno studioso come Ranuccio Bianchi Bandinelli, con un volume sull'arte astratta dal titolo *Organicità e astrazione*⁸.

Racconto questi fatti per mostrare al lettore come l'approccio all'arte del nostro tempo fosse per noi ragazzi d'allora una esigenza di vita, e non semplice informazione scolastica o mera curiosità. Si affermavano nel frattempo varie correnti e gruppi che aderivano al neorealismo, al cubismo e all'arte astratta. Occorreva tuttavia confrontarsi con gli artisti della generazione precedente, i protagonisti della Secessione delle arti, quei pittori sardi che pun-

tudine di famiglia. Ha diciotto anni, il sorsense, e un viso smagrito e lindo; così scarno e essenziale come quei due suoi paesaggi a zone di colore d'una semplicità quasi naturale e d'una convincente tonalità". Ancora, sulla "Nuova" del 2 giugno 1950: "Si tratta insomma di un pugno di *imberbi* che la tavolozza e la tela sono riusciti ad imprigionare sotto il magico effetto delle espressioni coloristiche così prepotenti da far produrre una rispettabile quantità di pezzi".

⁸ Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975), archeologo e storico dell'arte italiano. Nel fondamentale saggio *Organicità e astrazione*, pubblicato a Milano nel 1956 da Feltrinelli – successivamente tradotto in tedesco e spagnolo e infine nuovamente edito nel 2005 per i tipi di Electa – lo studioso affrontava il nodo dei rapporti tra l'arte figurativa e l'arte astratta. Identificate come esemplificazione di due modi diametralmente opposti di rapportarsi alla realtà, arte figurativa e arte astratta consentono altresì di individuare particolari ambienti socio-culturali. La sua proposta teorica costituì terreno fecondo per il dibattito critico, nell'ambito degli studi di natura archeologica e non solo.

tarono sull'identità della Sardegna intesa non come scelta meramente regionalistica, bensì come scelta dell'arte transnazionale di quel periodo. Questo nodo problematico ci impose di ripercorrere l'intero panorama artistico nazionale e internazionale.

Il concetto idealistico di universalità dell'arte sembrava lasciarci intendere che la società sarda restasse esclusa da quelle correnti internazionali e che di ciò fosse paradossalmente causa l'esplorazione antropologica presente nella pittura di Biasi e negli altri artisti della cosiddetta "Scuola sarda". Ebbene, questo loro *regionalismo* pareva un limite, la sopravvivenza di un'arte naturalistica ormai superata. Occorreva quindi sopravanzare questa posizione: la preoccupazione di essere esclusi dalle grandi correnti artistiche e la paura di non essere moderni. In buona sostanza non riuscivamo a interpretare correttamente e storicamente il successo che pure avevano ottenuto i nostri pittori del primo e del secondo Novecento proprio in rassegne nazionali e internazionali. Non eravamo in grado di comprendere che Biasi, Figari, Dessy, Delitala, Pietro Antonio Manca e gli altri, in ragione di quel male inteso *regionalismo* che veniva considerato con sufficienza, avevano partecipato alle mostre degli artisti della Secessione e dell'Avanguardia e alle Quadriennali e Biennali degli anni trenta. Ritenevamo di dover prendere le distanze dal clima culturale del primo dopoguerra.

Noi, fratelli Tanda, artisti o intellettuali che fossimo, avevamo potuto avvalerci, per comprendere la pittura, della frequentazione di Pietro Antonio Manca, nostro concittadino di Sorso. Io, vivendo nel clima culturale della Roma del dopoguerra, ebbi modo d'incontrare nei due caffè di Piazza del Popolo scrittori, sceneggiatori, musicisti, registi, pittori, scultori, architetti che hanno avuto successo anche internazionale: un ambiente che viene suggestivamente raccontato da Ugo Pirro in *Osteria dei*

*pittori*⁹. All'Università nella capitale avevo sostenuto l'esame di storia dell'arte con Lionello Venturi (il corso riguardava l'arte di Caravaggio); frequentavo gallerie d'arte, rassegne e mostre personali. Ebbi persino la presunzione di scrivere sul "Corriere dell'Isola" (ma collaboravo anche a "Ichnusa") articoli su una delle Biennali di Venezia dei primi anni cinquanta. Con i miei fratelli avevo costituito una sorta di sodalizio che fu essenziale per crescere, soprattutto per riflettere, per confrontare le nostre diverse esperienze e orientarci nel vivace dibattito culturale di quegli anni. Il rapporto con la già citata lunga parentesi romana fu costante, ma l'occhio era sempre rivolto alla Sardegna. L'incontro con la pittura di Biasi apparve dunque inevitabile. Un nodo da sciogliere.

L'occasione fu l'apertura di una galleria d'arte a Sassari, "Il Cancellò", che ebbe origine dalla collaborazione tra me, Piero Pulina e Aldo Contini. La nuova galleria, contigua alla storica Libreria e cartoleria Dessì, fu inaugurata da una mostra di opere di Giuseppe Biasi.

⁹ Ugo Pirro (1920-2008), soggettista e sceneggiatore, tra gli altri, dei registi Carlo Lizzani ed Elio Petri. Tra le sue opere di narrativa spicca *Osteria dei pittori*, in cui Pirro tratteggia la Roma del dopoguerra alle prime luci del miracolo economico raccontando le vicende degli avventori dell'osteria Menghi in via Flaminia (ora "Caffè dei pittori"), dove i fratelli Menghi, osti imprevedibili che passavano le notti in interminabili discussioni, facevano credito senza garanzie a tutti i promettenti talenti dell'arte astratta e d'avanguardia dell'epoca, amici e rispettive compagne inclusi: salvavano così dalla censura del mercato e del governo una fetta significativa dell'arte italiana. Il cineasta Pirro sedeva a quei tavoli, a guisa di intruso in un universo cui non apparteneva direttamente, e osservava, quasi fosse dietro la macchina da presa, le vicende – professionali e non – di artisti come Mafai, Vedova, Guttuso, Turcato, Consagra, Scarpitta, Mazzacurati e svariati altri. Vicende che raccontano un'epoca e la sua storia: "Oltre il piacere della letteratura e del raccontare, esse della nostra storia consegnano il senso vero" (A. GUGLIELMI, *Nota*, in U. PIRRO, *Osteria dei pittori*, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 13-14).

Nella presentazione del novembre 1958 cercavo di spiegare perché l'inaugurazione di una galleria che volesse fare il punto sullo stato dell'arte, della pittura come anche della scultura, non poteva esimersi dal prendere come riferimento la pittura di Biasi. Egli ci appariva come una personalità di sicuro rilievo ed era certamente il pittore più consapevole che ci fosse stato in Sardegna. In occasione dell'inaugurazione della sua mostra avevo scritto nel catalogo: "In un momento certamente intenso delle arti in Sardegna un esame critico delle opere del pittore Giuseppe Biasi si presenta con un carattere di necessità, in ragione diretta delle prospettive che egli ha aperto e del significato che la sua opera ha assunto per le generazioni successive [...] La sua produzione più matura si colloca nei decenni tra la prima e la seconda guerra mondiale e, per l'arco di tempo entro cui si svolge, segue manifestamente i diversi momenti della nostra storia in quegli anni, con una sensibilità ai problemi della cultura e una duttilità nell'assimilazione dei procedimenti stilistici inconsuete. È difficile dire in che misura il suo interesse per la Sardegna, che alimentò la sua fertilissima ispirazione, abbia tratto origine da una elezione istintiva o da un proposito culturale. Sicuramente la corrispondenza con Grazia Deledda e l'illustrazione di alcuni libri del Nobel nuorese potrebbe costituire l'indicazione del clima in cui avvenne quell'incontro e insieme le ragioni di un interesse così vivo per un mondo che a Biasi, sardo di adozione, dovette apparire primitivo e pittoricamente inesplorato. Per quanto sia problematico istituire rapporti e rilevare influenze, certamente Zuloaga, gli impressionisti francesi e Gauguin, i cultori del primitivismo, dovettero avergli offerto una chiave ed una soluzione coloristica nuova per capire, interpretare e rappresentare la Sardegna. La sua esperienza africana segnò un periodo importante della sua attività: il tentativo di vedere l'Africa come Sardegna e la Sardegna

come Africa. Avvenne contemporaneamente forse anche la scoperta del sostrato di spagnolismo sardo, ed in particolare sassarese, che lo condusse ad una pittura intensamente tonale, rigorosa ma spesso di gusto esclusivamente decorativo”.

Quella prima mostra che organizzammo al “Cancello” fu determinante per una rilettura dell’opera di Biasi che ha raggiunto il culmine in questi ultimi decenni con una serie di mostre importanti in Sardegna e a Roma, grazie al contributo di cataloghi e monografie apprestati da storici dell’arte che si sono formati principalmente alla scuola che a Roma faceva capo a Lionello Venturi e ai suoi allievi, in special modo Ponente, Argan e lo stesso Corrado Maltese, che aveva avuto rapporti con i Tanda a Roma e poi a Cagliari dove insegnava all’Università, proprio negli anni in cui Ausonio dirigeva il Liceo artistico di Cagliari. Indubbiamente il contributo di Maltese a inquadrare in maniera aggiornata la produzione artistica in Sardegna fu determinante. A mio avviso, il saggio suo e di Renata Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, e i suoi studi sull’arte sarda hanno segnato una tappa assai importante, direi anzi fondamentale.

Il travaglio derivato dalla rivoluzione della Secessione delle arti in Europa e dalla nuova cultura postpositivista favoriva gli artisti sardi che vivevano in una condizione antropologica molto simile a quella che maestri come Van Gogh, Gauguin o Matisse andavano cercando lontano dall’Europa. È questo un nodo essenziale che Maltese affronta per comprendere l’arte di questo periodo in Sardegna, e che avuto modo di spiegare nel dettaglio in un mio contributo alla rivista “Lacanas” per i novanta anni di Giovanni Lilliu. In quel sintetico cenno tentavo di delineare la rappresentazione della Sardegna che è stata prodotta dall’opera deleddiana e da quella di Biasi, i quali misero a profitto le scoperte dell’archeologia, della lingui-

stica e dell'antropologia – si pensi a Wagner, Pettazzoni e Taramelli cui il pittore fa esplicito riferimento ne *I parenti poveri* (“I Mommsen, gli Ettore Pais, i Taramelli”) – esprimendo e coniugando con la modernità il potenziale di un universo sardo complesso, arcaico e anticlassico.

È indubbio quindi che la formazione di Biasi ricevette un impulso notevole dalla concezione dell'universo antropologico sardo della Deledda, maturata nel nuovo clima della crisi delle scienze europee: e molto dovette Biasi alla *sponsorizzazione* che di lui fece la Deledda, come si evince dai miei studi deleddiani¹⁰ e dalla corrisponden-

¹⁰ N. TANDA, *Grazia Deledda*, in G. DESSÌ, N. TANDA, *Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia, 1965; N. TANDA, *Grazia Deledda*, in G. MARIANI, M. PETRUCCIANI (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea*, Roma, Lucarini, 1978, pp. 129-144, ora in N. TANDA, *Letteratura e lingue in Sardegna*, Sassari, Edes, 1991, pp. 87-103; A.A.VV., *Grazia Deledda e la cultura contemporanea*, Atti del convegno di studi (Nuoro 25-27 settembre 1986), a cura di U. Collu, Cagliari, Stef, 1995, con introduzione di Carlo Bo (all'epoca presidente del Comitato Nazionale Deleddiano, vicepresidente Nicola Tanda) che propone il testo della commemorazione della Deledda tenuta nella Sala capitolina del Campidoglio a Roma alla presenza del Presidente della Repubblica Francesco Cossiga, del Presidente della Regione sarda Mario Melis, del Sindaco di Roma Onorevole Signorello e del Ministro per i Beni Culturali Onorevole Gullotti; N. TANDA, *Grazia Deledda fra sistema letterario nazionale e diasistema regionale sardo*, relazione presentata al Convegno internazionale di studi deleddiani, Nuoro 27-30 aprile 1987, ora in N. TANDA, *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 9-40; N. TANDA, *Da Grazia a Cosima: dal mito dell'isola all'isola del mito*, relazione presentata al convegno *Grazia Deledda. Biografia e romanzo*, organizzato a Roma il 19 e 20 giugno 1987 dall'Istituto dell'Enciclopedia italiana nell'ambito delle manifestazioni indette dal Comitato Nazionale Deleddiano d'intesa con la Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II”, ora in N. TANDA, *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, cit., pp. 41-70; G. DELEDDA, *Canne al vento*, Introduzione, commento e note esplicative a cura di N. Tanda, Milano, Mondadori, 1993; N. TANDA, *La Deledda a Roma*, in *Grazia Deledda a 70 anni dal Nobel*, Atti del Convegno, Galtelli 25-27 ottobre 1996, Amministrazione Comunale di Galtelli, 1999, pp. 51-72; N. TANDA, *Lingua e cultura*

za tra il pittore e la scrittrice, le cui lettere e cartoline a

sarda nell'Europa delle diversità, in *Autonomia, cultura, lingua sarda nell'Italia del federalismo nell'Europa delle regioni*, Atti del Convegno della Federazione delle Associazioni Sarde in Italia, Milano 10 dicembre 1994, ora pubblicati per conto della F.A.S.I., Milano, 1996; N. TANDA, *Introduzione*, in S. RUJU, *Novelle* (a cura di C. Ruju), Sassari, Edes, 1996; N. TANDA (a cura di), *Introduzione*, in G. SATTA, *L'enigma e altri scritti*, Sassari, Edes, 1997. "Una volta a Roma [...] è il De Gubernatis a introdurre la Deledda nella società dei letterati e degli artisti romani più interessanti. Non si può non tener conto che la sorella Nicolina ha forti interessi per la pittura e che, avendo costituito insieme un vero e proprio sodalizio, è naturale che prediligano le amicizie di artisti e pittori. Decisiva è in questo senso la frequentazione della casa di Giovanni Cena, legato in quegli anni a Sibilla Aleramo. La sua amicizia le offre la possibilità di conoscere e frequentare scrittori e soprattutto artisti, pittori e scultori. Sono, in gran parte, gli stessi che daranno vita alla Secessione romana del 1913, lo scultore Prini, Duilio Cambellotti, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini. Lo scrittore e poeta sardo Salvator Ruju presenta alla Deledda i pittori sardi Giuseppe Biasi e Filippo Figari. Biasi viene presentato dalla Deledda a Prini ed ha così il modo e la possibilità di rinsaldare la sua partecipazione al gruppo della Secessione romana seguendo la tendenza più moderata di Cambellotti piuttosto che quella di Balla e di Severini che tendono già ad evolvere verso il Futurismo. Biasi pubblica fin dal 1905, su "L'Avanti della domenica" una caricatura della Deledda ed una di Prini [...] La frequentazione di questi ambienti maturò in Biasi, che continuò a frequentare anche in seguito casa Deledda (si veda la lettera del 1915 in cui la Deledda scrive a Marino Moretti di Biasi ferito al fronte), una concezione dell'arte aggiornata alle maggiori correnti europee. Divenutone un antesignano in Sardegna, si fece portatore di una pittura che pur rimanendo fedele alla rappresentazione dell'Isola e dei suoi costumi, evidenziava la carica simbolica dei paesaggi e delle figure osservate nella loro quotidianità ma anche nella fissità di una loro implicita ieraticità. Una immagine molto diversa dalle rappresentazioni che ne davano alla fine dell'Ottocento, e che teneva conto della elaborazione culturale sia antropologica che estetica conseguente alla Secessione ed alla rottura operata dalle avanguardie. Certamente la Deledda trovò in Biasi e comunque anche in altri pittori (non è un caso che il suo primo biografo e bibliografo sia Remo Branca, pittore e incisore, artista assai attento ai progressi della fotografia e del cinema) interlocutori privilegiati con i quali discutere il tema della rappresentazione artistica della

Biasi vengono presentate in appendice al presente volume per la prima volta in edizione critica: alcune inedite, altre pubblicate a suo tempo da Michele Saba e da chi scrive vengono ora finalmente riscontrate sugli autografi. Il rapporto di collaborazione tra la Deledda e il pittore sassarese risalta in tutta la sua importanza: da grande scrittrice a grande pittore¹¹. A lei si deve, nella famosa mostra della Secessione romana del 1913, la presenza accanto a Gauguin, Van Gogh, Munch, Cambellotti, di Giuseppe Biasi. Un uomo di raffinata cultura europea che si era formato frequentando gli artisti della Secessione viennese e parlava correntemente il tedesco (il che in qualche modo gli fu anche fatale): chi meglio di lui dunque poteva trovarsi nella condizione di comprendere ed esprimere figurativamente la visione che del mondo sardo aveva la vincitrice del Premio Nobel per la letteratura?

Comunicazione letteraria e artistica sono in Sardegna, a mio avviso, a statuto speciale: in sardo e in italiano. La Deledda scriveva in italiano del proprio vissuto e dell'universo antropologico sardo. Che non era certamente quello italiano, e Biasi lo sottolinea più volte nei suoi *pamphlet*:

Sardegna nell'insieme complessivo dei problemi che essa ormai comportava nella cultura degli inizi del Novecento [...] La lettura dei suoi romanzi, infatti, suscitò reazioni contrastanti presso i critici locali. La maggior parte di loro trovarono che la sua rappresentazione dell'isola non corrispondeva all'immagine che essi ne custodivano. Non consapevoli che quell'immagine era un prodotto culturale dell'immaginario, elaborato mediante le informazioni della scienza e le rappresentazioni dell'arte, pretendevano di considerare i risultati artistici sulla base di un riscontro 'realistico' di rispecchiamento della realtà" (N. TANDA, *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, cit., pp. 59-61).

¹¹ "Scherzosamente spiegava la sua arte all'illustre amico Maestro Failoni, dopo una magnifica serata sinfonica al Verdi di Sassari: «Tu conosci bene la Deledda. Ebbene: io sto alla pittura, come signora Grazia sta alla letteratura. Non è a caso che ho illustrato alcuni bozzetti e romanzi della scrittrice nuorese»" (V. MOSSA, *Architetture sarde dipinte*, in AA.VV., *Giuseppe Biasi 1885-1945*, cit., pp. 45-46).

“Gli artisti che verranno in occasione del Raduno Nazionale degli Artisti a visitare un poco di Sardegna, quando avranno visto – e per vedere la Sardegna ci vogliono specialmente degli artisti – tornino a Sparta e raccontino”.

Entrambi, Deledda e Biasi, mostrarono di aver perfettamente compreso quel processo culturale e segnico che uno studioso come Cesare Segre avrebbe compendiato così alla fine degli anni novanta: “Il meccanismo che conferisce unità ai diversi livelli e sottoinsiemi della cultura è rappresentato dal modello che la cultura ha di se stessa, del mito che in una determinata fase la cultura si forma di se stessa”¹².

L’automodello, come anch’io preferisco definirlo, o se vogliamo il testo della cultura, opera come un polarizzatore delle tendenze implicite nel sistema culturale e fa in modo che queste tendenze si volgano verso un solo esito. Linguistica e antropologia hanno contribuito a rendere compatibili le distinzioni e a produrre un orizzonte culturale che le diverse identità contribuiscono a rendere più complesso ma certamente più vario e interessante. Del resto se noi Sardi vogliamo riconoscere il nostro automodello, se vogliamo ricavare una rappresentazione contemporanea e plausibile della Sardegna compatibile col mondo odierno, successivo al crollo delle illusioni prometeiche e dei muri che dividevano l’Europa, non possiamo non fare riferimento agli scrittori e artisti sardi, alla Sardegna mitica che Deledda e Biasi hanno consegnato all’immaginario europeo, e a quella storica che Giuseppe Dessì ha evocato nelle sue opere. La Deledda, aderendo alla cultura della Secessione romana cui Biasi partecipò attivamente nei primi decenni del Novecento, maturò una consapevolezza antropologica ed estetica molto avanzata rispet-

¹² C. SEGRE, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 140ss.

to alla coscienza nazionalistica *revanchista* e provinciale che aveva la cultura italiana di allora. Una cultura, quella della Secessione e simbolista, già aperta alle diversità e rispettosa dell'altro, del *primitivo*, portatrice di un'estetica che con le conquiste della *Gestaltpsicologie*, delle filosofie del flusso di coscienza, delle acquisizioni della psicologia dell'inconscio, sistema in un nuovo quadro di valori l'esistenza, le emozioni del soggetto, la richiesta di autenticità: "Come per Bergson – scrive nell'introduzione Piroddi – il grado di perfezione raggiunto da un popolo nella facoltà di affabulazione mitica tocca un punto nodale e imprescindibile della sua esistenza e del suo sviluppo, così per Biasi la traduzione che quel mito ha nell'arte e in egual misura nell'artigianato ne completa, per così dire, la fenomenologia, passando dalla sfera religiosa a quella della creazione artistica".

Artisti come Biasi prendono le distanze dall'arte verista e accademica, attribuendo un ruolo alle arti applicate e considerando artistici i prodotti dell'artigianato e della grafica contro i dettami dell'estetica idealistica che ha quasi isolato l'Italia dal processo artistico europeo: "Nel 1935 – continua Piroddi – lo stesso anno di pubblicazione della *Comparsa conclusionale* – per i tipi della Treves il pittore insieme all'architetto Giulio Ulisse Arata [...] pubblicava il volume *Arte sarda* [...] Ruralizzare l'urbano e urbanizzare il rurale era il motto di Arata, che assecondava una più generale tendenza – non soltanto dell'architettura – all'inclinazione verso il regionalismo allora in atto in Italia: un forte richiamo alle tradizioni rurali e paesane che in quel momento storico stava dando anche propulsione al movimento di Strapaese. Era l'*incipit* di un discorso sull'arte contemporanea e sulla commistione di questa con l'artigianato tradizionale, che originava dal regionalismo per poi sfociare nelle arti applicate e in quelle decorative, con la riscoperta, ad esempio, del mobile rustico".

Ora, la rappresentazione dell'isola mitica tratteggiata da Biasi coincide con quella della Deledda: un luogo in cui l'uomo è in grado di pensare la propria condizione e il proprio rapporto con gli altri e con la natura senza farsi travolgere dai miti illusori del progresso scienziata¹³. Un

¹³ A questo proposito sono oltremodo significative le parole pronunciate dalla stessa scrittrice: "Intendo ricordare la Sardegna della mia fanciullezza, ma soprattutto la saggezza profonda ed autentica, il modo di pensare e di vivere, quasi religioso di certi vecchi pastori e contadini sardi [...] nonostante la loro assoluta mancanza di cultura, fa credere ad una abitudine atavica di pensiero e di contemplazione superiore della vita e delle cose di là della vita. Da alcuni di questi vecchi ho appreso verità e cognizioni che nessun libro mi ha rivelato più limpide e consolanti. Sono le grandi verità fondamentali che i primi abitanti della terra dovettero scavare da loro stessi, maestri e scolari a un tempo, al cospetto dei grandiosi arcani della natura e del cuore umano" (G. DELEDDA, in *Omaggio alla Deledda*, a cura di N. Valle, "Il Convegno", 1959). Non difforme il parere di Giuseppe Dessì: "Ritengo semplicemente che, nonostante tutto, nonostante la sua apparente apatia politica, il popolo sardo, le popolazioni rurali di contadini e pastori, siano più maturi alla vita politica di quanto non pensino i signori della classe dirigente sarda che mettono in bocca a questa gente parole che questa gente non direbbe mai; maturi alla vita politica, ma in senso diverso, assai più profondo" (G. DESSÌ, *Un pezzo di luna*, Cagliari, Della Torre, 1987, p. 139). Una maturità e un'autenticità che provengono da un profondo sapere sulla vita che secondo Biasi sopravvive ancora in Sardegna e di cui si accorgerebbero subito gli artisti che giungessero a visitarla: "E si potranno capacitare – scrive il pittore ne *I Parenti poveri* – di quale miseria striminzita lasciano l'impressione, anche se sono più ricchi, quei paesi dove il rullo compressore della civilizzazione standardizzata ha distrutto le tradizioni... E la gente è divenuta miserabile, indossando definitivamente la divisa della povera gente". Biasi avvertiva i rischi che poteva correre anche una civiltà come quella sarda che da tempi immemorabili metteva a profitto, per comprendere la natura e l'uomo, il proprio sapere antropologico e religioso, come ho avuto modo di scrivere in un intervento pubblicato su "Libertà" (maggio 2010), il giornale della Diocesi di Sassari, per il centenario della nascita avvenuta nel 1909: "L'atmosfera era ancora quella successiva a Porta Pia e all'anticlericalismo positivista. Per smentire la teoria della razza delinquente, Leone XIII aveva voluto innalzare nei luoghi imper-

paese innocente, un'isola del mito la cui aura ritroviamo anche nei versi de *L'isola*¹⁴ di Giuseppe Ungaretti, lirica facente parte della raccolta *Sentimento del tempo* pubblicata nel 1933 a Firenze da Vallecchi e a Roma nelle edizioni di lusso dei "Quaderni" di Novissima, la casa editrice fondata da Edoardo de Fonseca che tre anni più tardi, nel 1936,

vi chiamati in causa una statua del Redentore: a Nuoro fu inaugurata nel 1901, sul Monte Ortobene, di fronte al Supramonte. Si augurava che trionfasse la teologia antropologica di Rosmini. Il libero arbitrio poteva prevalere sul male. La spiritualità dei sardi aveva attraversato, dopo i martiri cristiani, anche la religiosità ortodossa dei bizantini e insieme quella della Riforma cattolica, ma il suo cristianesimo rimase sempre quello antropologico delle origini. Quello dell'Efix deleddiano e delle raffigurazioni che egli leggeva nella chiesa di Galtellì, molto vicine alla spiritualità della Chiesa ortodossa, ai personaggi del delitto e dell'espiazione di Tolstoj e Dostoevskij. Una spiritualità trasmessa nel latino rustico della lingua sarda con le prediche, la musica e il canto [...] La pedagogia sarda ha infatti una concezione dell'uomo severa sottoposta alle leggi morali incontrovertibili della coscienza piuttosto che a quelle del diritto positivo [...] Perciò la comunità educava". Di recente Cesare De Michelis ha parlato di perdita e oblio di quei profondi saperi nel saggio *Moderno Antimoderno*, dove in un'articolata proposta di rilettura del Novecento paragona la morte della civiltà contadina all'Olocausto: "Il corrispettivo universale dell'Olocausto è la morte della civiltà contadina, quella che Charles Péguy [...] definì «il più grande avvenimento dopo la nascita di Cristo»: ma Cristo venne ad annunciare la buona novella e per questo morì crocifisso, la civiltà contadina, invece, morì soffocata senza annunciare un bel niente, lasciando un vuoto che neppure ora riusciamo a misurare o a immaginare, nel quale siamo precipitati tutti, senza speranza" (C. DE MICHELIS, *Un secolo doloroso*, in *Moderno Antimoderno. Studi novecenteschi*, Torino, Aragno, 2010, pp. 45ss.).

¹⁴ "Una pioggia pigra di dardi, / qua pecore s'erano appisolate / sotto il liscio tepore, / altre brucavano / la coltre luminosa; / le mani del pastore erano un vetro / levigato da fioca febbre" (G. UNGARETTI, *L'isola*, dalla raccolta *Sentimento del tempo*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969 [2005], p. 114. *Sentimento del tempo* fu il terzo titolo pubblicato nei "Quaderni di Novissima", seguito tra gli altri da opere di Alvaro, Cardarelli, Valéry, Savinio, Bontempelli, Vigolo, Falqui.

ripubblicò la raccolta ungarettiana con l'aggiunta di sette nuove poesie. Alla rivista "Novissima. Albo d'arti e lettere" collaborava all'epoca l'*élite* dell'illustrazione italiana del primo Novecento (Balla, Cambellotti, Casorati, Sartorio, Dudovich tra gli altri) insieme a quella di intellettuali e scrittori come Croce, Capuana, D'Annunzio, Pascoli, Pirandello, Di Giacomo e, non ultima, Grazia Deledda. Il Nobel non era tuttavia l'unica autrice sarda a dare linfa in quegli anni all'*humus* culturale di "Novissima": Antonio Mura Ena (Bono 1908 – Roma 1994), autore del romanzo *Memorie del tempo di Lula* e della silloge poetica *Recuida*, riconosciuto come uno dei più importanti fra i poeti che la Sardegna abbia mai avuto, pubblicò nel 1939 per le stesse edizioni il volume *Nuove poesie*. Nel '33 inoltre erano stati inaugurati "I Quaderni di Novissima", collana diretta dal sardo Raffaele Contu, giornalista e personalità di spicco nel *milieu* culturale di allora¹⁵. Ai suoi "Quader-

¹⁵ Raffaele Contu (1895-1952), giornalista, fu funzionario del Ministero della Marina mercantile e grand'ufficiale della Corona d'Italia, fondatore e direttore della rivista scientifica "Sapere" e del quindicinale "Panorama". Figlio del jerzese Ignazio Contu (che fu sindaco di Tortolì nel 1891), combatté nella prima guerra mondiale (fu pluridecorato) e nel dopoguerra aderì al fascismo. Tradusse le opere di Einstein, *L'evoluzione dello spazio e del tempo* di Longevin e la *Teoria della relatività* di Schmid. Dal 1924 diresse il periodico "Battaglia" e nel 1926 divenne redattore capo de "L'Unione Sarda". Dopo un soggiorno a Roma di un anno, nel 1929 tornò a Cagliari come segretario nel PNF per cui fu nominato direttore del quotidiano cagliaritano che era stato nel frattempo trasformato in organo di partito. Nel 1930 tornò a Roma dove, pur continuando a dirigere "L'Unione Sarda", fondò il periodico "Sapere", ovvero la prima pubblicazione italiana di divulgazione scientifica. Nel '39 fondò e diresse la rivista "Panorama", essendo al contempo direttore di alcune riviste illustrate fra cui "La seta" e "La vita tessile". Chiusa nel 1943 l'esperienza giornalistica a "L'Unione Sarda", dopo alcuni anni si trasferì a Milano dove diresse la rivista "Scienza e vita". Il Fondo Contu, conservato presso il Centro di ricerca interdipartimentale sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei

ni” collaborò fattivamente proprio Ungaretti, non soltanto come autore di contributi ma rivestendo un ruolo fondamentale nella scelta dei titoli e dell’orientamento culturale della collana, chiaramente rivolto alle poetiche del simbolismo – sempre nel ‘36 uscirono per Novissima le traduzioni ungarettiane di Perse, Valéry, Blake, Góngora, Esenin, Paulhan –, delle cui suggestioni sono permeati anche i versi de *L’isola*, che cantano una terra mitica e intemporale. Una visione, come sappiamo, comune anche alla Deledda, che di certo non accredita una lettura tar-do-verista dell’opera della scrittrice; e non mi sentirei di escludere che l’isola che Ungaretti aveva in mente mentre contemplava i paesaggi bucolici tra Tivoli e Subiaco, che insulari non sono, fosse proprio la Sardegna¹⁶.

L’affermazione dell’automodello sardo è dunque, nella Deledda come in Biasi, chiaramente delineato. A me pare che per comprendere appieno la straordinaria consonanza tra questi due artisti sia indispensabile leggere e

dell’Università degli Studi di Pavia, documenta l’attività editoriale del giornalista e contiene anche materiali legati alla sua opera di saggista e traduttore. Sul versante più propriamente editoriale si distinguono diverse testimonianze di corrispondenza ma anche manoscritti e dattiloscritti, bozze e prove tipografiche, materiale grafico e a stampa di varia natura, tra cui le carte relative alla direzione – insieme a Giuseppe Ungaretti ed Enrico Falqui – della collana “I Quaderni di Novissima”; inoltre, la corrispondenza relativa a sessantatré tra editori ed autori fra cui Alvaro, Barilli, Bompiani, Bontempelli, Cardarelli, Comisso, De Chirico, Ulrico e Carlo Hoepli, Ottone Rosai, Savinio, Ungaretti, Vigolo; le carte relative alla collana “Riepiloghi” di Hoepli e alla serie dell’Oleandro delle opere di D’Annunzio; infine il materiale relativo alla direzione dell’Antologia universale dei Classici di Tuminelli.

¹⁶ A riprova della partecipazione della Deledda a quel nuovo clima letterario non è da trascurare la mancata ristampa da parte di Luigi Pirandello del romanzo *Suo marito*, poiché vi si sarebbero potuti cogliere riferimenti alla famiglia Deledda: è noto infatti che l’uno e l’altra frequentavano l’ambiente letterario della “Nuova Antologia” del Cena.

comprendere, oltre al volume già citato sull'artigianato in Sardegna, anche gli scritti polemici che il pittore diede alle stampe nel 1935 a Sassari, per i tipi della Libreria italiana e straniera: quella di Mimmia Bua e Antonio Cordella, entrambi testimoni di un periodo assai vivace della cultura letteraria, artistica e musicale della città. Si trattava di quella generazione che il buon Frumentario venerava, quella degli avvocati colti, in prima fila Peppino Abozzi e i suoi amici, Aldo Satta amico di Pietro Pancrazi – il critico letterario del “Corriere della Sera” – e di famosi direttori d'orchestra; Ugo Puggioni amico di Giovanni Ansaldo, Michele Saba e Arnaldo Satta Branca, ma soprattutto lo stesso Biasi, Filippo Figari e Mario Delitala, senza dimenticare l'architetto Vico Mossa e i patiti di musica Francesco Pilo e Maria Luisa De Carolis (di questi ultimi resta una testimonianza nelle istituzioni del Conservatorio e dell'Ente Lirico locali)¹⁷.

Erano altri tempi. Tempi in cui, nella conversazione come nell'*ars* polemica, l'arma più usata era il fioretto. Un modo di conversare e secondariamente di scrivere che aveva un suo stile ben preciso, infinitamente più dignitoso delle odierne modalità di contendere, più vicine alla rissa che alla sana tenzone verbale rigidamente normata, ben rappresentata dalla *Comparsa conclusionale* di Giuseppe Biasi che ora il Centro di Studi Filologici Sardi pubblica nella presente edizione con introduzione, commento e note esplicative a cura di Giambenardo Piroddi. Una scuola di stile, quella del Biasi della *Comparsa*, in via di estinzione ma che va doverosamente ricordata, specie se si dispone di quella ironia che a Sassari veniva coltivata dalle classi sociali alte e colte, e parimenti da quelle meno

¹⁷ “Musica in casa Pilo De Carolis. M. L. ha suonato benissimo lo Scherzo di Chopin op. 31, Bartók, Bach, ecc. [...] Di sera ancora musica in casa De Carolis. Sono le prime volte che M. L. suona per noi. Grande interprete” (G. Dessì, *Diari 1931-1948*, cit., p. 171).

abbienti ma nondimeno allenate a comporre quel testo letterario che è orale prima che scritto, da me teorizzato per tutta la Romangia con il nome di *contu di buglia* ('racconto di burla'), il quale continua ancor oggi ad animare piacevolmente, col sorriso, qualsiasi *convivium*, sia esso di lavoro o di svago; quel "festante convito", come scrive il Foscolo delle *Grazie*, in cui "libera è la gioia, ilare il biasmo / e candida è la lode. A parte siede / bello il silenzio arguto in viso e accenna / che non fuggano i detti oltre le soglie"¹⁸.

I testi polemici qui presi in esame possono fornire le chiavi per comprendere i presupposti della cultura di Biasi, straordinaria e modernissima, e mettere in condizione critici e storici dell'arte di accedere ad un dibattito estetico intenso e vivace di cui il pittore sassarese fu partecipe in misura tutt'altro che marginale: egli cercava di comprendere la posizione estetica crociana mediandola e mettendola in relazione con una visione tutta kantiana delle arti applicate, che certamente non poteva coincidere con le posizioni proprie degli orientamenti culturali del Fascismo in materia d'arte.

Nell'introduzione alla presente edizione Piroddi, giovane allievo laureatosi con me all'Università di Sassari, mette in luce i punti nodali della *querelle* tra Biasi e il segretario della Quadriennale romana Cipriano Efisio Oppo (il padre era di origini sarde), dalla quale nel 1935 l'artista era stato escluso. Un esponente del cosiddetto "ritorno all'ordine" (Oppo) vs un convinto fautore del linguaggio delle Secessioni quale era Biasi, artista consapevolmente immerso nella temperie culturale che vedeva protagonisti Bergson e la sua concezione del tempo, la "lunga durata" di Pirenne e di Braudel, la fenomenologia di Husserl, l'esistenzialismo di Heidegger e la nuova coscienza linguistica

¹⁸ U. FOSCOLO, *Le Grazie*, inno III, vv. 172-177.

e antropologica di Max Leopold Wagner (*Wörter und Sachen*, 'Parole e Cose').

Ma il pittore sassarese non combatteva una battaglia solo per sé. Combatteva una guerra, e la causa per cui lottava era quella di tutti i "parenti poveri", ovvero gli artisti sardi che non godevano di sufficiente visibilità all'interno del panorama artistico nazionale. Muovendo dal *particolare* dei rapporti tra arte e Fascismo il pittore passa poi ad esaminare la teoria kantiana sui "giudizi di gusto" imprescindibilmente legati alla rappresentazione artistica ed alla sua finalità: quel "Bello" che Oppo vede troppo "confusamente", o forse non riesce a vedere e comprendere. Il tutto espresso in brevi periodi di poche righe che si susseguono con ritmo incalzante, abbondantemente conditi da quell'irriverente ironia che Biasi, pur essendo sassarese solo d'adozione (*accudiddu*), mostra di avere fatto propria così da permeare e caratterizzare efficacemente lo stile della sua scrittura.

Mi pare di aver riassunto, in questa prefazione, gli incunaboli delle mie posizioni odierne, derivate dal costante approfondimento di problematiche impegnative: dal concetto di "universalità dell'arte" crociano all'estetica dell'"intuizione pura" da esso derivante, che a mio avviso ha condizionato per più di cinquanta anni gli studi sulla produzione creativa in Italia, fino al punto di escluderci dal più generale dibattito europeo ritardando gli studi sui linguaggi non verbali (cinema, pittura, architettura). Di qui la mia convergenza con la teoria elaborata da Lionello Venturi per poter dare diritto di cittadinanza agli artisti cosiddetti *minori*, troppo spesso negletti in nome di un' "universalità dell'arte" che pare essere come una sfinge al cui cospetto possono aver l'ardire di presentarsi soltanto i grandi geni con altrettanto grandi capolavori (anche se i canoni crociani hanno creato qualche difficoltà anche a Dante Alighieri).

Con ciò voglio avvertire il lettore che *La I e la II Quadriennale* e *I parenti poveri* di Giuseppe Biasi non sono dei capolavori. Quantomeno non alla pari delle sue straordinarie opere d'arte figurativa. Ciò nondimeno meritavano di essere lette con grande attenzione per comprendere il suo approfondito sostrato culturale, e considerate anche come testo assai originale, modello di quel genere letterario che è sapiente mistura di polemica e satira e che si chiama *pamphlet*: “La difesa degli artisti sardi – precisa Piroddi – strenuamente portata avanti dal pittore è la forma letterariamente provocatoria di un'esigenza mitica, ovvero di ri-conoscenza verso i miti fondanti della civiltà sarda, i quali sono intimamente legati ai valori che da essi si generano”.

Polemica e satira, dicevamo. Tuttavia c'è un terzo ingrediente: la poesia. Il lettore potrà notarlo quando arriverà alle pagine conclusive de *I parenti poveri*, quelle in cui Biasi abbandona la polemica e l'invettiva per dichiarare il proprio amore incondizionato alla Sardegna: amore verso un'isola che finalmente, grazie agli sforzi suoi e della Deledda, supera il proprio regionalismo diventando una regione europea. Un punto di vista che era anche di uno scrittore al quale i Sardi non mostrano ancora l'attenzione e l'interesse che dovrebbero: Giuseppe Dessì¹⁹.

¹⁹ N. TANDA, *Ristampa di San Silvano*, in *Realtà e memoria nella narrativa contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 149-160; N. TANDA, *Giuseppe Dessì*, in *Contemporanei*, Torino, Loescher, 1972, pp. 765-781; N. TANDA, *La Sardegna come luna di Giuseppe Dessì*, in *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, cit., pp. 141-148; N. TANDA, *Quante Sardegne in Paese d'ombre*, ivi, pp. 149-152; N. TANDA, *Dessì e il problema dei codici*, in AA.VV., *La poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna*, Atti del Convegno Nazionale, Cagliari 6-9 ottobre 1986, ora in N. TANDA, *Letteratura e lingue in Sardegna*, cit., pp. 111-130; N. TANDA, *Il teatro di Giuseppe Dessì*, relazione tenuta al convegno *Drammaturgia in Sardegna*, Sassari, 1979, ora in *Letteratura e lingue in Sardegna*, cit., pp. 131-152. Per una bibliografia essenziale della critica si veda G. DESSÌ,

In una lettera dei primi anni settanta, Dessì raccontava a una giovane studiosa un suo sogno ricorrente: egli sognava che le nostre lingue romanze ridiventavano bambine. Da adulte regredivano alla loro infanzia fino a rientrare nel seno della grande Europa dalla quale, cariche di storia, provenivano.

La Sardegna non era più il mito dell'Isola, quello tardoromantico costruito dalla letteratura patriottica di fine Ottocento, di una terra abbandonata a dominatori e banditi; non più l'eterno *cahier de doléances*, il lungo elenco di doglianze per cui i sardi – com'ebbe a scrivere negli anni

Eleonora d'Arborea, a cura di N. Tanda, Sassari, Edes, 1995, pp. 176-178. “Nei suoi romanzi si confrontano sostanzialmente tre Sardegne: una arcaica, i cui valori sono quelli comunitari e solidali, sorretti da norme interiorizzate e motivate, ispirate a una norma naturale di giustizia, una sorta di *UrSardinien*, distillato di una saggezza millenaria; un'altra Sardegna, ugualmente ancestrale, basata anch'essa su codificazioni che regolano persino la tradizione barbarica della vendetta [...] Un'altra Sardegna ancora, moderna, nutrita di cultura, di una nuova cultura autonoma e orientata al dialogo verso l'esterno, ma in grado di saldarsi a quella arcaica nella ricerca di una autoidentificazione, di una autenticità e di una equità basata su norme che continuano i codici solidali originari e i valori che si saldano all'elaborazione storica della tradizione giuridica raccolta da Eleonora d'Arborea e confluita nei principi etico-politici della democrazia contemporanea attraverso mediazioni culturali e riflessioni locali” (N. TANDA, *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, cit., p. 151). Grazia Deledda, “che incontriamo più volte nei suoi giudizi di scrittore”, è per Dessì “personaggio difficile da accogliere e da rimuovere [...] Una scrittrice dalla quale occorre prendere le distanze, per poter sopravvivere come scrittore e trovare la propria strada. Ma non tanto da non ammettere, da non proclamare che le personalità più grandi della Sardegna sono due donne: Eleonora e Grazia Deledda [...] La stima di Dessì per questo personaggio di autodidatta che, penetrando il mondo sardo, penetra anche la coscienza contemporanea, è assai grande [...] In fondo l'atteggiamento mitico della Deledda nei confronti dell'Isola, lo fa riflettere, gli dischiude, proprio attraverso De Martino, l'orizzonte e la chiave dell'atteggiamento mitico” (ivi, p. 146).

sessanta del Novecento il poeta Predu Mura cui toccò di inaugurare il nuovo corso della poesia in lingua sarda – “*su murmuttu tramandan / de edade in edade*”²⁰, ‘il malcontento tramandano / di età in età’. Piuttosto, il superamento della logica della vendetta apre le porte all’amore e le chiude all’odio, affinché “*si nde cunfortet su desertu / e ti torret sos fizos fattos frores*”: ‘perché il deserto possa rifiorire / e renderti i tuoi figli diventati fiori’. Renderli alla Sardegna, per trasformare appunto il mito dell’isola in isola del mito. Un punto vista che accomuna Biasi, la Deledda e Dessì, e, *si parva licet componere magnis*, anche l’autore di questa prefazione.

Nicola Tanda

²⁰ P. MURA, *Pro chi colet ridende su beranu*, in *Sas poesias d’una bida*, nuova edizione critica a cura di N. Tanda con la collaborazione di R. Lai, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2004, p. 14.