

Ghezzi, Stefania Elisa

L'educazione linguistica di un pastore : l'uscita dal silenzio di Gavino Ledda nel film Padre padrone di Paolo e Vittorio Taviani

Études romanes de Brno. 2022, vol. 43, iss. 2, pp. 213-227

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2022-2-12>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.76969>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20221126

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

L'educazione linguistica di un pastore. L'uscita dal silenzio di Gavino Ledda nel film *Padre padrone* di Paolo e Vittorio Taviani

The Linguistic Education of a Shepherd. Gavino Ledda's Escape from Silence in the Film *Padre Padrone* by Paolo e Vittorio Taviani

STEFANIA ELISA GHEZZI [stefaniaelisaghezzi@gmail.com]

Univerzita Palackého v Olomouci, Repubblica Ceca

RIASSUNTO

L'obiettivo del contributo è ripensare alle tappe del percorso di emancipazione di Gavino Ledda in *Padre padrone* (Paolo e Vittorio Taviani 1977), pellicola tratta dal romanzo autobiografico *Padre padrone. L'educazione di un pastore* (Gavino Ledda 1975). Lo spazio maggiore è riservato all'uscita dal silenzio da parte del protagonista attraverso l'affrancamento dalla figura paterna e, soprattutto, attraverso l'apprendimento dell'italiano. La centralità di personaggi diastraticamente connotati verso il basso, privi di scolarizzazione, ha indotto a rintracciare nel parlato filmico alcuni tratti dell'italiano popolare. La vicenda offre l'occasione per riflettere sulla lingua come potente strumento di ribellione all'isolamento sociale tipico della cultura agro-pastorale sarda. La sofferta acquisizione della lingua nazionale è analizzata alla luce di due momenti di svolta nella biografia di Gavino Ledda: l'incontro con la musica e il servizio militare.

PAROLE CHIAVE

Acquisizione linguistica; italiano popolare; *Padre padrone*; Taviani

ABSTRACT

This work aims to rethink the stages of Gavino Ledda's path to emancipation in *Padre Padrone* (Paolo and Vittorio Taviani 1977), a film based on the autobiographical novel *Padre Padrone. L'educazione di un pastore* (Gavino Ledda 1975). Special attention has been given to the main character's will to escape from silence by freeing himself from the father figure and especially by learning Italian. The centrality of uneducated characters who are diastratically marked as low has led to the search for some traits of popular Italian in the filmic language. The story offers an opportunity to reflect on language as a powerful tool of rebellion against the social isolation typical of Sardinian agro-pastoral culture. The painful acquisition of the national language is analyzed in the light of two turning points in Gavino Ledda's biography: the encounter with music and military service.

KEYWORDS

Language acquisition; *Padre padrone*; popular Italian; Taviani

RICEVUTO 2021-03-16; ACCETTATO 2021-08-06

Il presente contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto IGA *Aktualizace perspektiv a výzkumných přístupů v lingvistice, literatuře a kultuře románských zemí* ("Updating Perspectives and Research Approaches in Linguistics, Literature, and Culture of the Romance Countries"; numero di progetto IGA_FF_2021_022) finanziato dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Palacký di Olomouc (Repubblica Ceca).

La notizia, apparsa su un giornale¹ nel 1975, di un giovane pastore sardo costretto all'analfabetismo fino ai vent'anni e poi laureatosi in Glottologia, fornisce a Paolo e Vittorio Taviani lo spunto per girare *Padre padrone* (1977), film prodotto per la televisione, a cui verrà assegnata la Palma d'Oro al Festival di Cannes del 1977, con una giuria presieduta da Roberto Rossellini.

Il pastore, com'è noto, è Gavino Ledda, autore del romanzo autobiografico *Padre padrone. L'educazione di un pastore* (1975), pubblicato da Feltrinelli nella collana *Franchi Narratori*, la quale, come si legge nel manifesto che ne accompagna l'esordio, «raccolge quei testi "irregolari" rispetto ai parametri sia della letteratura sia del semplice documentarismo, in cui si raccontano esperienze direttamente vissute dagli autori stessi, e che rappresentano "spaccati" di problematiche profondamente vincolate alla realtà storico-sociale della situazione culturale di oggi; testi quindi esemplari, che spesso costituiscono, in senso lato, delle testimonianze di un'antropologia "in fieri", di una realtà troppo viva, attuale, complessa, per essere ingabbiata in già scontati moduli editoriali» (Vadrucci 2010: 9).

Come segnalato dal sottotitolo *L'educazione di un pastore, Padre padrone* è un romanzo di formazione, in cui, «per la prima volta, la vita di un pastore è narrata dall'interno, in lingua italiana, dal pastore stesso che ha conquistato gli strumenti della comunicazione, orale e scritta» (Pittalis 2014: 66). Il film ripercorre i momenti più significativi del drammatico percorso di crescita e di maturazione di Gavino Ledda: dall'isolamento geografico e psicologico al riscatto sociale e culturale ottenuto mediante l'apprendimento dell'italiano.

Il rapporto tra l'opera filmica e l'opera letteraria è piuttosto complesso: se, da un lato, la realizzazione della sceneggiatura e del film si pone in linea di continuità con il romanzo, insistendo sul tema dell'incomunicabilità e del silenzio, dall'altro essa prende forma con la "libertà necessaria", in un'operazione di riscrittura che mira a scomporre e a distruggere l'opera di Ledda per poi ricomporla "in un organismo audiovisivo che è appunto il film, che risponde ad altre leggi, a necessità lontanissime da quelle della letteratura"², in quanto "la comunicazione letteraria è una cosa e quella del cinema un'altra" (Setti 2001: 143).

1 «Padre padrone è nato dall'emozione che avemmo non leggendo il libro, ma leggendo l'episodio sui giornali, su "Paese sera" mi sembra, di questo giovane che fino a vent'anni era rimasto sulle montagne e che poi si era messo a studiare fino a laurearsi in glottologia. Ci emozionò molto questa cosa perché lo sentivamo molto vicino» (*Intervista a Paolo e Vittorio Taviani*, Roma, 10 dicembre 1993, in Setti 2001: 142).

2 Le parole dei due registi sono tratte dall'*Intervista a Paolo e Vittorio Taviani*, in appendice a Setti 2001: 139-150.

Le principali modifiche apportate dai Taviani al romanzo hanno lo scopo di porre al centro della narrazione l'evoluzione della figura di Gavino, trascurando gli episodi più marginali e quelli che non hanno avuto un impatto significativo sulla vita del protagonista. Esse consistono per lo più nella riduzione del numero degli episodi – viene, ad esempio, escluso il famoso episodio dell'invasione delle cavallette – e nella presentazione dei fatti secondo un diverso ordine cronologico.

La coesione tra l'opera letteraria e l'opera filmica è invece assicurata dalla riproposizione di alcuni elementi, a partire dalla presenza costante del vero Gavino Ledda, che appare all'inizio e alla fine del film e interviene, come voce narrante, in alcuni punti nodali della vicenda. Benché egli svolga il ruolo di narratore interno, nella prima sequenza, viene presentato da uno *speaker*, la cui voce fuori campo sparirà subito dopo averlo introdotto:

Questo è Gavino Ledda. Trentacinque anni, fino a diciotto analfabeta. Oggi glottologo e autore di un libro di successo. Il libro racconta la sua vita e al libro questo film si ispira con libertà. La storia inizia nella scuola elementare di un paese della Sardegna, dove Gavino frequenta la prima classe. Un mattino di novembre il padre piombò nel municipio, dove alcuni locali erano adibiti ad aule³.

L'effetto straniante della presentazione è rafforzato dalla scena immediatamente successiva, in cui Gavino Ledda assume il ruolo di protagonista-narratore e consegna a Omero Antonutti, che interpreta suo padre, un bastone: «Mio padre aveva anche questo».

La voce fuori campo di Gavino Ledda interviene, poi, per descrivere la gelata che ha distrutto l'uliveto ricevuto in eredità:

Venne così lo spazzachimere: il gelo. L'inverno fu caldo fino a tutto gennaio. Sembravano addirittura i primi caldi di primavera. La natura si stava svegliando. Le piantine del nostro uliveto, tradite dal clima, si svegliarono prima del tempo. In pieno inverno stavano già in succhio. Venne il febbraio. E fu il finimondo. Un freddo polare mai visto né prima né dopo. Intere colture vennero bruciate in tutta la regione e bruciò anche il nostro uliveto.

La storia della distruzione dell'uliveto è conforme a quella che si legge nel romanzo. Come fa notare Setti (2001: 84), quando la voce è di Gavino Ledda la narrazione è più fedele al romanzo e ciò conferma la volontà dei registi di mantenere delineati i confini che separano il romanzo e il suo autore dalla loro opera.

Tra gli elementi di continuità tra il romanzo e il film occupa, inoltre, un posto di particolare rilievo il silenzio. Nel romanzo, il lemma "silenzio" ricorre 93 volte; tali occorrenze nel film vengono traslate mediante un preciso disegno sonoro, «in cui si alternano poche parole e lunghi silenzi, canzonette e antichi canti sacri» (Setti 2001: 42). *Padre padrone* è un film dominato da un silenzio eloquente, che racconta il dramma dell'esclusione linguistica e sociale vissuto da Gavino Ledda.

La gravidanza semantica del silenzio è sottolineata dalle parole pronunciate dalla madre di Gavino, mentre è intenta a prepararlo alla sua nuova vita pastorale:

3 Le citazioni prive di riferimenti bibliografici sono tratte dalla pellicola.

E quando si rimane soli sul monte e intorno non ci sta più nessuno, ma proprio nessuno, il silenzio non è mica silenzio, cosa credi? È una cosa forte, che suona come la campana a morto. Fa: don...

Non assenza di parole, ma dolorosa manifestazione linguistica della sottomissione alla figura paterna e della secolare condizione di isolamento a cui Gavino e tanti altri pastori sardi sono costretti. L'ineluttabilità del destino dei pastori sardi è sottolineata, in una delle prime scene, dalle parole di ammonimento che Efsio, padre di Gavino, rivolge ai compagni di classe del figlio, quando, dopo sole poche settimane di frequenza, lo strappa dai banchi di scuola:

Guai a chi ride di Gavino: oggi è toccato a lui, domani toccherà a voi. E voi lo sapete.

Proprio attorno al silenzio viene costruito il faticoso percorso di emancipazione di Gavino, la cui intera vicenda è segnata da una duplice educazione: quella di pastore prima e quella di studente dopo.

La centralità della dimensione comunicativa del silenzio permette di cogliere nel vissuto di Gavino Ledda tanto un movimento centripeto, cioè verso il silenzio e, quindi, di riduzione al silenzio, quanto centrifugo, cioè di fuga dal silenzio, mediante la graduale conquista degli strumenti della comunicazione.

Verso il silenzio

La trasformazione di Gavino in figlio del silenzio è il risultato delle dure leggi patriarcali che, imponendo «il distacco dall'ambiente paesano, l'allontanamento forzato dalla scuola e la conseguente 'deportazione' a Baddhevrùstana a otto chilometri da Siligo» (Ledda 1977 [1975]: 18), confinano il giovane in una condizione di isolamento geografico e psicologico. È l'inizio della "scuola pastorale" (Ledda 1977 [1975]: 15), la cui prima lezione per Gavino consiste nel "seguire le leggi del regno vegetale, sul maggese della solitudine, come tutti i pastorelli della Sardegna" (Ledda 1977 [1975]: 13).

Alla costruzione del tradizionale trinomio isolamento-solitudine-silenzio contribuisce il paesaggio sardo sullo sfondo: una natura primitiva, selvaggia, con cui Gavino poco a poco stabilisce un rapporto simbiotico, fino ad immergersi panicamente:

La natura tutta del nostro campo era qualcosa di cui ormai facevo parte. Ero rinato con essa. Ero entrato e ricresciuto nel mondo animale, minerale e vegetale e non potevo più sentirmene fuori (Ledda 1977 [1975]: 51).

La natura diventa un "tu indefinito: l'unico "tu" amico con cui poter comunicare senza vergogna né soggezione" (Ledda 1977 [1975]: 52). L'isolamento e la solitudine, dunque, non comportano un'assenza di comunicazione *tout court*, ma sono condizione necessaria per l'apprendimento di un altro codice, di una "lingua intima [...] che, in fondo, era la lingua del silenzio" (Ledda 1977 [1975]: 52). Con l'apprendimento della "lingua del silenzio", Gavino sperimenta un uso interiore del linguaggio verbale, conquista, cioè, il linguaggio endofasico:

Spesso facevo soliloqui. E a furia di star solo e di parlare con il mio intimo o con la natura tramite il silenzio, la parola per me stava perdendo importanza (Ledda 1977 [1975]: 52).

Il linguaggio interiore diventa, per Gavino, un posto sicuro nel quale rifugiarsi, poiché non vi sono “limiti nel linguaggio interiore. Nessuno può venirci a dire “sbagli”, “dovresti parlare in quest’altro modo”, “attento, stai parlando dialetto”” (De Mauro 1980: 116). Alla perdita di valore assegnata alla parola parlata, cioè al linguaggio verbale usato in modo esofasico, corrisponde l’immersione nella dimensione comunicativa del silenzio, che per Gavino diventa “un linguaggio segreto per cui tutto [...] sembrava animato, parlante e in movimento” (Ledda 1977 [1975]: 52).

Via dal silenzio

L’emancipazione di Gavino – dalla tirannia paterna, e dall’isolamento pastorale e linguistico – è affidata alla conquista della lingua nazionale, che non può che compiersi tramite il rifiuto del silenzio, a cui è stato condannato fino ai vent’anni.

Il percorso di liberazione e di fuga dal silenzio si compone di varie tappe, condensabili in due momenti essenziali: l’incontro con la musica e il servizio miliare, esperienze da cui scaturirà la decisione di continuare gli studi.

Nella finzione filmica, il primo contatto di Gavino con la musica avviene quando egli ha circa venti anni, a differenza di ciò che viene invece descritto nel romanzo, da cui si apprende che la musica entra nella vita di Gavino quando è ancora un fanciullo.

La posticipazione di tale evento nella struttura narrativa rappresenta una delle principali modifiche apportate dai due registi nell’operazione di riscrittura del testo dal romanzo al film, con la conseguente “prevalenza dell’ordine emotivo sull’ordine descrittivo dei fatti” (Setti 2001: 42).

La musica infatti costituisce il primo atto di ribellione al silenzio. Essa ha la forza dirompente di un personaggio che con le proprie azioni modifica l’impianto narrativo. L’oggetto-simbolo di tale ribellione è una fisarmonica, la cui melodia rompe il lungo silenzio che accompagna la didascalia: “Gavino ha compiuto venti anni”.

La musica che attraversa i campi e travolge Gavino è il *Pipistrello* di Johann Strauss Jr., un valzer eseguito da due girovagli diretti ad una festa, dai quali Gavino riuscirà ad ottenere lo strumento in cambio di due agnelli. La scelta dei Taviani di inserire una musica non sarda risponde ad un intento preciso, cioè quello di rompere “il limite regionalistico” e di far sentire “questo bisogno di un altrove” che “in fondo, è l’ansia della conoscenza”⁴.

Per la prima volta Gavino viene proiettato in una realtà diversa da quella isolana, da quella della sua terra, benché il contatto con l’ignoto sia mediato proprio dall’impiego della fisarmonica, cioè dall’inserimento di uno strumento legato alla tradizione popolare.

Se Strauss preconizza la tensione ad oltrepassare i confini della vita pastorale, Mozart ne sancisce il pieno superamento. L’episodio in cui Gavino ascolta, a casa, il concerto per clarinetto K622 di Mozart è l’emblema della liberazione dalla sottomissione paterna. Essa si compie, in un

4 Intervista a Paolo e Vittorio Taviani. In Setti (2001: 147).

rincorrersi di azioni e reazioni, mediante la disobbedienza di Gavino che viene espressa, secondo una gradazione ascendente, da un linguaggio prima gestuale e poi pre-verbale.

In un primo momento, infatti, quando Efsio intima a Gavino di spegnere la radio (“Spegni la radio [...] sennò ti sfregio a vita”), Gavino reagisce alzandone il volume. Tale gesto provoca la reazione del padre, che immerge la radio in un lavandino colmo d’acqua, stabilendo nuovamente il silenzio. Per tutta risposta, Gavino fa risuonare ancora Mozart, fischiandone la melodia dal punto in cui si era interrotta. Il fischio, usato come strumento di comunicazione durante il silenzio pastorale, diventa ora lo strumento per affermare un diverso tipo di comunicazione, seppure non verbale.

La seconda tappa del percorso di emancipazione comunicativa di Gavino è rappresentata dall’arruolamento volontario nell’esercito. Nella storia linguistica degli italiani, il servizio militare, fin dagli inizi del ‘900, si configura, tra gli altri, come un potente fattore di unificazione linguistica (cfr. De Mauro 1963). L’ambiente militare, infatti, favorendo il contatto tra individui provenienti da diverse regioni italiane, ha promosso la diffusione di nuovi e urgenti bisogni comunicativi e sociali. Un contesto plurilingue così variegato ha senza dubbio contribuito ad allargare il numero degli italofoeni attivi e, di conseguenza, anche gli ambiti d’uso della lingua nazionale.

I primi tempi nel *continente*⁵ sono per Gavino “un vero supplizio” (Ledda 1977 [1975]: 176), soprattutto perché egli era “abituato a quella libertà pastorale delle montagne che non ammette nel suo mondo né intrusi né ordini se non dalle sole forze della natura” (Ledda 1977 [1975]: 176), mentre la caserma gli sembra «un’immensa prigione» (Ledda 1977 [1975]: 176).

Gavino sperimenta un secondo silenzio, questa volta non derivante dall’isolamento geografico né dalla solitudine. Nel *continente* egli vive da escluso, in una condizione di emarginazione sociale strettamente correlata alla sua dialettologia esclusiva:

Il mio sardo lì non lo capiva nessuno. Io ero “muto” e senza una lingua: come un essere inferiore che non poteva esprimere quello che pensava (Ledda 1977 [1975]: 177).

Un esempio rappresentativo del disagio linguistico vissuto da Gavino (G) si ritrova nella scena del dialogo con il sergente (S):

S: Gavino Ledda, hai eseguito l’ordine che ti ho dato?

G: Signorsì. *Appo accomodatu sa maniglia de sa janna.*

S: Come? Parla italiano!

G: Ho accomodato la maniglia che... che si era tagliata.

S: Come sarebbe a dire “la maniglia si è tagliata”? Come fa a tagliarsi la maniglia? Volevi dire che si è rotta!

G: Signorsì.

S: Ti avevo dato l’ordine di disinfestare la camerata. L’hai eseguito?

G: Signorsì, *appo mortu...* ho morto tutte le formiche.

S: Tu non hai morto le formiche, le hai uccise!

5 Si tratta di un regionalismo usato da sardi e siciliani per indicare l’Italia peninsulare.

G: Signorsi.

S: Ma chi ti ha dato la licenza elementare?

G: Signorsi.

S: Tu vieni dalle spelonche, Ledda!

G: Signorsi. *Ketzu torrare a domu, poita innoi tottu su kistionare s'italianu ed ey no riescu paddare. Ketzu torrare a domu.*

S: Che hai detto, *mambruco*?⁶ Traduci!

Altro commilitone: Ha detto in sardo che vuole tornare a casa perché qui tutti parlano in italiano e lui non lo sa parlare.

Gavino viene mortificato dal sergente e deriso dai compagni per la sua estraneità all'italiano, che compromette la reciproca comprensione, così come qualsiasi tipo di scambio comunicativo.

Dal breve dialogo emerge la collocazione socioculturale dei due personaggi: Gavino, che nelle scene precedenti aveva usato un italiano fortemente connotato regionalmente, parla ora in dialetto sardo (logudorese), varietà la cui funzione è quella di segnalare la subalternità di Gavino al sergente, che si esprime invece in un italiano formale.

La sofferenza linguistica di Gavino divampa in un'angosciosa nostalgia di casa, espressa linguisticamente in sardo mediante la ripetizione della frase "*ketzu torrare a domu*".

Il punto di svolta è segnato dall'amicizia stretta con Cesare, personaggio fondamentale nel percorso di crescita di Gavino. Ancora una volta, l'espedito di cui si servono i registi per caratterizzare un personaggio è la lingua. L'uso disinvolto dell'italiano da parte di Cesare, che tuttavia si attiene a un registro informale, mette in luce il diverso grado di scolarizzazione che vi è tra lui e Gavino. Nonostante ciò, tra i due nasce un'amicizia sincera, che non ammette gerarchie determinate da differenze di *status*. Cesare aiuta Gavino nell'apprendimento dell'italiano, consigliandogli, innanzitutto, di acquisirne il lessico:

Prima regola: imparare i vocaboli [...] Ricordati! Studiare i vocaboli, imparare il significato delle parole. Ti presterò il mio vocabolario... ma lo sai cos'è un vocabolario? No, eh?

Egli è l'amico che gioisce con Gavino quando quest'ultimo supera l'esame del corso di radio-tecnica, consistente nella costruzione di una radio a valvole.

Nella scena, Gavino, in attesa che il sergente esaminatore provi ad accendere la radio, preso dall'inquietudine che essa possa non funzionare, inizia a supplicare infantilmente l'oggetto: "Se funzionerai, giuro che continuerò a studiare latino e greco". La radio si accende e da essa iniziano a diffondersi le note del valzer del *Pipistrello* di Strauss, che Gavino aveva sentito per la prima volta all'ovile e che aveva già instillato in lui la decisione di dismettere gli abiti da pastore.

Non è un caso che l'affrancamento dal secondo silenzio prenda avvio dalla costruzione di una radio, mezzo di comunicazione di massa che ha avuto un ruolo importante nel processo post-unitario di unificazione linguistica e oggetto che, per Gavino, coincide con la fine del "bisogno di parlare alle querce, pensando silenziosamente in sardo" (Ledda 1977 [1975]: 192): egli comincia a sentirsi "già mezzo italiano" (Ledda 1977 [1975]: 192).

6 È interessante notare l'inserimento di una voce popolare, che sta per 'zotico', 'selvatico', prima dell'invito a tradurre. Cfr. Bencistà 2012: 104.

La lingua di *Padre padrone*: alcuni tratti dell'italiano popolare

Il testo verbale di un film, cioè l'insieme dei dialoghi in esso presenti, si configura come un oggetto di indagine alquanto ambiguo per via delle sue caratteristiche intrinseche che incorporano peculiarità del parlato e dello scritto, nonché tecniche di recitazione. La componente verbale di un film, definita ora "lingua filmata" (Raffaelli 1992), ora "parlato riprodotto (meccanicamente)" (Raffaelli 1992: 152), ora "parlato filmico" (Rossi 1999), rientra nella varietà di lingua parlata "trasmessa"⁷ (Sabatini 1982; 1997), varietà diamesica la cui posizione intermedia tra modalità scritta e orale è ben nota. Della natura ancipite della lingua filmata, che si fonda su un testo (pre) scritto e poi recitato, rende pienamente conto la collocazione dei copioni cinematografici e degli sceneggiati televisivi nella tipologia testuale dello "scritto per essere detto come se non fosse scritto"⁸ (Lavinio 1995: 31); si tratta, in altre parole, di testi che "mirano a cancellare completamente la propria genesi scritta per imitare con la maggiore verosimiglianza possibile le cadenze, i ritmi e le forme del parlato" (Lavinio 1995: 31). La lingua filmata è, dunque, una lingua costruita che simula il parlato "in situazione", ma del quale non possiede il requisito imprescindibile della spontaneità, la quale, tuttavia, può essere in parte ottenuta per mezzo di quella "spontaneità provocata" (Nencioni 1976: 49) a cui la lingua cinematografica perviene sia sommando la pluralità di situazioni comunicative ricostruite⁹ e la verosimiglianza degli scambi dialogici tra gli attori, sia in virtù della compresenza dei canali fonico-acustico e visivo che permette l'integrazione e l'osservazione di elementi cinesici e paralinguistici. Tali elementi – complessità testuale, tendenza alla verosimiglianza, canale fonico-acustico e visivo – pur offrendo solo "un'impressione di spontaneità" (Cresti 1987: 64), avvicinano la lingua filmica al "parlato-parlato" (Nencioni 1976); pertanto, essa costituisce, con le dovute cautele, una fonte utile per l'analisi della lingua parlata. Come Nencioni ricorda:

L'italiano parlato non s'identifica col parlato «simulato», ma tuttavia questo costituisce una forma di consapevolezza dei fenomeni del primo, tra i quali, mutando certi presupposti, deve fare una scelta funzionale (Nencioni 1989: 237).

Il film dei fratelli Taviani simula una lingua che se da una parte si fa specchio della realtà linguistica italiana, proponendo un parlato in cui si armonizzano più lingue e registri, dall'altra è una "lingua inventata, che non può rientrare in nessuna classificazione di tipo naturalistico" (Setti 2001: 119), cioè una lingua, sì, verosimile ma ricostruita in modo da essere comprensibile oltre i confini della Sardegna e da raggiungere l'intero pubblico nazionale.

7 Per lingua "trasmessa" si intende "la comunicazione fonico-acustica, e a volte anche visiva, indiretta (mediante telefono, radio, cinema, televisione, registratori, ecc.)" (Sabatini 1982: 106).

8 Tale definizione è ripresa da Gregory (1967: 191), che definisce la lingua dei copioni cinematografici e teatrali e di alcune sceneggiature televisive e radiofoniche "written to be spoken as if not written".

9 La lingua filmata è in grado di simulare le cinque tipologie di testi parlati individuati dal LIP (De Mauro *et al.* 1993: 35): 1. scambio bidirezionale faccia a faccia con presa di parola libera (conversazione in tutte le sue possibili forme); 2. scambio bidirezionale non faccia a faccia con presa di parola libera (conversazioni telefoniche); 3. scambio bidirezionale faccia a faccia con presa di parola non libera (dibattiti, interviste, interrogazioni ecc.); 4. scambio unidirezionale in presenza di destinatario/i (lezioni, conferenze, omelie, comizi ecc.); 5. scambio unidirezionale o bidirezionale a distanza (trasmissioni radiofoniche e televisive).

Padre padrone esce in quella fase che Sergio Raffaelli (1992: 128) ha definito “stadio della dialettalità espressiva e riflessa”, caratterizzata dall'accoglimento di forme dialettali e da una maggiore apertura nei confronti di varietà più conservative, precedentemente poco rappresentate. L'espansione nel parlato filmico di varietà sub-standard va di pari passo con l'attenzione alla marginalità, che comporta nella cinematografia l'elevazione a ruoli di protagonisti di quei personaggi un tempo destinati a ruoli da comparsa.

Il tessuto linguistico del film si regge sull'alternanza di diverse varietà e registri: dall'italiano standard – formale e informale – all'italiano dell'uso medio, anche se “lo spazio maggiore è lasciato all'italiano regionale, di cui la caratteristica più marcata a livello fonetico è il rafforzamento delle consonanti interne: è un tratto caratteristico che richiama immediatamente la Sardegna ma che, allo stesso tempo, non toglie niente alla comprensione, condizione indispensabile per la ricettività di un film” (Setti 2001: 43).

L'abilità dei Taviani consiste nel ricreare una lingua molto credibile, viva, con marcate punte di regionalità. La componente regionale viene rappresentata con l'inserimento di tratti per lo più fonomorfoloici; fra questi, vengono privilegiati prevalentemente quelli più stereotipati, in quanto più riconoscibili da un pubblico vasto. Così, anche le isolate battute in dialetto presenti nel film non hanno una funzione realistico-mimetica, ma eminentemente connotativa e simbolica.

L'ampio ventaglio di varietà e registri presente in *Padre padrone* assume, quindi, anche la funzione di contraddistinguere i diversi personaggi che ruotano attorno alla figura di Gavino, dandone una connotazione sia diatopica che diatematica.

Come fa notare Raffaelli (1983: 57), “l'innovazione linguistica forse più significativa della recente produzione nazionale è stata introdotta dall'adozione, opportunamente elaborata ma abbastanza fedele, di certe varietà locali d'italiano popolare, riducendo così la tradizionale separazione fra linguaggio d'uso vivo e linguaggio filmico”. In *Padre padrone*, non mancano sporadici inserti di un italiano marcato da tratti popolari che caratterizzano, non a caso, la lingua parlata principalmente da Gavino e da suo padre Efisio. La scelta di far parlare due personaggi svantaggiati dal punto di vista socioculturale in un italiano talvolta precario, segnato da tratti popolari, risponde al principio di verosimiglianza che ha guidato i Taviani nella ricostruzione di una lingua filmica che dia l'impressione di essere aderente alla realtà. La presenza dell'italiano popolare, etichetta con cui si indica “il tipo di italiano imperfettamente acquisito da chi ha per madrelingua il dialetto” (Cortelazzo 1972: 11), è limitata a poche scene, prevalentemente a quelle in cui vi è necessità di sottolineare la differenza di *status* tra i partecipanti al dialogo.

Alcuni elementi di italiano popolare sono ravvisabili non solo nell'eloquio dei due personaggi, ma anche nel loro *habitus* comunicativo. L'italiano popolare nasce da un vuoto, da una mancanza di acculturazione e, pertanto, “si dirà che lo caratterizza[no] anche facilmente il silenzio e l'impaccio” (Poggi Salani 1982: 119).

Nella scena in cui Efisio porta via il figlio dalla scuola, ad esempio, evidenti sono le difficoltà che egli incontra nel far progredire il discorso col quale espone le ragioni che costringono Gavino a intraprendere la vita pastorale. La scarsa fluency in italiano è segnalata da elementi di natura pragmatica che si manifestano in concomitanza a fenomeni paralinguistici di tipo prosodico-intonativo, quali tono e intensità, e di tipo gestuale.

Tra i primi, vi è il demarcativo *ecco* – usato da Efisio (E) dopo aver illustrato il primo dei tre motivi in base ai quali Gavino è costretto ad abbandonare la scuola – pronunciato con un tono di voce più basso e con intima soddisfazione:

E: Scusi, signorina maestra, sono venuto a riprenderlo. Mi serve a governare le pecore e a custodirle. Sono venuto a riprenderlo, mi serve a governare le pecore e a custodirle. È mio. Io sono solo, non posso continuare a lasciare il gregge incustodito quando vengo in paese a vendere il latte, o quando *marro* il grano o potò la vigna. I liquidi che ricavo dal grano, dalle patate e dal latte bastano appena a comprare i vestiti e le altre cose che noi pastori non produciamo.

Ecco...

Al demarcativo *ecco*, che segnala un cambio di argomento, segue l'inquadratura della mano di Efisio, di cui si vedono il pollice e l'indice tesi a raffigurare il numero due; gesto che viene glossato anche verbalmente:

E: Secondo: le bestie le ho lasciate sole per venire qua e se non è la volpe, signorina maestra, ci sono i banditi che fanno man bassa. Gavino deve guardarle.

Si noti, inoltre, nella prima argomentazione, l'uso del verbo *marrare*, derivante dal sostantivo *marra* 'zappa'¹⁰, forma dialettale comune nell'area logudorese e appartenente al lessico dell'agricoltura; nella seconda, invece, è presente il fenomeno della segmentazione frasale con dislocazione a sinistra ("le bestie le ho lasciate sole per venire qua"), che è "per motivi di ordine pragmatico particolarmente frequente nel parlato e conseguentemente nello scritto dei semicolti" (D'achille 1994: 70).

L'esposizione del terzo motivo è ancora una volta accompagnata da un movimento comunicativo della mano, di cui stavolta vengono dispiegate tre dita:

E: [...] Il ragazzo è mio. Me lo prendo e lo uso perché non posso farne a meno. Mi sento tranquillo, io. È la Legge che non si sente tranquilla. La Legge vuol rendere la scuola obbligatoria; la povertà, quella è obbligatoria. E questo era il terzo argomento che volevo dire.

Appare chiaro che i due registi abbiano avvertito la necessità di inserire alcuni elementi che segnalino l'impossibilità da parte di Efisio di imbastire un discorso mediamente lungo in italiano. La limitata capacità di esecuzione è risolta mediante la preparazione del discorso, imparato a memoria e poi recitato al cospetto della maestra. La credibilità del discorso di Efisio deriva anche dall'essenzialità che lo caratterizza, con un periodare paratattico di frasi principali, che raramente cede a periodi complessi e articolati.

Un altro indizio della precarietà dell'italiano parlato da Efisio (E) è dato dall'incapacità di usare in maniera coerente le forme di riguardo. Infatti, "il semicolto ignora in genere l'importanza della variazione diafasica" (D'achille 1994: 75). Egli si rivolge alla maestra (M) usando un allocutivo di cortesia ("signorina"), preceduto dal congiuntivo esortativo "scusi" ma, successivamente, anziché usare il pronome allocutivo "lei", le dà dal "tu":

10 Cfr. Wagner (1928: 59).

M: Gavino contro i banditi? Ma se non ha messo nemmeno le penne!

E: Che ne sai tu della pastorizia? I pastori volano tutti senz'ali.

Il secondo episodio in cui è possibile cogliere alcuni tratti dell'italiano popolare è il dialogo tra Gavino e il sergente. La scena costituisce una preziosa ricostruzione di come un dialettologo esclusivo, privo di scolarizzazione, tenti di costruire un discorso in italiano.

L'italiano usato da Gavino ben si accorda alla nota definizione che Tullio De Mauro (1970: 49) dà dell'italiano popolare, cioè "il modo di esprimersi di un incolto che, sotto la spinta di comunicare e senza addestramento, maneggia quella che ottimisticamente si chiama la lingua nazionale, l'italiano". Gavino è spinto a servirsi dell'italiano dalla drammatica urgenza di comunicare con il sergente, la cui presenza è espressione di una cultura dominante, che si manifesta linguisticamente attraverso la lingua nazionale, varietà che si contrappone alla lingua delle classi subalterne, cioè al dialetto.

Nonostante gli sforzi di Gavino, il suo italiano è quasi incomprensibile poiché fortemente interferito con il dialetto.

S: Gavino Ledda, hai eseguito l'ordine che ti ho dato?

G: Signorsi. *Appo accomodatu sa maniglia de sa janna.*

S: Come? Parla italiano!

G: Ho accomodato la maniglia che... che si era tagliata.

La totale mancanza di competenza attiva emerge anche dalla risposta all'interrogativa diretta parziale formulata dal sergente:

S: Ma chi ti ha dato la licenza elementare?

G: Signorsi.

Infine, l'italiano popolare affiora in una delle serie lessicali che Gavino ripete per arricchire il proprio vocabolario (1) e quando ripete alcune nozioni utili al superamento dell'esame in radiotecnica (2):

1. Ragazzo, pargolo, infante, putto, bebè, livido, rattrappito, screpolato, ràpace... rapàce;
2. La valvola è costituita da un involucro di vetro, al cui interno viene fatto vuoto spinto e sono collocati i componenti essenziali di una valvola: placca, filamento, catòdo... càtodo... quello!

Gli errori di accentazione costituiscono, sul piano fonetico, uno dei principali tratti dell'italiano popolare. Tuttavia, è interessante notare come, in entrambe le sequenze, Gavino identifichi gli errori commessi e si auto-corregga. La consapevolezza dell'errore è spia della graduale evoluzione linguistica di Gavino, della progressiva acquisizione della competenza dell'italiano.

A livello sintattico, va segnalata la presenza dell'oggetto preposizionale¹¹ nel parlato di diversi personaggi – persino in una battuta pronunciata da una pecora – ma non di Gavino. Tale

11 "L'impiego della preposizione è certamente determinato dal bisogno di una più netta distinzione tra soggetto e oggetto: Carlo chiama Paolo diviene Carlo chiama a Paolo. Il fenomeno resta circoscritto agli esseri animati, perché di norma gli oggetti inanimati possono avere soltanto funzione d'oggetto" (Rohlf's 1969: 7). Per un approfondimento sul tema si rimanda a: Berretta 1990; Nocentini 1985; Sornicola 1997; Zamboni 1993.

fenomeno linguistico è ben documentato nelle varietà dell'Italia meridionale e insulare. Di seguito ne vengono riportati alcuni esempi:

3. Così tuo padre bastonerà a te;
4. Qui finisce che ammazzano anche a me;
5. Dopo questo signore, il vicedirettore della banca riceverà a lei;
6. Perché dovrei fare studiare a te?

Per ciò che concerne Gavino, l'italiano popolare può essere considerato una "varietà di transizione sulla via del passaggio dal dialetto a un italiano più standard" (Berruto 2020 [1987]: 134), cioè un sistema transitorio che, col procedere degli studi, viene sostituito man mano da una varietà più vicina alla lingua normativa o dal possesso pieno dell'italiano.

Il superamento della fase transitoria è sancito dall'apprendimento del latino, lingua di cultura per eccellenza, e dalla padronanza della lingua scritta.

Il latino arricchisce il repertorio linguistico di Gavino, che si libera dalla gabbia del silenzio e dall'impaccio di saper parlare solamente in sardo. Egli comunica in latino con Cesare, durante un'esercitazione militare, formulando frasi elementari che via via si complicano e si caricano di intensità emotiva, in quanto ripercorrono alcune pagine dolorose della vita di Gavino. Tra queste: "*Ego pastor et agricola sum: ergo servus glebis*"¹², in cui, peraltro, si nota l'uso del dativo plurale (*glebis*) al posto del genitivo singolare, usato invece correttamente dal suo *magister* Cesare, che risponde: "*Ego doctor sed sine occupatione: ergo servus glebae*"¹³. Successivamente, lo scambio di battute tra i due acquista un tono più serio:

G: *Tu es amicus meus*¹⁴.

E: Di un amico, si sanno morte e miracoli. Tu invece sei chiuso più di un riccio.

Sprofondato silenziosamente nei ricordi, con lo sguardo pensieroso, Gavino comincia a recitare alcuni versi dell'*Eneide*:

Eneide, libro secondo:

Conticuere omnes intentique ora tenebant
 inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto:
 Infandum, regina, iubes renovare dolorem [...]
 Qui talia fando temperet a lacrimis?¹⁵

Versi densi di *pathos*, di cui Gavino sembra cogliere a pieno il significato solo dopo averli pronunciati ad alta voce. Essi sono lo strumento attraverso cui Gavino acquista il coraggio necessa-

12 "Io sono pastore e contadino: quindi servo della gleba". Per le inserzioni in latino, i Taviani si sono serviti delle didascalie per tradurre i dialoghi. Si riportano, pertanto, le traduzioni che appaiono all'interno del film.

13 "Io sono dottore, ma disoccupato: quindi servo della gleba".

14 "Tu sei il mio amico".

15 [...] "tacquero tutti desiderosi di udire e così Enea cominciò: tu vuoi che io rinnovi disperato dolore, chi rammentando tali cose può trattenere le lacrime?"

rio per affrontare suo padre e comunicargli la decisione di continuare gli studi. Lo fa per mezzo di una lettera, la cui lettura è affidata alla voce fuori di campo di Gavino:

Carissimo padre,

è la prima volta che scrivo a te. C'è una ragione: ho superato gli esami ginnasiali, scoperto che anche quelli che tu chiami agnelli possono studiare, anzi, devono, ma devo subito metterti al corrente di una decisione molto più importante: io non farò la carriera militare, come tu volevi; né il radiotecnico. Rimarrò nell'esercito solo per prendere la licenza liceale, poi tornerò in Sardegna per studiare all'università. Tu mi hai sempre parlato di agnelli e di leoni. Bene, ora so chi sono i leoni, a cominciare dai carnivori più piccoli, dai sergenti. Mi congedo perché non voglio sentirmi un erbivoro costretto a mangiare carne.

Gavino comunica al padre la decisione di continuare gli studi e lo fa per mezzo della scrittura. Spitzer (1976 [1921]: 13) ha parlato del “disagio che gli uomini semplici provano di fronte al foglio di carta ancora bianco”, che genera nel parlante semicolto il terrore di non saper dominare le regole ortografiche, a causa della loro scarsa interiorizzazione, o di non poter superare le difficoltà derivanti dalla povertà lessicale e dall'incapacità di organizzazione del testo scritto. Se “il foglio di carta bianco, capace di angosciare lo stesso Mallarmé, non può non mettere in imbarazzo colui che deve o vuole scrivere qualcosa senza avere dimestichezza con la penna” (D'Achille 1994: 43), la lettera ad Efisio – che simboleggia l'acquisizione dell'aspetto più complesso della lingua, la scrittura – mostra il superamento dell'italiano popolare come varietà di apprendimento. Gavino si è impadronito dell'italiano e il suo percorso di liberazione si è ormai compiuto. Egli ha conquistato il linguaggio nelle sue diverse declinazioni: i gesti, la parola, la scrittura. Gavino ha la consapevolezza di possedere ormai gli strumenti per poter interrompere il passaggio di testimone da padre a figlio, per poter rifiutare la tradizionale logica del mondo agro-pastorale, secondo la quale il figlio di un pastore è destinato ad essere un pastore.

La chiusura del film è affidata a Gavino Ledda, che assume nuovamente il ruolo di narratore. La voce di Ledda accompagna il *camera car* in rapido allontanamento dalla piazza e ripercorre brevemente gli avvenimenti successivi ai fatti narrati nel film:

Me ne andai in continente. Presi la laurea in glottologia sui dialetti sardi. Ho insegnato, ma ero già malato; mi operarono allo stomaco e guarii[...].

L'inquadratura successiva conferisce circolarità alla struttura narrativa: si vede, infatti, Gavino Ledda, fermo, a ridosso del muro della stessa scuola elementare che ad inizio film lo ha presentato.

Egli espone le ragioni che lo hanno portato alla scrittura del suo libro e ad accettare successivamente la trasposizione del suo romanzo in film. Attraverso il suo monologo, Gavino Ledda ripercorre i momenti salienti della sua vicenda e confida al pubblico il motivo che lo ha riportato a Siligo:

Un calcolo egoistico che mi trattiene qua: la paura che, lontano dalla mia tana, dalla mia gente, dai miei puzzi, tornerei ad essere muto come quando ero nelle tanche e nei chiusi di Baddhevrùstana.

Il terrore di essere ridotto nuovamente al silenzio, di tornare «ad essere muto» viene espresso simbolicamente prima in dialetto logudorese e poi in italiano. La commutazione di codice, dal dialetto all'italiano, all'interno dello stesso evento linguistico è, chiaramente, motivata *in primis* dalla necessità di farsi comprendere da un pubblico ampio. Ciò che più interessa, però, è il fatto che la commutazione di codice sia il segnale dell'uscita dalla dialettologia esclusiva, dal momento che l'alternanza di due varietà linguistiche non può che dipendere dalla competenza, seppur non piena, di entrambe.

Nel dialogo con il sergente, la commutazione di codice era stata attivata dalla competenza sbilanciata di Gavino in italiano, situazione determinante nel passaggio all'unico codice padroneggiato, il dialetto. A conclusione del suo percorso di emancipazione linguistica, invece, il passaggio dall'italiano al dialetto è determinato dall'attivazione della sfera dei ricordi. Il dialetto, lingua materna di Gavino, è la varietà attraverso cui rievocare i momenti passati della propria vita ed è la varietà che ne segnala il forte coinvolgimento emotivo. Inoltre, il dialetto esercita il ruolo di *we-code*, cioè di codice identificativo del proprio gruppo, mediante il quale dà voce a «una storia che non è solo mia: alcuni pastori di qua dicono che non io, ma loro hanno fatto il libro, con la loro vita».

Riferimenti bibliografici

- Bencistà, A. (2012). *Il vocabolario del vernacolo fiorentino e toscano*. Firenze: Sarnus.
- Berretta, M. (1990). Sull'accusativo preposizionale in italiano. In M. Berretta, P. Molinelli, & A. Valentini (Eds.), *Parallela 4. Morfologia / Morphologie* (pp. 179–189). Tübingen: Gunter Narr.
- Berruto, G. (1983). L'italiano popolare e la semplificazione linguistica. *Vox Romanica*, 42, 38–79.
- . (2020). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma: Carocci.
- Cortelazzo, M. (1972). *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, vol. 3, *Lineamenti di italiano popolare*. Pisa: Pacini.
- Cresti, E. (1987). L'italiano in prima visione. *Italiano & Oltre*, 2, 2, 60–65.
- D'Achille, P. (1994). L'italiano dei semicolti. In L. Serianni, & P. Trifone (Eds.), *Storia della lingua italiana* (vol. 2) (pp. 41–79), Torino: Einaudi.
- De Mauro, T. (1963). *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma-Bari: Laterza.
- . (1970). Per lo studio dell'italiano popolare unitario. In A. Rossi (Eds.), *Lettere da una tarantata* (pp. 43–75). Bari: De Donato.
- . (1980). *Guida all'uso delle parole*. Roma: Editori Riuniti.
- Gregory, M. (1967). Aspects of Varieties Differentiation. *Journal of Linguistics*, 2, 177–198.
- Lavinio, C. (1995). Testi scritti e testi orali: differenze, interazioni, intersezioni. In M. T. Calzetti, & L. Panzeri Donaggio (Eds.), *Educare alla scrittura. Processi cognitivi e didattici* (pp. 19–43). Firenze: La Nuova Italia.
- Ledda, G. (1977). *Padre padrone. L'educazione di un pastore*. Milano: Feltrinelli.
- [LIP]: De Mauro, T.; Mancini, F.; Vedovelli, M.; & Voghera, M. (1993). *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Milano: Etaslibri.
- Nencioni, G. (1976). Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato. *Strumenti critici*, 60, 1–56.

- . (1989). Italiano scritto e parlato. In G. Nencioni (Ed.), *Saggi di lingua antica e moderna* (pp. 235–263). Torino: Rosenberg & Sellier.
- Nocentini, A. (1985). Sulla genesi dell'oggetto preposizionale nelle lingue romanze. In *Studi linguistici e filologici per Carlo Alberto Mastrelli* (pp. 299–311). Pisa: Pacini.
- Patota, G.; & Rossi, F. (Eds.). (2017). *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Pittalis, P. (2019). *Parole e immagini. Il caso Sardegna*, Roma: Iacobelli.
- Poggi Salani, T. (1982). Sulla definizione dell'italiano regionale. In *La lingua italiana in movimento* (pp. 115–134). Firenze: Accademia della Crusca.
- Polato, F. (2004). All'origine del mito di fondazione. In V. Zagarrio (Ed.), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani* (pp. 102–11). Venezia: Marsilio Editori.
- Premuda, E. (2004). Il funambolo può solo camminare. La regia. In V. Zagarrio (Ed.), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani* (pp. 85–101). Venezia: Marsilio Editori.
- Rohlf, G. (1969). *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. 3, *Sintassi e formazione delle parole*. Torino: Einaudi.
- Raffaelli, S. (1983). Il dialetto del cinema in Italia. In *Rivista Italiana di Dialettologia*, 7, 1–87.
- . (1992). *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*. Firenze: Le Lettere.
- Rossi, F. (1999). *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*. Roma: Bulzoni Editore.
- . (2006). *Il linguaggio cinematografico*. Roma: Aracne Editrice.
- Sabatini, F. (1982). La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni. In A. M. Boccafurni, & S. Serromani (Eds.), *Educazione linguistica nella scuola superiore: Sei argomenti per un curriculum* (pp. 105–127). Roma: Provincia di Roma e Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- . (1997). Prove per l'italiano "trasmesso" (e auspici di un parlato serio semplice). In *Gli italiani trasmessi: la radio* (pp. 11–30). Firenze: Accademia della Crusca.
- Setti, R. (2001). *Cinema a due voci. Il parlato nei film di Paolo e Vittorio Taviani*. Firenze: Franco Cesati.
- . (2004). Il piacere della narrazione. I dialoghi. In V. Zagarrio (Eds.), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani* (pp. 112–121). Venezia: Marsilio Editori.
- Sornicola, R. (1997). L'oggetto preposizionale in siciliano antico e in napoletano antico. Considerazioni su un problema di tipologia diacronica. *Italienische Studien*, 18, 66–80.
- Spitzer, L. (1976). *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1915–1918*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Vadrucci, F. (2010). *Quando la penna esplode di vita. La collana Franchi Narratori – Feltrinelli 1970–1983*. Roma: Oblique Studio.
- Wagner, M. L. (1928). *La vita rustica della Sardegna rispecchiata nella sua lingua*. Cagliari: Società Editrice Italiana.
- Zamboni, A. (1993). Postille alla discussione sull'accusativo preposizionale. In *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas* (Santiago de Compostela 1989) (vol. V) (pp. 787–808). A Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa".



