

LETTERATURA

2

LETTERATURA /2

© 1999 CUEC

- Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariitana

*Sergio Atzeni: a lonely man*

ISBN: 88-87088-57-8

prima edizione febbraio 1999

*Realizzazione editoriale:* CUEC

via Is Mirrionis, n. 1 - 09123 Cagliari

Tel. e fax 070291201

e-mail: info@cuec.it

|  |
|--|
| Senza il permesso scritto dell'Editore è vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. |
|--|

*Stampa:* Solter, Cagliari

*Copertina:* Biplano, Cagliari

*a Licio Atzeni*



Giuseppe Marci

SERGIO ATZENI: A LONELY MAN

C . U . E . C .

Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariana



## INDICE

- 9     *Premessa*
- 17    I     La conquista dell'*Incittà*
- 55    II    Calaritanità
- 77    III   Dal giornalismo alla narrativa
- 103   IV    Incroci e diversità
- 115   V     Onomastica, toponomastica,  
          imprescazioni e insulti: una lingua *calaritano*
- 147   VI    Interno, esterno
- 175   VII   Storia e apologo
- 201   VIII  L'*identità etnica*
- 229   *Conclusiono*
- 233   *Appendice: Quel gioioso mestiere di scrivere*
- 239   *Indice dei nomi*



## *Premessa*

We would not leave  
our native home  
for *any* world  
beyond the tomb

[GIORGIO CAPRONI]

1. Quando nel 1995, sul finire dell'estate, Sergio Atzeni morì nel mare di Carloforte, sembrò necessario e, per così dire, naturale, che mi occupassi, per quanto potevo, della sua opera letteraria: avevo recensito o presentato pubblicamente molti dei suoi libri, avevo con lui un'antica amicizia, negli ultimi anni avevamo costruito molteplici occasioni di lavoro comune.

Erano momenti di grande emozione: la tragica scomparsa aveva trasformato colui che fino a quel punto era stato uno scrittore le cui opere erano attese da una pattuglia formata da qualche migliaio di affezionati lettori sparsi in tutto il territorio nazionale, in una sorta di *figura-simbolo*. La sua riservatezza, la tenacia con la quale aveva praticato il lavoro *artigianale* che amava, le qualità stilistiche progressivamente conquistate, la *sardità* che distingueva l'uomo e la scrittura, non esibita ma componente essenziale della personalità umana e letteraria, il fatto che non appartenesse a conventicole e camarille e procedesse da solo per i sentieri del mondo letterario, la capacità di trasmettere messaggi immediatamente percepibili da un pubblico di giovani che di lui si fidava e in lui si riconosceva, tutto questo può contribuire a spiegare l'accresciuta attenzione attorno all'opera già edita e l'interesse con cui sono stati accolti i titoli postumi.

Nelle diverse città d'Italia che avevano rappresentato tappe significative della sua esistenza e del suo lavoro e, come è facilmente intuibile, in Sardegna, non sono mancati i momenti di studio e di dibattito. L'uscita del film di Gianfranco Cabiddu,

tratto da *Il figlio di Bakunin*, la riduzione teatrale operata da Gaetano Marino, le numerose circostanze in cui soprattutto i giovani si sono incontrati nel nome di Sergio Atzeni, per recitare pezzi teatrali, leggere poesie o discutere di letteratura, hanno, ovviamente, dilatato il fenomeno.

A molti di questi incontri ho partecipato, nella duplice veste di studioso dell'opera e di *testimone*, e qui sta la prima difficoltà, alla quale, invero, un lettore di Atzeni dovrebbe essere preparato, consapevole che “sui fatti si deposita il velo della memoria, che lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che i resoconti degli storici”<sup>1</sup>. Forse anche la mia memoria ha distorto e trasformato, *infavolato* i racconti che riguardavano il ragazzo incontrato in anni ormai lontani, in situazioni che, di per se stesse, sembrano sollecitare i processi da cui nasce il mito.

L'avevo conosciuto, sul finire degli anni Sessanta, in una sezione del PCI: luogo e momento di massima tensione progettuale. Avevamo il coraggio dell'utopia e ci sembrava di poterla realizzare.

Forse avevamo solo vent'anni e i nostri attuali racconti risultano *infavolati*: dobbiamo tener presente l'ipotesi. O forse c'era chi negli aspetti più belli di quel sogno ha continuato a credere: nell'uomo e nella sua possibilità di riscatto dai mille peccati originali, dai vincoli e dai condizionamenti che l'organizzazione sociale comporta. Facile negli anni Settanta, quando una grande tensione morale sembrava permeare un intero paese, più difficile in seguito: e basta scorrere la cronaca amministrativa (e giudiziaria) dell'ultimo ventennio, per capire il concetto.

Anche noi siamo vissuti, *si parva licet...*, “in un multicolore universo di storie”<sup>2</sup>: grandi passioni civili e politiche, desiderio di

<sup>1</sup> S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991, p.119.

<sup>2</sup> I. CALVINO, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1978, p. 8.

comprendere il mondo e gli uomini che lo compongono, i più umili, in primo luogo, quelli che erano sempre rimasti ai margini: molti di loro, scoprivamo, avevano in sé tesori di umanità, di intelligenza e di arguzia, avevano vissuto esperienze molto diverse dalle nostre e sapevano raccontarle con una espressività che affascinava. Sergio, più di tutti, ne era affascinato: prima ancora dei convincimenti politici c'era in lui l'amore per un mondo popolare cagliaritano fatto di uomini e di racconti, beffardi e sfrontati, di un idioma "straordinariamente ricco, adatto all'insulto, all'invettiva, al racconto buffo"<sup>3</sup>. Le parole che lo scrittore pronuncia nel 1994, in risposta alle domande dell'intervistatrice esprimono una consapevolezza teorica che è della maturità, insieme ad un sentimento che, invece, egli possedeva fin dall'adolescenza.

Quell'amore non è mai venuto meno, Atzeni ha voluto, anzi, completare l'antico progetto politico incentrato sull'uomo con la forza dell'idea cristiana dalla quale è stato conquistato negli anni della maturità.

2. Ne *Il quinto passo è l'addio* compare un fulmineo scambio di battute tra il protagonista che va a Roma per un concorso giornalistico e il vecchio pastore incontrato sulla nave: «Hai gli amici giusti?» «Non ho amici.» «Non vincerai.»<sup>4</sup>.

Ruggero Gunale il *bislacco* protagonista del romanzo che tante volte è stato visto come un *alter ego* dello scrittore, di sicuro condivide con il suo autore una caratteristica: entrambi sono convinti che l'amicizia non sia un'associazione di mutuo soccorso cui rivolgersi per superare un concorso o qualunque altra asperità della vita. Che non si tratti solo della frase d'un romanzo, d'altra parte, ce lo dice la biografia di un uomo appartato, la

<sup>3</sup> G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, in "La Grotta della vipera", a. XX, n. 66-67, 1994, p. 37.

<sup>4</sup> S. ATZENI, *Il quinto passo è l'addio*, Milano, Mondadori, 1995, p. 108.

testimonianza di quanti lo hanno conosciuto e lo descrivono incapace di sopportare le cerimonialità sociali dalle quali può anche dipendere il successo di un romanzo o l'assegnazione d'un premio letterario.

Se anche avessimo voluto, non avremmo potuto offrire, a un individuo di tal fatta, giudizi compiacenti o lodi convenzionali; forse anche per questo, per il clima di assoluta confidenza che li caratterizzava, i dialoghi tra Atzeni e il suo pubblico hanno sempre avuto un carattere di autenticità: incontri di amici che si stimano, vogliono scambiarsi informazioni sulle rispettive esperienze, polemizzano anche, e vivacemente, quando lo ritengano necessario.

Dopo la morte, ogni volta che ho dovuto parlare, o scrivere, di lui e dei suoi libri, ho cercato di fare in modo che quel clima, almeno in parte, si ricostituisse, disincantato e ironico, quale sempre era stato. Ho affrontato, così, la seconda e più grande difficoltà rappresentata dal tentativo di evitare la retorica dei sentimenti: non me lo avrebbe/non ce lo saremmo perdonato. Ho continuato a dialogare con lui: in fondo uno scrittore è vivo, ogni volta che esce un suo libro e il parlare di quel libro che abbiamo per la prima volta sotto gli occhi non può confondersi con la mesta cerimonia degli addii.

Mi sono sforzato, in sua assenza, di dire la verità -quella che a me sembra sia la verità- su *Passavamo sulla terra leggeri* e su *Bellas mariposas*, così come, lui presente, l'avevo detta sull'*Apologo del giudice bandito*, su *Il figlio di Bakunin*, su *Il quinto passo è l'addio*, sui presupposti ideologici, sulle scelte stilistiche o sull'incontro tra l'italiano e il sardo che non mi sembrava soddisfacente ne *Il figlio di Bakunin*, che (forse anche per le molte discussioni) si colloca a un livello più alto in *Bellas mariposas* (Atzeni avrebbe camminato ancora molto, su questa strada, *se il Signore gli avesse dato vita*). Mi sono anche proposto di non ripetere mai lo stesso discorso nelle diverse circo-

stanze in cui ero chiamato a parlare di lui: ho ritenuto che l'opera della quale dovevo occuparmi potesse offrire ogni volta lo spunto per un approfondimento, per una riflessione inedita, convinto che se questa possibilità non fosse stata data sarebbe stato meglio tacere.

3. Oggi raccolgo la gran parte di questi interventi, editi e inediti, per offrire la testimonianza di chi ha avuto la ventura di frequentare per anni uno scrittore, di leggerne l'opera, di parlare con lui e intende proporre le informazioni così raccolte ad altri che vogliano, con migliori capacità critiche, occuparsi del medesimo tema.

Da tale prospettiva è stata guidata la scelta dei testi inseriti nel presente volume: ho voluto privilegiare quelli che contenessero elementi atti a illustrare aspetti poco noti o del tutto sconosciuti della vita e delle concezioni di Sergio Atzeni. La nuova collocazione ha richiesto più o meno lievi modifiche e qualche taglio: la speranza è che, in tal modo, scritti nati in circostanze diverse acquisiscano una certa quale fisionomia unitaria, senza tradire lo spirito del tempo in cui sono stati composti. Ne è nata la seguente sequenza di capitoli che derivano dai testi indicati tra parentesi: I) *La conquista dell'Incittà* (Sergio Atzeni o la conquista dell'Incittà, "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72-73, 1995); II) *Calaritanità* 1. (Introduzione a *Sì...otto!*, Cagliari, 1995), 2. (Introduzione a *Il quinto passo è l'addio*, Nuoro, 1996); III) *Dal giornalismo alla narrativa* (Sergio Atzeni giornalista, intervento al *Convegno di studi su Sergio Atzeni* (Cagliari 25, 26 novembre 1996) i cui atti sono in corso di stampa); IV) *Incroci e diversità* (*Incroci e diversità nella narrativa di Sergio Atzeni*, "La grotta della vipera", a. XXII, n. 75, 1996); V); *Onomastica, toponomastica, imprecazioni e insulti: una lingua calaritano* (inedito); VI) *Interno, esterno* (inedito); VII) *Storia e apologo* (*Storia e apologo nella narrativa di Sergio*

*Atzeni* (*Annali* della Facoltà di lettere e filosofia, Università Cagliari (nuova serie XV, vol. LII, 1996-97) Cagliari, 1998; VIII) *L'identità etnica* (inedito).

4. Il titolo nasce praticamente dalla stessa penna di Atzeni e forse può essere utile spiegarne l'origine perché ciascuno comprenda il valore e i limiti di quell'autodefinizione.

L'intervista riportata in appendice apparve il 23 aprile del 1991. Pochi giorni dopo Atzeni mi scrisse, da Sant'Ilario d'Enza dove in quel momento abitava, una breve lettera (come al solito priva di data, ma il timbro postale di partenza è del 3 maggio 1991): "peccato che quel vagabondo simpatico e sorridente abbia poco a che fare coll'hungry-lonely-melancholy man che sono in realtà. Mi piacerebbe essere quello dell'articolo, e ti ringrazio con tutto il cuore di averlo ritratto così. Un abbraccio Sergio"<sup>5</sup>.

5. Il libro è dedicato a Licio Atzeni, padre di Sergio che conobbe ciò che un padre non dovrebbe mai conoscere, ricavandone un dolore mortale.

Era un uomo di grande integrità morale, semplice e insieme severo, un dirigente politico da cui in molti abbiamo appreso una lezione che non dimenticheremo. Lo avevo conosciuto in anni lontani, ma ho preso a frequentarlo più assiduamente dopo la morte del figlio. Partecipava a tutti gli incontri a lui dedicati, alle presentazioni dei libri, ai convegni di studio, alle rappresentazioni teatrali e, quando già era segnato dal male, assistette alla prima del film tratto da *Il figlio di Bakunin*. Sedeva in disparte e taceva, ascoltava gli oratori, alla fine li ringraziava, leggeva avidamente quanto veniva pubblicato sull'opera di Sergio: questo solo era rimasto al suo amore paterno.

Noi spiegavamo che non bisognava cercare in quei romanzi riferimenti precisi alla realtà, che l'universo minerario de *Il figlio*

<sup>5</sup> La lettera è inedita.

*di Bakunìn* è frutto di invenzione fantastica, certamente ispirato dal mondo guspinese ma trasfigurato dall'arte, rileggiamo l'epigrafe che dice: "Fatti, personaggi, Madonne vestite di nero, luoghi, (anche quando i nomi di paesi, quartieri, vie, corrispondono a luoghi reali) tutto è inventato di sana pianta. Qualunque tentativo di riconoscere episodi accaduti o uomini vissuti è futile. C'è pure qualcosa di vero, ma è così poco che spero mi sia perdonato, non è detto per male"<sup>6</sup>.

Assentiva.

L'ultima volta che lo vidi mi fece leggere una pergamena che da pochi giorni era appesa alla parete della sua stanza: un'onorificenza firmata, nel 1945, dal generale Alexander in riconoscimento del servizio prestato dal soldato Licio Atzeni, delle Forze armate italiane, che combatté agli ordini del Comando alleato e diede il suo contributo "to the cause of freedom". Aveva solo un soffio di voce: "Non te lo avevo mai detto, ma nel *Figlio di Bakunìn* Sergio ha parlato di me".

Voleva dire: era mio figlio, mi amava e ha voluto ricordarmi nel suo romanzo. In realtà mi stava dando un'ultima lezione: di teoria letteraria, questa volta. I fatti, i personaggi, le Madonne vestite di nero, niente è inventato di sana pianta, come alle volte gli scrittori amano dire.

Gabriel García Márquez ha spesso cercato di ridimensionare il ruolo attribuito alla fantasia, affermando che i suoi racconti sono lo specchio della realtà vissuta e ricordando il ruolo della nonna che gli spiegava gli eventi accaduti ad Aracataca, il paese colombiano dove era nato e che nella pagina letteraria sarebbe diventato Macondo.

Senza la nonna di García Márquez non avremmo avuto *Cent'anni di solitudine*. Senza Licio non avremmo avuto molti racconti di Sergio Atzeni.

Anche per questo il libro è a lui dedicato.

<sup>6</sup> *Il figlio di Bakunìn*, cit., p. 9.



# I

## La conquista dell'*Incittà*

0. Dire di Sergio Atzeni, quando ancora urgono i sentimenti, l'affetto e il dolore, sembra, più che difficile, impossibile, quasi manchino il necessario distacco, la misura critica che offre visioni di prospettiva e consente di valutare con serenità.

Eppure è proprio il suo ricordo che conforta nell'impresa e la richiede rendendola necessaria, come sempre è necessario parlare degli scrittori e delle loro opere per favorire un rapporto vieppiù profondo col pubblico dei lettori. Il ricordo, innanzi tutto, della pacata consapevolezza con cui, senza magniloquenti alterigie, definiva la propria immagine individuale come quella di uno "scrittore medio", uno "scrittore stilista", uno "scrittore artigiano": "La scrittura, come tutti i lavori di creazione manuale -scultura, pittura, falegnameria, coltivazione amorevole (non per obbligo) della terra, artigianato delle scarpe o dei tappeti, fare il vino- è un'attività che in sé provoca benessere e dà soddisfazione"<sup>7</sup>.

Questo suo modo di essere, questa unica immagine pubblica e privata nella quale voleva riconoscersi ci impone di attenuare la pressione dei sentimenti e di parlare di lui nella dimensione della scrittura che aveva scelto ancora bambino e che tenacemente aveva coltivato nel corso della sua breve esistenza.

1. Era nato (quasi per caso a Capoterra, in provincia di Cagliari<sup>8</sup>) nel 1952. Aveva vissuto a Cagliari, e poi, seguendo la

<sup>7</sup> G. MARCI, *Quel gioioso mestiere di scrivere*, in "La Nuova Sardegna", 23 aprile 1991, p. 34.

<sup>8</sup> C'è un'eco di questa sua esperienza biografica in un racconto intitolato *Con i khmer in Pelikan Straße* che così incomincia: "Nato da genitori nomadi in una casa dove secondo i venti sentivo tamburi algerini o nacchere o pianti di madri di

madre, ostetrica condotta, a Orgosolo dove aveva frequentato le scuole medie, quindi nuovamente a Cagliari per gli studi liceali e l'università. L'esperienza orgoglese doveva incidere in lui un'orma profonda: il paese barbaricino era, non solo per lui, il simbolo della resistenza contro una situazione sociale storicamente iniqua che poteva generare forme di ribellione banditesca non prive, in quegli anni, di una certa aura nobile e generosa. A quel mondo Atzeni guarderà, non senza rimpianto e nostalgia, negli anni del successivo inserimento nella realtà cagliaritana percepita come chiusa e respingente verso i più deboli, fiacca e subalterna verso chi, di volta in volta, è detentore di forza, sia dominatore venuto da lontano o potere politico estraneo all'interesse dei sardi.

### 2.1. Era, quella, una stagione politica di particolare vivacità.

Per la Sardegna sono gli *Anni della Rinascita*, dell'attesa di un rinnovamento sociale ed economico destinato a sanare le piaghe della storia e consentirle di porsi sullo stesso piano delle altre regioni italiane. Ma non mancano, specie negli intellettuali più avvertiti, le inquietudini che derivano dalla percezione di segnali contrastanti con il quadro di generale ottimismo.

Nella dimensione più ampia dell'Italia e del mondo sono gli anni che preparano il movimento del *Sessantotto*, che accendono le speranze poi gridate con rabbia nelle piazze di Parigi, di Milano e di Roma, ma anche in quelle di Cagliari e di Orgosolo.

E proprio Orgosolo, a cavallo tra il 1968 e il 1969, divenne teatro di imponenti lotte popolari alle quali lo stesso Atzeni partecipò con entusiasmo.

Ma il suo posto era ormai a Cagliari, nelle agitazioni studentesche del liceo Siotto che frequentò tra il 1965 e il 1970, nelle aule della Facoltà di Filosofia cui si iscrisse nel 1970 (senza, per altro, compiere gli studi fino alla laurea), nelle sezioni del Partito

morti ammazzati, ho traslocato a cinque giorni e per tutta l'infanzia ho vagato come uno zingaro" ("AD", n. 165, febbraio 1995, p. 12).

comunista e nei circoli della Federazione giovanile comunista della quale era diventato un dirigente.

La Sardegna vanta una forte tradizione di lotte operaie e contadine che, specialmente nel secondo dopoguerra e per tutti gli anni Cinquanta e Sessanta, avevano proposto con forza i temi della condizione agraria e pastorale e quelli del lavoro minerario, in un contesto economico e sociale che non aveva ancora conosciuto le successive tappe dell'insediamento industriale petrolchimico e quelle di un'attività turistica destinata ad introdurre, a partire dagli anni Settanta, dimensioni economiche e culturali prima sconosciute.

In quel mondo povero di risorse materiali, fortemente svantaggiato rispetto al resto d'Italia, un'antica sete di giustizia e la consapevolezza dei percorsi particolari seguiti dalla storia isolana alimentavano una salda tensione autonomistica che, in maniera tendenzialmente unitaria, si contrapponeva agli indirizzi politici nazionali. Parte non secondaria di questo movimento era il Partito comunista, forte, come ricordato, di una tradizione di lotte combattute in ogni parte del territorio sardo, dal Sulcis al Guspinese, al Sarrabus, alle Barbagie, alla Gallura, al Sassarese, ma forte, anche, di una capacità di elaborazione ideale destinata a lasciare tracce non effimere nel panorama culturale. Soprattutto per opera di Renzo Laconi e di Umberto Cardia la riflessione sulla storia e sulla storia della cultura sarda cominciò a esercitare un ruolo essenziale in una progettazione politica che voleva distaccarsi dalle tradizionali lamentazioni rivendicative e tendeva a divenire proposta razionale e moderna.

In particolare a Cardia, attento osservatore della vicenda politica nell'intero scenario mondiale e acuto lettore di una letteratura scientifica, filosofica e antropologica che rappresenta il necessario alimento per ogni programma di intervento sul reale, si deve l'introduzione del concetto di *etnicità*. Tale concetto, spogliato dai significati razziali che lo avevano segnato nel pas-

sato, viene da lui ricondotto “da una parte all’etimo originario (ethnos = popolo) e, dall’altra, alla storicità delle differenziazioni che oggi, in larga misura, costituiscono la base dell’esistenza di popoli distinti, *etnie in senso moderno*, cui non corrispondono né Stati, né, in molti casi, formazioni che possano chiamarsi, sempre in senso moderno, quindi non tautologico, *nazioni o nazionalità*. Noi parliamo, comunque, di *gruppo etnico* o di *popolo distinto* quando siamo in presenza di una collettività, fissata da lungo tempo in un territorio dato, che abbia in comune alcuni caratteri, lingua, costumi, tradizioni e cui la storia, modellandola e differenziandola nel lungo decorso di secoli e di millenni, abbia dato un comune sentire, un senso diffuso, seppure elementare o non compiuto, di sé, sì da farne, almeno in certi limiti, un soggetto attivo di azione storica, per quanto tale collettività possa essere stata, in passato, compressa o resa subalterna dal sovrachiare di altri gruppi egemoni e di altri centri di potenza. Quando, pure, questo popolo non sia emerso già nel passato, assai prima del formarsi dei moderni Stati-nazione, al livello della statualità e tale esperienza non continui a portare con sé nelle fibre più riposte della propria memoria storica”<sup>9</sup>.

Da tale concezione generale deriva un interessante sviluppo riguardante le produzioni artistiche: “La stessa letteratura, poesia e narrativa, le arti figurative e ogni altra forma espressiva raggiungono, in Sardegna, i loro livelli più alti di esteticità, di originalità ed autenticità nel collegamento con quel nucleo denso di ricerca di storicità etno-politica, quando tutte insieme compongono una sintesi etno-culturale di notevole rilievo e peculiarità”<sup>10</sup>.

È la definizione di un tratto individuale che distingue ma non contrappone, che differenzia gli uomini e le *etnie* ma non li

<sup>9</sup> U. CARDIA, *Dalla autonomia limitata alla autonomia integrale*, (1984), in *La quercia e il vento*, Cagliari, EUS, 1991, p. 68.

<sup>10</sup> *ivi*, p. 71.

schiera antagonisticamente, anzi li spinge al confronto per la ricerca e la comprensione delle reciproche peculiarità. Lezione salutare, in quegli anni e in un clima politico *internazionalista* da cui poteva derivare (come anche è derivato) il rischio del *modello da imitare*, della copia conforme, dell'inseguimento di una omogeneità impossibile da ritrovare sotto cieli diversi, in situazioni storiche e culturali marcate da connotati completamente differenti.

Ma occorre un grande ardimento intellettuale per capire che “la storia umana in generale è storia dell'individuazione sempre più precisa delle differenze e delle varietà umane, piuttosto che di un' *uniformazione* della specie”<sup>11</sup>. A tale risultato era stato possibile giungere partendo da una riflessione sulla *specificità* della Sardegna condotta non con chiusura municipalistica ma con il massimo dell'allargamento possibile sulla storia degli uomini, scoprendo anche che la molteplicità e le articolazioni non devono necessariamente generare paura ma piuttosto volontà di ulteriore conoscenza e che le differenziazioni non implicano necessariamente ostilità ma possono costituire l'origine di un reciproco arricchimento. Questo derivava dall'insegnamento di Umberto Cardia, questo aveva imparato Sergio Atzeni che a Cardia fu, per tutta la vita, legato, sia sul piano affettivo sia nella sfera intellettuale.

2.2. D'altra parte la stessa lezione egli poteva ricavare dalla lettura che amava e praticava *indiscriminatamente*, senza distinzione di generi (dai classici ai più recenti autori di fantascienza, tanto per citare, non a caso, un esempio), senza orientamenti privilegiati verso la produzione di questa o quell'altra parte del mondo. Era già la scoperta del “clamore uno e molteplice” che si cela in ogni pagina letteraria.

<sup>11</sup> E. LEED, *La mente del viaggiatore*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 113.

Come si cela nella musica, per altro. Anche in questo caso con la massima apertura d'orizzonti, Atzeni ascoltava e studiava la musica facendosi interprete delle tendenze contemporanee nella scrittura giornalistica per i periodici ai quali collaborava. Il jazz, in primo luogo, e il rock, ma anche i generi di più tradizionale ascolto, e le musiche etniche della Sardegna, che ritornano per esplicita citazione nelle pagine dei suoi romanzi, ma che potremmo intuire, comunque, nei ritmi della sua scrittura, nella frantumazione dei periodi, nelle dissociazioni delle parole, nella generale sonorità del suo testo<sup>12</sup>.

Musica e azione drammaturgica: questo dicono le prime prove che, nell'iniziale imperfezione, indicano però una linea di tendenza già caparbiamente seguita finché non ne derivi una misura stilistica personale.

I temi e le grandi passioni politiche dei primi anni Settanta, la battaglia antifascista contro l'incubo delle stragi, i diritti civili e il referendum sul divorzio, le manifestazioni di straordinaria intensità per il Cile, sempre e comunque la sofferta storia della Sardegna costituiscono altrettanti spunti per una *propaganda* che sapeva elevarsi al di sopra del livello contingente e mirava, in Atzeni, verso esiti artistici. Così nacquero *Violenza e Canto per il Cile*, *mix* di recitazione drammatica e musica, scritti, animati, diretti e interpretati dallo stesso autore che sapeva organizzare *compagnie* di giovani e volenterosi attori alle prime armi. Così, nel 1976, *Quel maggio 1906. Ballata per una rivolta cagliaritana* che venne messa in scena, non senza successo, e che, l'anno successivo, apparve in volume<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Gli interessi musicali di Atzeni sono stati illustrati da Giorgio Rimondi in un esauriente intervento intitolato *Uno scrittore in ascolto*, presentato al *Convegno di studi su Sergio Atzeni* (Cagliari 25, 26 novembre 1996).

<sup>13</sup> S. ATZENI, *Quel maggio 1906. Ballata per una rivolta cagliaritana*, Cagliari, Edes, 1977.

Si tratta di un testo ancora *ingenuo*, dominato da un intento dimostrativo per il quale viene creato un eroe esemplare, il popolo cagliaritano, che si comporta esattamente come uno spirito politicamente progressista si attende da lui. Epperò già cominciano a intravedersi alcuni aspetti stilistici (la spezzatura della frase, l'inserimento *naturale* di parole prese di peso dal sardo), compositivi (il gusto della sequenza, dei quadri successivi, in questo caso imposti da ovvie ragioni sceniche, ma che in seguito, con maggiore sapienza nel costruire articolazioni non legate a un andamento logico e cronologico rettilineo, costituirà uno degli aspetti salienti della sua narrativa) e contenutistici (la messa in scena di una città -Cagliari- e dei suoi abitanti, poco o niente ricordati, fino a quel punto, dalle produzioni letterarie).

2.3. Il 1976 è anche l'anno dell'impiego. Fino a quel punto, smessa l'idea di concludere con la laurea gli studi universitari, Atzeni aveva indirizzato le sue energie verso il lavoro giornalistico svolto in maniera sistematica presso la redazione cagliaritana de "L'Unità" e di "Rinascita sarda", e nella collaborazione con "La Nuova Sardegna".

"L'Unità" dedicava in quegli anni alla Sardegna un'intera pagina, una sorta di piccolo giornale all'interno del giornale, con un repertorio informativo che spaziava dalla politica, alla cronaca, alla nota di costume, allo sport e trovava in certo qual modo completamento in un breve corsivo che, giorno per giorno, commentava, ironicamente, i fatti di maggior rilievo. Quello spazio ha rappresentato, per un piccolo gruppo di collaboratori, una preziosa palestra di scrittura giornalistica che abituava alla disciplina del *rigaggio* e obbligava a non considerare nessun argomento indegno dell'attenzione del cronista. Era un modo per immergersi in una realtà in continua evoluzione, per vedere dall'interno, per cercare di capire e descrivere al lettore i problemi della città e dei suoi strati sociali più deboli. Esperienza

esaltante ma non priva di difficoltà e di incomprensioni che potevano derivare dal taglio scelto per un *pezzo*, dalle scelte stilistiche del redattore, dalla indispensabile consonanza di queste scelte con i punti di vista espressi dal responsabile della pagina. Anche in periodi recenti, Atzeni mostrava di non conservare un ricordo interamente gradevole di quel *tirocinio*, né, d'altra parte, l'impegno *militante* poteva trasformarsi in un lavoro stabile dal quale trarre, oltre che soddisfazioni professionali, anche il necessario sostentamento economico.

Fu così giocoforza imboccare l'unica strada in quel momento aperta, vinse un concorso all'ENEL e per dieci anni, dal 1976 al 1986, svolse la funzione del "digitatore di calcolatori elettronici", come ricorda la nota di copertina dell'*Apologo del giudice bandito*.

Lavoro non gradito, naturalmente, dal quale cercò di evadere inseguendo il sogno giornalistico. Concorse per un posto alla Rai, senza vincere, ed anzi ricavandone profonde ferite e la sensazione mai dimenticata di aver dovuto sopportare un'ingiustizia.

La scrittura rappresentò per lui, più che una consolazione, uno sfogo. Uno scrivere rabbioso, nevrotico e ossessivo, come ricordano quanti in quegli anni gli furono vicini, ritmato sui tempi frenetici della musica che ascoltava: ma anche scrittura necessaria, praticata con metodo, in una ricerca che progrediva quotidianamente. Aveva fatto suo, come motto, un titolo di Manuel Puig: non doveva passare giorno senza che componesse "una frase, un rigo appena", senza mai scoraggiarsi, con la convinzione che prima o poi avrebbe trovato la strada giusta.

2.4. Con *Quel maggio del 1906* la casa editrice Edes aveva inaugurato una collana, diretta dallo stesso Atzeni, insieme a Sergio Bullegas, Marilena Cannas e Antonio Pinna, dedicata al teatro popolare sardo, con il principale obiettivo di riproporre

testi che avevano avuto successo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento.

Atzeni scelse di curare personalmente *Bellu schesc'e dottori*, una commedia di Emanuele Pili rappresentata al Politeama Margherita di Cagliari nel 1904 e per la prima volta pubblicata nel 1907.

Premise al testo teatrale un'introduzione che offre una lettura giocata sul tema della città, degli umori e della cultura che le sono propri. Il curatore arriva per gradi al suo tema, partendo da una citazione di Frederik Pohl: "Nessuna città è una vera città se non può permettersi un teatro d'opera, un parco di divertimenti, dei quartieri residenziali suburbani, un'università, una manciata di chiese e templi, un balletto folcloristico, e corsi di Sanscrito e Ceramica per adulti. Tutte queste cose io non le voglio per me. Nessuno individualmente le vuole; ma se non ci sono, se non c'è un locale in cui poter consumare un pasto alle quattro del mattino, o acquistare un libro esaurito da tempo, allora questa città non è una città; e solo un agglomerato in cui vive molta gente"<sup>14</sup>. Inevitabile chiedersi se Cagliari sia oggi, o sia stata in passato, una "città seppur di provincia". La risposta di Atzeni, e converrà tenerla presente col pensiero rivolto ai suoi romanzi, è che Cagliari sia stata effettivamente *città* quando "riuscì a legarsi ai movimenti reali dei sardi - o quando i sardi riuscirono a costringerla a legarsi alle proprie esigenze - e quando le classi subalterne assunsero, anche limitatamente, un ruolo dominante. In queste fasi fu proprio la *complessità urbana* a guadagnarci: Cagliari conquistò il rango di città. Quando invece sono stati i rappresentanti di interessi coloniali esterni a esercitare una egemonia indiscussa, non c'è stato bisogno di una *Casteddu Manna*: è bastato un ufficio vendite, una amministrazione di rappresentanza dei padroni esterni, un magazzino materiali e qualche bu-

<sup>14</sup> S. ATZENI, *Introduzione* a E. PILI, *Bellu schesc'e dottori*, Cagliari, Edes, 1978, p. 6.

starella. La Cagliari di Emanuele Pili, la Cagliari vivace dei primi di secolo, ribelle e colta (e i fatti del 1906, e la successiva resistenza alla conquista fascista stanno lì, punti fermi, a dimostrare la forza del movimento popolare, pur se qualche volta privo di *testa*) fu uccisa dal fascismo, che ridiede fiato a una borghesia coloniale”<sup>15</sup>.

Nella dimensione popolare pienamente manifestata consiste dunque, per Atzeni, la “complessità urbana”, l’anima stessa della *pòlis*, il suo umore, lo slancio vitale che la caratterizza e che si esprime nella lingua del luogo. Il sardo, nel caso della commedia di Pili il campidanese, rappresenta l’unico modo linguistico possibile per esprimere i sentimenti, la visione del mondo, le concezioni morali e politiche che in quel determinato luogo, e non altrove, sono nati.

In tale prospettiva meglio si spiega l’atteggiamento repressivo assunto dal fascismo sulla questione della lingua: “Non era l’uso del sardo in sé a subire l’attacco, ma la libertà di espressione politica autonoma che un intero popolo si andava faticosamente costruendo”<sup>16</sup>.

Riassumendo: Cagliari è stata una città nei momenti in cui si è ridotto lo spazio politico della borghesia coloniale e gli strati popolari, in una sorta di alleanza sociale con i sardi del restante territorio isolano, hanno manifestato una tensione autonomistica che per esprimersi aveva bisogno della propria lingua.

Per non generare equivoci sarà bene precisare che i fenomeni ai quali Atzeni si riferisce non sono immediatamente politici o talvolta appena sfiorano un livello prepolitico: hanno a che vedere piuttosto con l’*ethnos*, con un sentimento forse ancora indistinto di identità che si afferma nella comune parlata gergale.

Possiamo anzi dire che, sul piano dell’esperienza biografica, sta in questo momento diminuendo in Atzeni il bisogno

<sup>15</sup> *ivi*, p. 7.

<sup>16</sup> *ivi*, p. 7.

dell'agire politico diretto, quale si esprimeva, in quel tempo, nell'adesione a un partito, e sempre più emerge e si consolida il gusto per le particolarità individuali, per l'unicità delle fisionomie plebee che ritroveremo nei suoi romanzi e che ora egli coglie nelle maschere della tradizione cagliaritana messe in scena da Pili: "Una corte dei miracoli: *non ci n'd'est unu senzeru, mancu a du circai a perdas pesaras*"<sup>17</sup>. Gli uomini, i popolani, formano una corte dei miracoli affascinante e divertente, portatrice, a suo modo, di possibili verità. Basta saperle comprendere.

Qui sta il motivo della polemica contro coloro che vorrebbero "vedere nel teatro sardo soltanto eroi e vittime". "Si ama il dramma, il tutto-tondo così come le contorsioni di animi lacerati; non si ama la commedia, né il ridicolo, né il sarcasmo, né l'ironia"<sup>18</sup>.

È molto più di una riflessione legata alla commedia di Pili: è l'enunciazione di una poetica personale in via di definizione.

2.5. Nello stesso 1978, in collaborazione con la moglie Rossana Copez, dà alle stampe una raccolta di *Fiabe sarde*<sup>19</sup>, volte in italiano dall'originale trascrizione in scrittura fonetica realizzata nel 1922 da Gino Bottigioni. I due autori rielaborano un materiale tradizionale, fino a quel punto studiato unicamente per gli aspetti linguistici, e gli restituiscono funzione narrativa, aggiungono elementi creativi, creano collegamenti tra fiabe diverse, danno vita a personaggi originali che abbiano caratteristiche coerenti con modi di dire che definiscono personaggi *tipo*: lo sciocco, il furbo, e così via.

Accanto all'interesse, che nella sua attività costituisce una sorta di filo conduttore, per la storia e le storie tradizionali della Sardegna, Atzeni coltiva un proprio filone di scrittura creativa

<sup>17</sup> *ivi*, p. 8.

<sup>18</sup> *ivi*, p. 9.

<sup>19</sup> S. ATZENI, R. COPEZ, *Fiabe sarde*, Cagliari, Zonza editore, 1978.

che offre la prima prova con il racconto giallo *Gli amori, le avventure e la morte di un elefante bianco*, presentato, e premiato, al “Mystfest” del 1981 e pubblicato l’anno successivo tra i gialli Mondadori.

Lo stesso Atzeni ci guida alla lettura con un’annotazione manoscritta su una copia a stampa: “Questo raccontino, totalmente inventato da cima a fondo, è ambientato a Cagliari soltanto perché non mi ricordavo i nomi delle strade di Firenze o Amsterdam. Era un esperimento, che spedii -per gioco, più che altro, sicuro che l’avrebbero rifiutato a causa della follia e delle parolacce- invece vinse un concorso nazionale, il Mystfest, e finì sul n. 1737 del Giallo Mondadori”.

Il testo rappresenta il primo approdo pubblico di una fase *sperimentale* che di lì a pochi anni porterà al romanzo: ci sono già la tensione narrativa, il ritmo incisivo, gli scorci rapidi, l’impennata delle immagini, i cambi improvvisi di scene apparentemente slegate così che solo a lettura conclusa è consentito comprendere come convivano all’interno della struttura narrativa.

E c’è, in quella nota manoscritta, con l’affermazione evidentemente improbabile della casualità d’ambientazione (come se non avesse potuto studiare sulla pianta di Firenze o di Amsterdam i nomi delle strade), il bisogno di depistare la *morbosa* curiosità dei lettori, quasi antivedendo le ricerche future di nomi reali, di connessioni con i fatti storici, di una oggettività che non poteva non stargli troppo stretta.

2.6. Nel 1984 pubblica *Araj dimoniù*, una *fiaba* “basata su un fondo preesistente, fatto di miti e leggende tradizionali, faticosamente rievocate”<sup>20</sup>. È un nuovo passo avanti nel cammino intrapreso: l’onomastica si è ormai definita secondo un modulo che ritroveremo nei romanzi, la lingua ha acquisito un anda-

<sup>20</sup> S. ATZENI, *Araj dimoniù. Antica leggenda sarda*, illustrata da Giorgio Pellegrini, Cagliari, Le Volpi, 1984, p. 81.

mento lirico volutamente disadorno e mischia con maggior decisione l'italiano col sardo e lo spagnolo (compaiono i "soldados" che poi saranno nell'*Apologo del giudice bandito* e un "azul" che rimanda alla lingua spagnola ma contribuisce a creare atmosfere esotiche e orientali). C'è il mare (tema che affiora, presago, e che tornerà con costanza fino alle ultime prove) che non separa dal resto del mondo, ma costituisce un itinerario possibile di comunicazione e di scambio, soprattutto con un mondo arabo col quale esistono legami non ben definiti, ma forti<sup>21</sup>. Ci sono le folle, colorite e vocianti, le moltitudini che sfilano nelle processioni policrome della tradizione letteraria sarda, i baroni azzimati e truci che passeggiano in carrozza e fuori dai finestrini aperti volano le parole in lingua spagnola.

Manca solo l'idea dalla quale nascerà il primo romanzo.

3.1. Improvviso, forse insperato, il balzo dalle piccole case editrici sarde all'editore di respiro nazionale e di grande prestigio culturale. Sellerio accoglie nella collana *La memoria* il romanzo *Apologo del giudice bandito* (1986).

Sulla vicenda editoriale così si è espresso lo stesso Atzeni nell'intervista rilasciata a Gigliola Sulis: "L'ho finito, ne ho fatto una bella copia ed una fotocopia che però è riuscita abbastanza penosa. Ho spedito la bella copia alla Sellerio, la fotocopia alla Bompiani. A me non è rimasto niente, perché man mano che andavo avanti distruggevo il lavoro precedente e tenevo solo

<sup>21</sup> «Dov'è il mare?». «Attorno, dappertutto. Da qualunque monte si scenda, si arriva sempre al mare». «Cos'è?». «...Acqua. Acqua senza fine. È scritto di Ben Ali, che dalla costa di Barbaria vedeva le belle di Nerja, e oltre Ouled Diellal i margini del deserto, e neppure Ben Ali ha mai visto le pietre di Licata dalle sabbie di Annaba. Il mare è infinito, e vivo. Respira. Gioca, minaccia, e ogni tanto uccide... Bisogna navigare e guardarlo... Guardarlo. Un'immagine vale più di mille parole... Lo vedrai domani, laggiù»- l'indice di Emanuel Alabi traccia un semicerchio che contiene metà del mondo e le luci minuscole che camminano disegnando cerchi e onde tremanti" (ivi, p. 74).

l'ultima versione. Se non avessi avuto risposta dagli editori quel testo sarebbe andato perduto. Il mercoledì ho spedito un espresso a Palermo ed il sabato la signora Sellerio mi ha risposto, scrivendo che aveva letto il romanzo, le piaceva e voleva pubblicarlo. Dopo due anni ho ricevuto una risposta anche dalla Bompiani, che scriveva: «Spiacente, non siamo interessati alla pubblicazione». Nel frattempo il libro era già entrato in commercio»<sup>22</sup>.

3.2. Nella circostanza della scomparsa di Atzeni, Franco Cordelli ha scritto per "L'Indipendente" una nota acuta ed affettuosa, nella quale, tra l'altro, a proposito dell'*Apologo del giudice bandito* e de *Il figlio di Bakunin*, si dice: "Nulla so dell'eco suscitata dai primi due libri. Per quanto, generalmente, io sia piuttosto attento, non mi sono accorto di niente"<sup>23</sup>. Ed è, questo della fortuna critica, un problema che indubbiamente si pone, in relazione all'opera di Atzeni, scrittore di *nicchia* capace di raggiungere un *segmento* di pubblico che lo ha seguito costantemente dall'*esordio* con Sellerio fino alla pubblicazione de *Il quinto passo è l'addio*. Egli è stato, e ne aveva piena consapevolezza (ne parlava con la serenità e la modestia che distinguevano il suo discorrere dei romanzi pubblicati), uno scrittore *difficile* che si segnalava per la struttura compositiva e per l'ardimento stilistico della prosa. Non uno scrittore *popolare*, accattivante nel modo di proporsi sulla pagina e ammiccante nell'incontro pubblico con il lettore, al contrario autoironico, portato all'*understatement*, ancorché capace di esprimere un'alta consapevolezza riguardante il progetto dal quale era animato e l'impegno stilistico profuso nel realizzarlo.

Di tale progetto lo stesso autore parla con grande chiarezza: "Devo dire la verità: raccontare Cagliari è stato uno dei motivi

<sup>22</sup> G. SULIS, *op. cit.*, p. 35.

<sup>23</sup> F. CORDELLI, Il "Quinto passo" fatale, "L'indipendente", 17-18 settembre 1995.

che mi ha spinto a cercare di scrivere racconti. Avevo notato che nei giornali, in televisione, quando si prendevano descrizioni di Cagliari, o di alcune zone di provincia, si finiva sempre per citare autori non sardi, come se non ci fosse una descrizione di Cagliari o del Campidano nella nostra letteratura. C'è molto di più sulla Barbagia, mentre sul Sud c'è pochissimo. Ad un certo punto mi è sembrato che non ci fossero descrizioni di Cagliari fatte da scrittori locali. Mi ha fatto pensare a scrivere un racconto dove ci fosse qualche riga che descrivesse la città non dal punto di vista esterno, di chi viene in visita, ma dal punto di vista interno, di chi ci abita. All'inizio avevo un progetto narrativo di una serie di racconti ambientati ognuno in un quartiere diverso di Cagliari; avevo cominciato a lavorarci, ne ho scritti diversi. Uno, ambientato in un giorno di Carnevale al Villaggio dei Pescatori, è stato pubblicato qualche tempo fa da una piccola rivista clandestina, anarchica, di Firenze. Un altro è diventato *l'Apologo del giudice bandito*, che in origine era il racconto di Castello. È stata la mia prima idea narrativa in assoluto: una serie di racconti che dicessero al mondo, anche se il mondo a cui mi rivolgevo era abbastanza piccolo, com'è Cagliari. Poi il progetto è cambiato, come del resto cambiava la vita<sup>24</sup>.

Quanto alle modalità di realizzazione di quel programma di lavoro, l'autore ha sempre difeso puntigliosamente lo spazio e il ruolo della sua fantasia, respingendo tutte le interpretazioni che miravano a leggere soprattutto il primo romanzo come un romanzo storico, e il secondo come un testo che si confonde con la cronaca, fino a rendere possibile una meccanica identificazione di questo o quel personaggio, di questo o quell'altro accadimento: "Ne *l'Apologo* la memoria è limitata ad una informazione presa da una nota di un libro di storia, in cui si diceva che a Cagliari nel 1492 si tenne un processo alle cavallette, con regola-

<sup>24</sup> G. SULIS, *op. cit.*, pp. 38-39. Castello è uno dei quartieri che compongono la Cagliari storica.

ri accusa e difesa. La notizia mi aveva talmente incuriosito e divertito che ci ho costruito sopra un racconto”<sup>25</sup>, ed ancora: “mi cerco le storie, non le invento. Anche il processo alla cavalletta è vero, l’ho trovato in un libro di storia sarda, mi è piaciuto molto, e allora ho pensato: proviamo a raccontarlo. I fatti narrati ne *Il figlio di Bakunin* sono, da un certo punto di vista, realmente accaduti, per quanto non sia possibile riconoscere nel romanzo i singoli personaggi. Nessuno può dire, ad esempio, questo personaggio è tizio, è mio zio, ma le mie storie sono vere nel senso che, se pure non sono accadute così come le ho raccontate, sarebbero potute succedere, perché le persone sono quelle, le realtà è quella e va raccontata tutta”<sup>26</sup>.

In somma: inizialmente c’è un impulso etico e insieme emozionale che spinge lo scrittore a guardare verso la storia e le storie della propria terra per ricavarne spunti e materia di narrazione, poi è la volta della fantasia che si diverte a intrecciare, spezzare e confondere i fili di storia e cronaca per riallungarli, annodandoli in un nuovo possibile intreccio. A questo punto interviene la *manualità* di chi conosce il mestiere *artigianale* della scrittura e crea la strutturazione delle scene inserendole nel generale ordito del romanzo.

3.3. È stato detto della sapienza *teatrale* di Atzeni che dispone i personaggi su un ideale palcoscenico e li fa agire nella sequenza di scene non collegate cronologicamente secondo uno sviluppo lineare degli eventi. Occorrerà aggiungere che il suo non è, però, un *teatro* classico incentrato su un *coro* che spiega gli antefatti, accompagna l’azione, commenta, guida, quindi, l’attenzione del lettore e la sorregge verso lo scioglimento dell’azione. Qui il lettore deve fare da sé, ricordandosi che il suo autore ha *digerito*

<sup>25</sup> *ivi*, p. 39.

<sup>26</sup> S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, in *Sì...otto!*, Cagliari, Condaghes, 1996, pp. 78-79.

le pagine dei *giallisti* noti e meno noti, che ha lungamente frequentato la fantascienza (la citazione da Pohl costituisce un indizio, se anche non sapessimo già delle sue predilezioni), che colloca nell'empireo dei *grandi*, e ne lamenta la sottovalutazione da parte della critica, Wilbur Smith e Stephen King. Chi legge deve ricercare con pazienza gli *indizi* disseminati lungo il percorso narrativo, senza lasciarsi distrarre dall'improvviso splendore di un'immagine, dalla vitalità di una sequenza o del singolo dettaglio, dalla caleidoscopica rappresentazione di personaggi che si offrono anche solo per un momento e scompaiono, inessenziali rispetto alla trama generale, oppure preziosi, come è dato scoprire solo a lettura avanzata.

Itzoccor Gunale, il protagonista dell'*Apologo*, ammesso che l'*Apologo del giudice bandito* abbia un protagonista, appare alla pagina 86 delle 141 dalle quali è costituito il romanzo: possibile che il lettore abbia a quel punto dimenticata la profezia di pagina 20 in cui il personaggio è evocato. E l'anno 1492 che si accampa fin dalla prima riga richiamando tutte le luci di scena, può anche farci pensare, come suggerisce la nota di copertina, "che sia attorno a quella data che si addensa l'apologo", ma forse è soltanto l'anno del processo alla cavalletta di cui parlava la nota del trattato storico, o forse è uno sberleffo al mito della modernità che inizia e non si direbbe, a giudicare dalla verminosità del mondo che si squaderna sotto i nostri occhi, sospeso in un evo privo di definizione.

È che Atzeni ha una capacità di descrizione del dettaglio che lo porta ad un processo moltiplicatorio il cui risultato ultimo potrebbe anche essere la frantumazione della struttura narrativa, come sembra temere Luca Canali nella recensione a *Il quinto passo è l'addio*, ("la narrazione a *blocchetti*", in effetti, contiene in sé il rischio di "un'eccessiva facilitazione per il narratore"<sup>27</sup>) se derivasse da un impulso gratuito e sregolato, ma a temperare

<sup>27</sup> L. CANALI, *Tre modi di raccontare*, in "Il Giornale", 8 febbraio 1995, p. 16.

quel rischio c'è il bisogno di compattezza che si manifesta nel singolo romanzo e che può anche essere osservata, dall'uno all'altro, nel progetto complessivo che tutti rivelano.

“Io credo che la Sardegna vada raccontata tutta”<sup>28</sup>, diceva con orgoglio Atzeni pensando allo spazio e al tempo, alle numerose *regioni* che compongono l'isola, ma anche alle diverse epoche che ne hanno segnato la fisionomia: quella che ha cominciato a raccontare con l'*Apologo del giudice bandito* è una storia antica di antenati lontani, parte colpevoli e vili, parte indomiti e resistenti. Di questi ultimi è erede la generazione dei padri che compare ne *Il figlio di Bakunin*, per cedere il passo, ne *Il quinto passo è l'addio*, ai figli sbigottiti e tormentati in un'epoca nella quale non c'è neppure un viceré contro il quale scagliarsi come poteva fare Itzoccor, ma il degrado del vivere sociale non lascia altro scampo se non la fuga.

Il progetto raggiunge la sua completezza con *Passavamo sulla terra leggeri* che dilata l'ambito della narrazione verso il passato, fino alla preistoria nuragica. A questo alludeva, probabilmente, lo scrittore, quando, con inquietante premonizione sulla brevità della sua esistenza, diceva: “Però io credo che sia importante raccontare anche Cagliari, anche Guspini, Arbus, Carbonia; se avrò vita cercherò di raccontare tutti i paesi, uno per uno, e tutte le persone, una per una. Non credo che avrò vita per fare questo, ma cercherò di farlo, perché tutto merita di essere narrato”<sup>29</sup>.

3.4. Una così fatta epopea, la *chanson* di un popolo ricco di personale fisionomia, doveva necessariamente avere una modalità linguistica propria.

Atzeni in un italiano scabro e disseccato introduce elementi lessicali tratti dalla lingua spagnola che banalmente potremmo dire coerenti rispetto alla situazione storica cui fa riferimento

<sup>28</sup> *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 79.

<sup>29</sup> *ivi*, p. 79.

l'*Apologo del giudice bandito*, o, forse meglio, possiamo vedere come appartenenti all'universo linguistico sardo, retaggio di una dominazione certo dolente sotto il profilo politico, e tuttavia feconda (come culturalmente fecondi possono essere gli incontri fra gli uomini, da qualunque motivo, anche il peggiore, siano stati determinati) sotto quello della cultura. E introduce la lingua sarda. Un sardo che farebbe inorridire i *puristi*, come comanda il loro destino condannati a cercare in eterno una improbabile patente di nobiltà del linguaggio. È la scrittura che rende nobile una lingua, la più spuria e plebea, lingua dei bassifondi e delle strade del porto, lingua dell'abiezione e della rissa, delle supreme passioni, dei traffici illeciti e dei commerci di contrabbando, di una città levantina che a nessuno ha mai chiesto la genealogia della casata ma tutti ha accolto, navigatori e mercanti, santi e avanzi di galera. Questa era la Cagliari alla quale pensava Atzeni, questa la lingua che aveva appreso, che pronunciava con un piacere evidente *ingaglioffandosi* nella dizione cantilenante: "Ogni paese una lingua diversa (a Cagliari un miscuglio di campidanese, logudorese, castigliano, italiano e persino siciliano e napoletano giunti di galera)"<sup>30</sup>. Questa la lingua che, dall'*Apologo del giudice bandito* in avanti, con crescente consapevolezza impiega per la scrittura: "Credo che la lingua sarda sia bellissima [...] Per quanto riguarda la varietà che amo di più e che so parlare, il cagliaritano, mi dispiace che si perda perché è idioma straordinariamente ricco, adatto all'insulto, all'invettiva, al racconto buffo, ed è anche la fonte di quell'italiano bislacco parlato a Cagliari, mescolando parole, costrutti linguistici. Questa è una ricchezza, ogni volta che più lingue producono mescolanza e contaminazione c'è arricchimento [...]. Immetto nell'italiano delle quantità di sardo, seppure molto limitate. Se avessi la capacità di immetterne di più mantenendo merito artistico e comprensibilità lo farei, perché credo che uno dei compiti dello

<sup>30</sup> S. ATZENI, *Con i khmer in Pelikan Straße*, cit., p. 12.

scrittore sia arricchire la lingua. L'unico modo in cui posso arricchire la lingua italiana dal punto di vista dei vocaboli è recuperandoli dalla esperienza sarda. A volte creo istintivamente neologismi, ma è un fatto raro, il neologismo se non si presenta naturalmente non lo puoi andare a cercare. Altre volte, quando cerco una parola che abbia un suono diverso, che porti anche una specificazione più precisa, uso il sardo. Credo che questo sia il contributo che ogni etnia regionale dovrebbe portare. Alcuni scrittori sono stati grandissimi nel valorizzare le parlate locali, penso a Gadda, che ha scritto un capolavoro in un dialetto che non era il suo. Queste cose arricchiscono una civiltà letteraria; nel mio piccolo cerco di farlo. Non sono l'unico, in questo, né in Italia, né in assoluto: ho tradotto un autore della Martinica, Patrick Chamoiseau, che scrive in francese, ma mescolando una quantità di creolo delle isole caraibiche. Secondo me molti francesi non capiscono parole creole che, però, vengono capite da qualcuno e lentamente entrano a far parte del loro linguaggio<sup>31</sup>.

Si tratta di un ragionamento di per se stesso perspicuo e attorno al quale non occorre fare molti commenti riguardanti la concezione di Atzeni sulla lingua sarda e sulle modalità e i fini del suo impiego nella scrittura narrativa. Piuttosto occorrerà rimarcare il rimando a una insigne tradizione italiana, in riferimento alla quale Atzeni cita il nome di Carlo Emilio Gadda, e l'indicazione di una *curiosità* spinta oltre i confini nazionali per osservare come in altri ambiti letterari e linguistici venga affrontato un analogo problema. A questo proposito viene citato lo scrittore martinicano Patrick Chamoiseau, l'autore del romanzo *Texaco* scritto in un francese che si "arricchisce" per l'apporto della lingua creola: ma sul rapporto con Chamoiseau converrà ritornare più avanti.

<sup>31</sup> G. SULIS, *op. cit.*, p. 37.

4. La pubblicazione dell'*Apologo del giudice bandito* segna una svolta importante anche sotto il profilo biografico. È il momento in cui appare necessario attuare una scelta che liberi dai non graditi impegni professionali, dia sfogo a bisogni fino a quel punto inespressi e consenta di seguire, in maniera piena e senza distrazioni, la *vocazione* per la scrittura. Atzeni compie un gesto che appare estremo, e in effetti contiene non pochi elementi di rischio, ma è, come i fatti hanno poi dimostrato, assolutamente necessario. Si dimette dal lavoro stabile<sup>32</sup> e, per rendere più netta la rottura con la vita finora trascorsa abbandona la Sardegna imboccando la strada dell'emigrazione.

Viaggia per l'Italia, la Germania, il Lussemburgo, sostenendosi con attività precarie che pratica umilmente e dalle quali ricava ricchezza interiore. Trova ospitalità in una comunità religiosa dove affluiscono giovani con i più svariati problemi. Nessuno gli chiede conto delle sue scelte e dei suoi propositi. Semplicemente gli viene offerto un tetto e il calore umano di cui ha bisogno. Corrisponde dando tutto ciò di cui in quel momento dispone: la forza delle braccia. Aveva fatto il pizzaiolo, ora si trasforma in giardiniere e, quando occorre, in uomo di fatica. I religiosi raccontano le esperienze missionarie. Atzeni ascolta, profondamente colpito. Decide di abbracciare il cristianesimo: "Una cosa è certa: dovunque vada, sarò cristiano"<sup>33</sup>.

Placate le inquietudini dello spirito, può finalmente pensare a nuove prospettive di lavoro. Nel 1988, a Torino, si è avvicinato al mondo editoriale. Diviene correttore di bozze ed è affascinato dalle modalità tecniche di un lavoro modesto ma che sente di

<sup>32</sup> Negli anni successivi la madre sempre continuò a manifestare una legittima preoccupazione per il futuro, anche economico, del figlio, suggerendo che, almeno, pensasse agli anni della vecchiaia. Sergio, di rimando, rispondeva sorridendo con affetto: "Io non diventerò mai vecchio".

<sup>33</sup> Lettera inedita ai genitori, senza data ma con timbro postale del 20 ottobre 1987.

saper svolgere con puntualità e che lo tiene legato all'universo della scrittura.

Comincia a ricevere incarichi di traduzione dal francese e, a poco a poco, si afferma come traduttore stimato dalle case editrici per le quali lavora (Einaudi, Garzanti, Guanda, Il Saggiatore, Mondadori, Pratiche Editrice, Sellerio) che gli affidano anche compiti di consulenza editoriale. Del *mestiere* parla con orgoglio venato di ironia: "Il mio lavoro attuale consiste nel tradurre testi stranieri destinati alla pubblicazione in Italia, nel leggere testi italiani e stranieri per esprimere un giudizio sulla loro pubblicabilità e nel compiere operazioni di *editing*. Avrei fatto volentieri anche il giornalista, in specie il cronista sportivo, ma per mia sfortuna in questo settore c'è notevole affollamento di penne e di ingegni migliori dei miei"<sup>34</sup>.

Vive tra Torino, Sant'Ilario d'Enza e poi nuovamente Torino dove si stabilisce definitivamente nel 1993. La Sardegna è un luogo dove torna quando gli impegni lo consentono, richiamato dagli affetti per i familiari e gli amici, dal sole, dal mare, dal vento, dalle infinite storie degli uomini che attendono d'essere raccontate, dalla fascinazione della lingua che ama.

5.1. Nel 1991, ancora per Sellerio, pubblica *Il figlio di Bakunin*, romanzo breve che si svolge seguendo il ritmo dell'*inchiesta* giornalistica o dell'indagine tendente a ricostruire la vita e le gesta di un inafferrabile personaggio anarchico e comunista, eroe o truffatore, animo sensibile e raffinato o volgare profittatore. Un'inchiesta che si dipana attraverso una serie di brevi e brevissime interviste che propongono, nell'alternanza dei punti di vista, la *verità* sul mitico personaggio del quale si parla.

Scelta compositiva che condiziona, o favorisce, un andamento stilistico (proprio di Atzeni, come già abbiamo visto) fatto di brevi proposizioni che, anche in coerenza con il livello

<sup>34</sup> G. MARCI, *Quel gioioso mestiere di scrivere*, cit.

culturale degli intervistati, e i ritmi dell'*inchiesta*, si succedono parattaticamente<sup>35</sup>.

A distanza di anni l'autore spiegherà i motivi che lo avevano spinto ad adottare quella particolare soluzione: "Ho pensato prima ad una coralità di voci, poi a che cosa dovessero raccontare. Allora mi sono rivolto a un'area della memoria collettiva. Mi interessava creare, per esempio, una donna che parlasse in modo tale da essere definibile: anche se un lettore non sa chi è, dopo che lei ha parlato per mezza pagina, sa già che è una donna sarda di una certa età, non tanto per ciò che dice quanto per come lo dice. Erano problemi tecnici di questo genere. Quella de *Il figlio di Bakunin* è una forma più classica, anche se non molto consueta. Quella dell'*Apologo*, invece, è una forma abbastanza sbilenca, non credo che ce ne siano tante in giro. Si tratta di una stranezza tecnica, nata dal fatto che non avevo la forza di raccontare tutta la storia. Se l'avessi raccontata tutta, seguendo tutti i personaggi, tutte le vicende, come era da fare, avrei scritto un libro di quattrocento pagine, ma impiego una vita per scrivere una sola pagina, era assolutamente da escludere. Bisognava tagliare, far stare le cose in centoquaranta pagine"<sup>36</sup>.

Un indice di priorità (prima la coralità delle voci e poi l'oggetto del raccontare) che spiega con chiarezza il concetto di letteratura proposto da Atzeni e tenacemente ribadito in ogni circostanza, in garbata polemica con quanti nei suoi romanzi vedevano soprattutto l'aspetto della memoria (della memoria personale e autobiografica): "No! Secondo me la letteratura è il pae-

<sup>35</sup> Comprensibile il fatto che un tale atteggiamento stilistico possa anche suscitare perplessità, quali quelle che esprime Luca Canali nella recensione già ricordata: "Ho letto con interesse *Il figlio di Bakunin* di Sergio Atzeni (Sellerio), sebbene fin da allora mi avesse insospettito l'uso continuo e infine fastidioso della paratassi, cioè di brevi proposizioni senza coordinazione o subordinazione fra loro".

<sup>36</sup> G. SULIS, *op. cit.*, p. 40.

se della lingua. Quello che si fa in letteratura è manipolare la lingua a fini di comunicazione<sup>37</sup>.

Comunicazione che deve articolarsi per voci diverse, moltiplicarsi nello sforzo di restituire un'immagine composita della realtà. Il gioco proposto da *Il figlio di Bakunin* è quello, appunto, di inseguire le interpretazioni e le modalità espressive di molteplici narratori chiamati a riferire su un unico tema: la definizione di una personalità umana.

Un gioco della verità che si conclude con la negazione dell'oggetto stesso della ricerca ("Non so quale sia la verità, se c'è la verità. Forse qualcuno dei narratori ha mentito sapendo di mentire. O invece tutti hanno detto ciò che credono vero. Oppure magari hanno inventato particolari, qui e là, per un gusto nativo di abbellire le storie. O, ipotesi più probabile, sui fatti si deposita il velo della memoria, che lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che i resoconti degli storici"<sup>38</sup>) e quindi, per così dire, con l'esaltazione del metodo (e della tecnica narrativa) rispetto a ciò che deve essere raggiunto con l'impiego di quel metodo.

Certo, poi c'è dell'altro, perché risultato inutile il tentativo di individuare oggettivamente personaggi e situazioni, compreso quanto il fascino dell'invenzione possa su uno scrittore (annullando in tutto o in gran parte l'impulso verso la memoria intesa come cronaca di fatti realmente accaduti), resta, in Atzeni, il bisogno profondo di confrontarsi con una memoria meno superficiale, di leggere il passato per poter interpretare il futuro.

Se pensiamo ai cambiamenti epocali che hanno segnato gli anni nei quali *Il figlio di Bakunin* passava dall'incubazione alla stesura, nessuno troverà inspiegabile il moto dello scrittore che torna indietro nel tempo, agli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta del nostro secolo, che guarda un mondo ben noto, anche

<sup>37</sup> *ivi*, p. 39.

<sup>38</sup> S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin*, *cit.*, p. 119.

per ragioni familiari, che chiede a un microcosmo socialmente umile ma saldo nei principi la chiave interpretativa di cui avverte il bisogno.

È un po' lo stesso procedimento seguito ne *La morte di Stalin* da Leonardo Sciascia che al ciabattino Calogero Schirò e all'arciprete di Regalpetra sembra domandare la spiegazione del culto di Stalin e della destalinizzazione, dell'impatto di questi eventi sull'opinione pubblica internazionale, degli influssi che ne derivarono sulla vicenda politica italiana.

Tullio Saba e la sua *cricca*, dal canto loro, spiegano, *post res perditas*, il comunismo: come Calogero Schirò dicono di Stalin, delle speranze che accese e del perché le abbia accese, ovverosia delle condizioni di vita e di lavoro nella provincia mineraria sarda, del fascismo e delle scarpe che si squagliavano, del fallimento di Antoni Saba, anche lui ciabattino, anarchico internazionalista.

Non è una storia paesana combinata aggiustando i ricordi con i sentimenti: è il modo per confrontare un universo reso confortante dalle ideologie con quello che virilmente dobbiamo affrontare, non sapendo “quale sia la verità, se c'è la verità”.

5.2. Rispetto all'*Apologo del giudice bandito* c'è un significativo cambiamento. Quella storia ambientata cronologicamente all'inizio dell'età moderna e spazialmente in una terra soggetta a dominio coloniale, la cui popolazione viene descritta nella distinzione fra quanti (gli abitanti di Caglié) soggiacciono, più o meno servilmente, al dominio e quanti (“sui monti”) odiano “l'strangiu, lo straniero”, si oppongono, era, appunto, un *apologo*. Quasi una valutazione a carte giocate, dopo la conclusione di un periodo storico tanto lungo da apparire eterno, giudizio che nella sua sinteticità definisce, anche a rischio di apparire schematico. *Intollerante*, se questo termine può avere un significato, riferito ad Atzeni. Una visione che non può non risentire di una problematica lungamente agitata, in Sardegna, e che si incentra

nella contrapposizione tra la città *subalterna* e la montagna *resistente*. Le due anime dello scrittore, quella *cittadina* e quella *orgolese* si frantumano, dando luogo alla rappresentazione ambigua e dilacerata dell'*Apologo del giudice bandito*. Poi, lasciata l'isola, interposto il filtro della lontananza che aiuta a comprendere, approfondite le letture e le riflessioni, osservato meglio il fondo del proprio animo, il cammino riprende, a partire dalla provincia, come una marcia di avvicinamento alla città. In questo clima spirituale in via di evoluzione si colloca *Il figlio di Bakunin* e forse è proprio il gioco dei punti di vista ruotanti che impone maggiore duttilità di visione, o forse è il fascino della città che esercita il suo richiamo, attira l'attenzione dello scrittore.

Certo è che Atzeni ha compiuto un passo importante verso il tema, esistenziale e narrativo, della città, ha cominciato a penetrarvi e se ne è impadronito, o meglio ha posto mano alla risoluzione in senso positivo di un conflitto interiore. Il passo successivo, la vera e propria conquista della città, sarà rappresentato da *Il quinto passo è l'addio*.

6.1. Nel frattempo, chissà se casualmente o per uno di quegli imperscrutabili disegni che avvicinano gli individui e consentono loro di scoprire affinità altrimenti destinate a restare inespresse, la casa editrice Einaudi chiede a Sergio Atzeni di tradurre *Texaco* di Patrick Chamoiseau.

Il romanzo, uscito in Francia nel 1992 e premiato con il Goncourt, pone al traduttore italiano un problema derivante dal particolare impasto linguistico di francese e creolo in cui è composto. Atzeni sente il bisogno di spiegare, in un *Nota* iniziale, i criteri che ha seguito nel suo lavoro: "Chamoiseau scrive facendo appello a tutte le risorse della lingua, mescola aulico e popolare, antico e contemporaneo, e nel *suo* francese inserisce singole parole e intere frasi creole, nonché proverbi e modi di dire nati dall'esperienza caraibica della vita e della schiavitù. Parte di tale

ricchezza del tessuto linguistico si perde in questa traduzione. Ho escluso fin dal principio la possibilità di sostituire il creolo con un dialetto italo, mi pareva falsante. Ho tentato di salvare il possibile”<sup>39</sup>.

Le difficoltà da affrontare sono, in sostanza, due: riguarda, la prima, la comprensione della lingua creola; la seconda, la comprensione dell’universo culturale ed emotivo, le latitudini semantiche, che si celano dietro la singola parola e, a maggior ragione, nei proverbi e nelle espressioni idiomatiche.

Chi ha avuto da Atzeni un resoconto del percorso seguito per arrivare a rendere in italiano quel testo, sa della lunga ricerca di dizionari nelle biblioteche e nelle librerie di Torino, della fatica spesa nel fare arrivare dall’estero ulteriori strumenti bibliografici, dell’incontro parigino con Chamoiseau per ottenere dall’autore ulteriori informazioni e chiarimenti.

Di quel colloquio Atzeni parlava con gioia ed emozione. Raccontava degli aspetti tecnici, i quadernetti contenenti l’elenco dei passi da sottoporre all’autore, le risposte di Chamoiseau che, talvolta, si esprimevano nella forma del disegno per rendere più perspicuo il concetto. Ma soprattutto diceva, con parole che si velavano di pudore, della grandezza e della forza epica del suo scrittore, di un’intesa immediatamente raggiunta sul piano umano, dell’intuita somiglianza fra i rispettivi mondi interiori.

Di tali sentimenti, dell’ammirazione e dell’affetto, con grande misura dà conto la *Nota* già ricordata: “Ho intuito un po’ di creolo grazie al dizionario e alla grammatica di Ludwig, Montbrant, Pouillet e Telchid (Guadalupa 1992), ma ho potuto affrontare la maggior parte delle difficoltà grazie all’aiuto sorridente e fraterno di Patrick Chamoiseau, mastro-cantore epico della vita e dei sogni del suo popolo. Lo ringrazio di tutto cuore”.

<sup>39</sup> S. ATZENI, *Nota del traduttore*, in P. CHAMOISEAU, *Texaco*, Torino, Einaudi, 1994.

*Texaco* canta una materia che così si riassume nelle prime righe del romanzo: “Per sfuggire alla notte schiavista e coloniale i negri schiavi e i mulatti della Martinica, generazione dopo generazione, abbandonano le tenute, le campagne e le colline, per lanciarsi alla conquista delle città (che in creolo chiamano *Lan-vil*, L’Incittà). I molteplici slanci si concluderanno con la creazione guerriera del quartiere Texaco e il regno minaccioso d’una città smisurata”<sup>40</sup>.

Comincia in tal modo la rappresentazione di una lunga epopea che ricorda la storia antica degli schiavi africani portati nei Caraibi e, a partire dai primi decenni dell’Ottocento, narra la vita dello schiavo Esternome Laborieux che, divenuto libero, sarà il padre di Marie-Sophie, la donna-matador fondatrice del quartiere Texaco.

Nell’arco degli ultimi centocinquanta’anni il popolo martinicano ha percorso la strada della libertà e poi quella che lo ha portato alla conquista dell’*Incittà*, in una tensione costante che ha animato la difficile lotta contro le forze preponderanti del potere politico.

L’*Incittà* è simbolo di una dimensione umana finalmente riconosciuta, è un’affermazione politica, è il riconoscimento della personale dignità, ma è anche il luogo fisico dell’aggregazione sociale, di una forma di vita più piacevole, degli incontri e delle liti, delle feste e della solidarietà, dell’apoteosi politica che culmina nella visita di De Gaulle e nel canto de *La Marsigliese*. Sentirsi francesi, non per rinnegare le propria identità ma per ricomporla in una nuova misura, culturalmente più alta.

Chamoiseau premette al romanzo una citazione da Édouard Glissant: “La città era il santuario della parola, del gesto, della battaglia”. Il passaggio dalla campagna alla città equivale a quello dalla semplicità alla complessità, ad un livello più strutturato e composito. È la storia stessa del progredire umano: “A Texaco,

<sup>40</sup> P. CHAMOISEAU, *Texaco*, cit., p. 5.

ultimi venuti nella corona dei quartieri disgraziati, reinventammo tutto: le leggi, i codici urbani, i rapporti di vicinato, le regole di insediamento e di costruzione”<sup>41</sup>.

Scrivendo l’urbanista: “Radere al suolo Texaco come mi si chiedeva era l’equivalente di amputare la città d’una parte del proprio futuro e, soprattutto, di quella ricchezza insostituibile che resta la memoria. La città creola, che possiede così pochi monumenti, diventa monumento grazie alla cura riservata ai suoi luoghi di memoria. Il monumento, qui come in tutta l’America, non s’innalza monumentale: esso irradia”<sup>42</sup>.

La memoria della storia etnica e la cultura universale. “Libertà non è un frutto maturo sulla punta del ramo!”: per conquistarla bisogna amare Montaigne, Lewis Carrol, La Fontaine e Rabelais come Marie-Sophie li ama. Bisogna amare la scrittura e la letteratura. Solo progredendo nel percorso di comprensione e di conoscenza la donna-matador ha potuto progettare e realizzare la conquista dell’*Incittà*, ha capito suo padre Esternome e gli altri ex schiavi che confusamente sentivano senza avere chiarezza dei propri sentimenti, ha capito gli *altri*, coloro che si opponevano all’occupazione di Texaco, ha disegnato una strategia alla fine vincente. Niente di tutto ciò sarebbe stato realizzato senza quei libri che la donna ha portato con sé nelle infinite traversie della vita: “Quando ne avevamo la possibilità prese l’abitudine di sedersi con me, leggere i quaderni, correggere i miei orrori, dar senso alle frasi. Mi diede il contributo del suo vocabolario, suscitando in me il gusto per le parole precise, la cui padronanza sempre mi sfuggì. Poi mi parlò del vasto tessuto ch’è la letteratura, un clamore uno e molteplice, che riunisce le lingue del mondo, i popoli, le vite. Mi spiegò come certi libri irradiano oltre la propria epoca, suscitando slanci dello spirito. Nella cultura dei popoli c’è l’ombra e la luce, mi spiegò in

<sup>41</sup> *ivi*, p. 324.

<sup>42</sup> *ivi*, p. 343.

risposta alla mia voglia di conoscere la Francia. La letteratura (le arti in genere) trova il proprio completamento nel lato luminoso, perché vibra sempre oltre la realtà stessa del popolo che la emana<sup>43</sup>.

6.2. La riflessione di Atzeni ruota attorno ad un nodo concettuale non diverso da quello di Chamoiseau: un popolo e la sua storia, la fisionomia etnica minacciata da secoli, il desiderio di affermare se stessi (ma come? nell'opposizione e nel rifiuto di tutto ciò che non è omogeneo rispetto all'identità? e quale identità: quella ideale, frutto di astrazione, o quella storica, formata nella *contaminazione* con genti diverse?), la cultura di appartenenza, necessariamente semplice, per lo più materiale, rustica e montagnina, statica, e la cultura urbana e universale, dell'acquisizione e dello scambio, dell'offerta reciproca, necessariamente dinamica.

Ritorna l'antico tema che Cardia proponeva. Atzeni ha, ora, uno strumento in più per sviluppare il ragionamento: la letteratura.

Nel novembre del 1994 pubblica un articolo, intitolato *Nazione e narrazione* che spiega come cerchi di comporre la lacerazione originaria ("Sono sardo", "Sono anche italiano", "Sono anche europeo") in una superiore unità culturale: "Possiamo parlare di letteratura sarda? Dando risposta affermativa pretendiamo d'essere un'identità (i sardi) capace di esprimere una propria visione del mondo, sia pure in lingua importata. Niente di cui scandalizzarsi, il bulgaro ebreo Elias Canetti ha scritto in tedesco i suoi capolavori, intere etnie della Mitteleuropa hanno adottato a causa di svariate vicende storiche il tedesco come lingua di comunicazione letteraria, gli afroamericani di Martinica e Guada-

<sup>43</sup> *ivi*, p. 332.

lupa esprimono l'identità creola in un francese che arricchisce, modifica e mette in crisi i dizionari d'oltralpe"<sup>44</sup>.

La tematica riguardante la nazione può anche essere pericolosa (come tutto ciò che è legato al sangue e alla razza) ma, d'altra parte, "credo non possa esistere scrittore alienato dalla propria nazione". La storia, e la meditazione autobiografica gli insegnano che una "costrizione maledetta" o "il desiderio di conoscere il mondo" possono portarci lontano, possiamo "cambiare lingua e attitudini ma l'anima resta radicata nella nazione lontana", in quell'ambito lo scrittore troverà "spunti per intrecci e vicende di romanzo".

Non è, naturalmente, un segnale di chiusura in se stessi. Atzeni sa bene che l'*appartenenza* può essere doppia, tripla, quadrupla, che è possibile sentirsi, nello stesso tempo e in maniera armonica, sardi, italiani ed europei, che, ancora più ampiamente, possiamo considerarci eredi di una tradizione ideale e culturale che parte dalla Bibbia "e passa per Leonardo, Rabelais, Bach, Cervantes, Van Gogh, Einstein (e chi più ne ha più ne metta)". Guarda all'Europa, vede le frantumazioni e le guerre che possono anche derivare da un principio giusto interpretato in maniera distorta, cerca una soluzione e non la trova nella politica ma nella cultura e, più specificatamente, nella letteratura: "La complessità di radici e tradizioni (sardo, italiano, europeo) rende arduo il compito dello scrittore nazionale, ovvero di chi narra la propria nazione cercando un linguaggio personale ma comunicativo. Arduo ma non impossibile, vale la pena di tentare, è la risposta dei sardi che in questi anni tentano la via della narrazione, della letteratura".

Esattamente quel che aveva fatto nei primi due romanzi e continuava a fare col successivo, *Il quinto passo è l'addio*, uscito da Mondadori nel gennaio 1995.

<sup>44</sup> S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, in "L'Unione sarda", 9 novembre 1994.

7. L'ambientazione del romanzo è, già di per se stessa, ricca di significato. L'intera vicenda si svolge in un non-luogo, la nave, e in un non-tempo, la sospensione di vita che segna la navigazione, l'itinerario per mare, di notte, senza paesaggio o altro termine di riferimento, una pausa fra la partenza e l'arrivo, fra la vita fino allora trascorsa e quella futura, inimmaginabile nei suoi contorni.

Romanzo di viaggio, quindi, di un viaggio che non nasce da libera scelta, è imposto dagli eventi e non prevede il ritorno, che fornisce l'occasione e il momento per un bilancio dell'esperienza fino a quel punto compiuta.

Romanzo di memoria, di una memoria ancora una volta non lineare, frantumata e nervosa, affiorante per la sollecitazione degli eventi legati alla navigazione, l'allontanamento della nave dal porto, gli incontri casuali con i passeggeri (da cui derivano anche modificazioni del punto di vista narrativo), i piccoli accadimenti che possono determinarsi in quella situazione di inerzia forzata. Nell'apparente dispersione delle scene che affiorano alla coscienza in prolungati *flash back*, a fungere da saldo punto di riferimento c'è il ritmo del viaggio, percepito e raccontato non nella dimensione festiva di chi occasionalmente naviga per una vacanza, ma con la mentalità più esperta e prosaica dell'isolano abituato a spostarsi per le usuali esigenze.

In principio del romanzo, subito dopo il nome del protagonista, il riferimento all'esilio e alla città. Ed è questo solo in apparenza un paradosso: la conquista dell'*Incittà* coincide con la sua perdita, anzi, il resoconto della perdita precede lo svolgimento di una trama che documenta il lungo e travagliato processo attraverso il quale Ruggero Gunale aveva conquistato la sua città in una relazione amorosa non priva di pene.

Atzeni lamentava che Cagliari fosse stata poco descritta nelle pagine della letteratura e programmaticamente si era proposto di farlo. La soluzione che sceglie non ha nulla di esornativo ma ap-

pare funzionale al successivo dispiegarsi della vicenda: “Bocca aperta alle mosche, Ruggero Gunale guarda con occhi umidi e impietriti la città che si allontana: la croce d’oro sulla cupola della cattedrale e attorno a corona digradanti i palazzi color catarro dei nobili ispanici decaduti, circondati da bastioni pietrosi invalicabili a piede d’uomo, dove pendono chiome di capperi al vento, di un verde che ride. Guarda i quartieri moderni fuori le mura scendere dai colli al mare oleoso e verde cupo, i bei palazzi e portici dei tempi di Bacaredda (scrittore e sindaco, amato e carogna) e il lascito architettonico di quest’epoca ai futuri: il cubo luttuoso e vitreo che nasconde i vicoli del porto e offende il municipio bianco e danzante cui si è affiancato con protervia da funzionario viceregio d’altri tempi (non è escluso che i futuri decidano d’amarlo e cantarlo... o lo smonteranno vetrata per vetrata e lo sposteranno in campagna oltre Paulli e invece delle nere geometrie che spengono la luce e l’allegria vedranno panchine, palme e jacarandas?)”<sup>45</sup>.

Forse anche in questo caso, non senza il concorso della parola di Atzeni, la città è divenuta monumento. E irradia. Irradia la nostalgia del viaggiatore che la perde continuando ad amarla, irradia il senso di una storia lunga che ha incisa nell’architettura composita, irradia una vicenda politica amara e le sofferenze dei più umili fra i suoi abitanti, le contemporanee protervie di amministratori non meno ciechi di coloro che li hanno preceduti, irradia il suo clima luminoso di capperi e vento, palme e jacarande.

Atzeni sosteneva che chi voglia conoscere la verità deve mettere da parte i trattati degli storici e interrogare le pagine degli scrittori: in queste sue poche righe c’è più verità su Cagliari e la Sardegna di quanta non ne sia contenuta nei documenti che gli studiosi diuturnamente si sforzano di illustrare. In più c’è un sentimento del luogo universalmente sentito dagli abitanti che si

<sup>45</sup> S. ATZENI, *Il quinto passo è l’addio*, Milano, Mondadori, 1995, p. 7.

condensa nell'animo di Ruggero. Ruggero che della sua terra sa tutto (e la citazione del Von Maltzan, del Meloni Satta e del Manno, dell'*Odisea* di Antonio Rubattu, del poco noto libro di Giuseppe Cossu ne sono indiscutibile spia), che della città conosce le viscere per averla amata con intensità ed essersene sentito respinto, Ruggero esprime proprio quel sentimento diffuso.

Un sentimento contrastato e altalenante, contraddittorio ma saldo. Attraverso il collegamento dell'insieme dei ricordi, ricostruita una cronologia che le modalità narrative avevano scomposta, è possibile seguirlo dalla prima giovinezza fino al momento del distacco, nelle diverse tappe e nel contatto con i più disparati strati sociali: il sottoproletariato che nottetempo si appassiona alle lotte dei cani (e non ha niente della degradazione che segnava i popolani di Caglié nell'*Apologo del giudice bandito*, ma anzi esprime una forza positiva e una capacità di reazione), il mondo giovanile con le sue inquietudini e le confuse aspirazioni artistiche, la scuola che consente la frequentazione di compagni provenienti da ceti sociali più elevati, l'ambiente giornalistico e quello politico, ipocriti e cinici, l'universo quasi sommerso dei piccoli locali di ritrovo dove si accendono e si spengono sogni e speranze. Una città viva, percorsa e posseduta dal protagonista anche quando se ne sente escluso e respinto, perché quelle ripulse possono essere sconfitte solo che si abbia internamente una molla più forte.

Ciò che non può essere vinto è il tratto dominante del tempo in cui Ruggero vive, una stagione in cui "la mitezza non incute rispetto né suscita vero compatimento. Anzi: godono a schiacciarti"<sup>46</sup>. E Ruggero è, sotto questo profilo, schiacciato, come un'intera generazione *disadattata* che ha concepito sogni e li ha visti fallire, che sentiva di avere potenzialità creative e non ha avuto modo di affermarle, che nutriva un'autentica gioia di vivere e ha potuto esprimerla soltanto in uno spazio marginale e al

<sup>46</sup> *ivi*, p. 8.

di fuori delle regole sociali. Da qui nasce una visione quasi pasoliniana che privilegia mondi sottoproletari e malavitosi ancora carichi di una originaria forza indomita, sottoboschi non organizzati e ricchi di una vitalità anche lessicale che affonda nel turpiloquio alle volte anche greve, ma capace di frantumare i codici di comportamento e di inquietare il lettore. Questo mondo la città non lo accoglie e non lo riconosce. Come accadeva in antico, ancora Cagliari, rigidamente costituita, cerca di espellere coloro che non appartengono ai ceti privilegiati, li confina nelle periferie, li scaccia dagli stabilimenti balneari eleganti: ma non riesce più a confinarli in una dimensione subalterna ed anzi lo scrittore li rappresenta dotati di capacità di reazione e di qualità espressive incoercibili.

In questa generale cornice *ideologica* e nella struttura scandita dal ritmo del viaggio *Il quinto passo è l'addio* si sviluppa nella successione dei capitoli, si frantuma in brevi paragrafi separati dallo spazio tipografico, una frase, una sola parola, il susseguirsi delle date che, come in una cronaca, articolano la narrazione. Il primo ricordo che affiora riguarda l'amore per Monica e la mortificante esperienza dell'ufficio; poi, a ritroso nel tempo, gli anni degli studi, la frequentazione degli amici che per la prima volta segnala l'esistenza delle barriere sociali, l'osservazione sempre più attenta del proprio e dell'altrui destino, il desiderio di trovare realizzazione nel lavoro giornalistico negato dall'ini-quità di concorsi dall'esito predeterminato.

Potrebbe scaturirne un'atmosfera carica di amarezza e disillusione, ma ciò non accade perché Atzeni sa trasmettere anche al suo nuovo personaggio un tratto che già compariva nei precedenti romanzi: la disponibilità nei confronti del reale. Gli irrigidimenti e le schematicità sono, certo, un aspetto della vita; fortunatamente non l'unico né il più significativo. Perché a guardarla bene, la gran *pentola che bolle* della storia ha dinamicamente contenuto un insieme composito del quale possiamo non

vergognarci ma anzi sentircene orgogliosamente figli ed eredi. Come Ruggero che guarda la sua città oltre la scia della nave: “La nave bianca si allontana e dietro un dente alto e bianco di calcare sparisce l’antica fortezza vedetta dei Fenici, l’avamposto d’Europa al respiro dell’Africa e d’Oriente alle porte d’Occidente, popolato da un’oscura genia parente di Annibale, adocchiato da predoni scalzi, battuto da tutti i venti, abitato da tutti i profumi e i fetori e da ogni genere d’ingegno e vizio e da qualche virtù, come ovunque siano uomini. Ruggero conosce i venti, i profumi, i predoni. Si crede principe di antica stirpe, è figlio di un fabbro e di una bruscia, è ignobile e folle come un muflone”<sup>47</sup>.

Un *melting pot* da cui è difficile che qualcuno ricavi titoli di nobiltà e che però tutti ci nobilita, se sappiamo accettare la fisionomia che ne deriva. E la lingua. Come fa Atzeni con la sua, vera e inventata, priva di patenti nobiliari, significativa. Un sardo non aulico e non classificato in nessuna grammatica che s’intrufola nell’italiano e lo rende più secco ed efficace, diretto al concetto. Lingua di una città levantina che molte genti ha visto venire dal mare per conquista disperazione o commercio. Che tutte le ha accolte con tolleranza, inglobandole fino a confonderle in sé, facendole sue, dando e ricevendo. Anche parole. Quelle che ancora, fino a non molto tempo fa e forse anche oggi, era dato sentire nelle calate del porto e nei vicoli. Lingua bastarda, “ignobile e folle”, capace di rappresentare il concetto. Atzeni ci scherza, e quando la traduce in nota a beneficio del lettore non cagliaritano, aggiunge lo sberleffo di una resa italiana assolutamente sproporzionata per tono, magniloquente e ridicola, in contrasto con l’originario suono triviale. Ed è forse questo l’aspetto che meno persuade, che sembra male accordarsi con il progetto narrativo in cui si inserisce.

Ma ci sono i casi in cui non traduce, equipara al contesto italiano il suo vernacolo, nega la comprensione specifica del voca-

<sup>47</sup> *ivi*, p. 62.

bolo a chi già non la possieda ma non sottrae niente alla generale intelligenza del testo.

Che è, quale appare, sfrontato e plebeo, estremo alle volte: pur sempre tale da rappresentare appieno il dramma di una generazione nata in un “avamposto d’Europa” e quindi, per certi aspetti, di specifica fisionomia, per molti altri fragile, disillusa e dolente né più e né meno di quanto sia accaduto nel resto d’Europa e del mondo.

8. La sorte non ha consentito ad Atzeni di dispiegare interamente il suo piano e ha assegnato a *Passavamo sulla terra leggeri* una funzione e un valore conclusivi. Quanti gli sono stati vicini negli ultimi giorni raccontano di come fosse soddisfatto del lavoro svolto, felice di aver potuto dire quel che aveva da dire. Quasi parlasse di un’opera condotta a compimento. Ma nella vita di uno scrittore, concluso un ciclo di opere, può anche nascere il momentaneo bisogno di considerare terminata la propria fatica. Le parole sembrano però contraddette dai fatti: perché, prima di partire per l’ultima vacanza, Atzeni aveva ultimato un racconto destinato alla Sellerio, *Bellas mariposas*, che oggi leggiamo attratti dalla promessa di racconti futuri implicita in quelle pagine sperimentali. E tuttavia non potremmo mai sapere se nuove idee sarebbero germogliate, se nuove storie avrebbero chiesto di essere raccontate, e come.

Ci rimane il rimpianto dello scrittore e, prima ancora, dell’uomo che abbiamo conosciuto, ironico e sorridente, inquieto e travagliato, tale da sfuggire a ogni definizione. Così che, quando chi scrive provò a ritrarlo in un articolo che diceva degli aspetti gioiosi del suo temperamento, ebbe, per lettera, l’amichevole risposta contraddittoria citata in *Premessa*: “Peccato che quel vagabondo simpatico e sorridente abbia poco a che fare coll’hungry-lonely-melancholy man che sono in realtà”. Forse

entrambi avevamo ragione o entrambi pretendevamo di interpretare in maniera univoca una realtà sfaccettata.

Solo su un punto non era possibile avere incertezze, e questo punto riguarda il senso etico del mestiere di scrivere che Atzeni aveva scelto per sé: “Quello che ognuno di noi miserabili isolani fa non è suo soltanto, ma appartiene all’orgoglio, alla voglia di esistere nel mondo, del milione e mezzo di anime che intristisce laggiù e degli oltre settecentomila che penano nel vasto mondo”<sup>48</sup>.

Anche per questo scriveva, e la sua scrittura tornava con amorosa ossessione sul medesimo tema.

Anche per questo lo rimpiangiamo profondamente: perché era riuscito a capire il suo mondo e cercava di descriverlo in una lingua intelligibile al pubblico ampio dei lettori.

<sup>48</sup> Lettera datata Sant’Ilario, 28 ottobre 1991.

## II

### Calaritanità

Se non dovessi tornare,  
sappiate che non sono mai  
partito.

Il mio viaggiare  
è stato tutto un restare  
qua, dove non fui mai.

[GIORGIO CAPRONI]

1.1. Sergio Atzeni con la sua città aveva un rapporto intimo. La percepiva *carnalmente*, nella realtà fisica dei luoghi, negli odori, negli umori degli abitanti, nella lingua.

Amatissima lingua *calaritanà* che conosceva e parlava, che studiava con impegno filologico: amore per la parola e per tutto ciò che la parola contiene, visioni del mondo, arguzie, malumori, strafottenze, atteggiamenti ribaldi e cialtroneschi, aperture e tolleranze, chiusura provinciale, anche, ma non senza rimedio. Questa era la città che aveva scoperto, a poco a poco, e della quale si era *invaghito*, riuscendo, però, a osservarla con distacco, con lo sguardo straniero -potenzialmente ostile- di chi arriva da un altro mondo (i suoi anni orgolesi gli offrivano la possibilità dello straniamento), giudica e comprende. Alla fine conclude che la città non è altro da sé, che quello è il territorio nel quale egli deve aggirarsi e dal quale la fantasia può suggerire alimento, non acriticamente, beninteso, non nel segno del rifiuto di più ampie realtà, non in una dimensione culturale circoscritta. Al contrario, rivivendo e interpretando il luogo nativo, misurandolo sulle suggestioni senza confini che la letteratura, la musica, la conoscenza di uomini cresciuti in lontane parti del mondo fanno apparire essenziali.

A Cagliari era vissuto fino al 1986. Come molti della sua generazione aveva percorso un itinerario di sogni e speranze, di progettualità politica, ritmato dal jazz e dal rock, arricchito dalle interminabili discussioni nelle *cantine* che in quegli anni costituivano un punto di ritrovo dove era possibile parlare e *trassare*, tirar mattino con una *canna* in mano.

A porre ordine in un'esistenza altrimenti convulsa, la scrittura.

Scrittura praticata con tenacia e disciplina, fin dal più modesto articolo di cronaca sportiva. Non senza amarezze e delusioni, ch  gli spazi concessi non erano ampi, comunque vigilati, stretti da rigidi confini.

Ecco, allora, la fuga verso una scrittura *privata*: testi per il teatro (*Quel maggio 1906*, messo in scena nel 1976 e pubblicato l'anno dopo) e racconti (*Fiabe sarde*, 1978; *Gli amori, le avventure e la morte di un elefante bianco*, 1982; *Araj dimoni*, 1984).

Due i punti di riferimento essenziali: il luogo e la lingua.

Il luogo   la citt  e, pi  ampiamente, la terra che la comprende: la Sardegna.

Atzeni studia la storia sarda, ricostruisce una vicenda che ritiene essenziale per comprendere il presente nel quale vive e che vuole raccontare. Nella storia trova la fisionomia di un popolo, il suo, con i pregi e i difetti che lo caratterizzano, con gli avvilitamenti e le alterigie, con le stratificazioni sociali nelle quali intravede una fonte inesauribile di materiale narrativo. Quella fisionomia vuole ricreare nella sua mente, un tratto d'identit  che si conferma nel tempo, dall'et  nuragica ai giorni contemporanei.

Non per caso il primo romanzo, *l'Apologo del giudice bandito* sar  ambientato in un tempo *di mezzo*, il 1492, e dar  avvio a un processo che prima lo porta verso l'attualit  (*Il figlio di Bakunin* abbraccia un periodo che va dagli anni Trenta ai Cinquanta del Novecento; *Il quinto passo   l'addio* si svolge nei nostri giorni) e poi lo proietta, quasi alla ricerca delle radici di un'epopea, verso l'antichit  nuragica (*Passavamo sulla terra leggeri* racconta "storie

di una Sardegna preistorica e poi storica fino alla perdita della libertà, all'epoca dei giudicati, ma sempre epica, omerica, eccelsiva nel bene e nel male, feroce, selvaggia, ma come è feroce e diretto il mondo della tragedia greca<sup>49</sup>).

Il secondo riferimento è dato dalla lingua, la sua personale lingua di scrittore che va costruita con un processo di scarnificazione, sottraendo tutto ciò che può essere sottratto, perfino i verbi e la stessa struttura della proposizione, se a rendere un concetto basta una sola parola, un sostantivo o un aggettivo.

Un esercizio al quale si accinge sorretto dalla paziente osservazione delle modalità seguite dagli scrittori preferiti (anche quelli di genere avventuroso, poliziesco e fantascientifico che *studia* cercando di capire come riescano a parlare ai lettori sparsi nell'intero globo: i milioni di copie venduti non possono essere, secondo il suo punto di vista, casuali, né, per altro, ha l'atteggiamento snobistico di chi rifiuta a quelle opere il riconoscimento della dignità letteraria<sup>50</sup>), ma anche affascinato dai ritmi musicali, dalla spezzatura della frase jazzistica, dal *sound* delle musiche etniche.

Sotto il profilo lessicale, e con l'intento di *arricchire* l'italiano, pesca nel patrimonio della lingua sarda e *calaritana*, raccogliendo con parsimonia un pugno di vocaboli che poi dissemina nei racconti, alle volte traducendo in nota, più spesso pretendendo che la parola sveli di per sé il significato che racchiude. O non sveli niente, e rimanga quale puro suono nel ritmo della pagina.

<sup>49</sup> E. FERRERO, *Custode delle memorie*, in "La grotta della vipera", 72-73, 1995, p. 26.

<sup>50</sup> "Lo stesso Simenon... ma poi credo che il futuro rivaluterà scrittori come Wilbur Smith e Stephen King... ci sono gli scrittori cosiddetti popolari... . Insomma quando un autore scrive trentamila, quarantamila, cinquantamila pagine nella sua vita, e le vende, c'è gente che le compra, che fa la fila per comprare i suoi libri, che appena i suoi libri escono se li prende, quello è uno scrittore che prima o poi sarà riconosciuto come grande" (*Il mestiere dello scrittore*, cit., pp. 87-88).

Comunque si giudichi il risultato raggiunto, non c'è alcun dubbio che, anche in questo caso, Atzeni dispieghi un lungo studio della lingua, di quella generale -il sardo più *alto* delle grammatiche- e di quella particolare *calaritano*, meno nota e non codificata -sulla quale ricerca lungamente, attratto da un vocabolario ancora in uso e da quello desueto e oramai quasi del tutto scomparso ma che può essere individuato nella parlata degli anziani, in poche e quasi clandestine attestazioni scritte che non sfuggono alla sua passione di *studioso*- della quale si serve per una ristretta ma significativa produzione poetica.

Il 1986, con la pubblicazione dell'*Apologo del giudice bandito*, è l'anno della rinuncia al lavoro stabile e dell'allontanamento dalla Sardegna.

Viaggia, pratica i più svariati lavori, affronta una profonda crisi spirituale dalla quale uscirà forte della fede cristiana e appagato dal lavoro che è riuscito a *inventarsi*, il mestiere di traduttore, poco appariscente ma prezioso.

A Parma e a Torino, le città nelle quali alternativamente vive, nelle biblioteche dove trascorre le giornate, nei dizionari che costituiscono per lui lo strumento principe del lavoro, nel confronto col mondo editoriale, riesce a trovare una dimensione di vita forse precaria sotto il profilo economico, certamente soddisfacente in quello professionale e umano. Non a caso, nel breve volgere di pochi anni, e pur in lotta con il tempo dedicato alle traduzioni, produce la gran parte delle sue opere, *Il figlio di Bakunin* (1991), *Il quinto passo è l'addio* (1995), *Passavamo sulla terra leggeri* (1996), *Bellas mariposas* (1996), i racconti che pubblica su varie riviste, le poesie che sono state pubblicate nel 1997 in una raccolta intitolata *Due colori esistono al mondo/ il verde è il secondo*<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> S. ATZENI, *Due colori esistono al mondo/ il verde è il secondo*, Nuoro, Il maestrale, 1997.

1.2. In questo periodo si colloca la composizione del racconto *Campane e cani bagnati*<sup>52</sup>.

Una piccola storia editoriale ci aiuta a datarlo. Nel 1993 Giovanni Manca aveva dato vita a una collana di narrativa per la casa editrice Condaghes e naturalmente aveva pensato di chiedere un racconto ad Atzeni, cui era legato fin dall'adolescenza. Atzeni, in quel tempo, si trovava in una fase cruciale della sua attività.

In una conferenza tenuta il 3 maggio 1995 all'Istituto di Francese dell'Università di Parma, nel corso di un seminario dedicato alla traduzione dal creolo, egli stesso spiega agli studenti come, dopo aver tradotto Lévi-Strauss e Genette, gli fosse stato affidato, tra il 1992 e il 1993, l'incarico di trasporre in italiano il romanzo *Texaco* di Patrick Chamoiseau. Incarico di grande responsabilità che doveva affrontare con il consueto scrupolo; anzi, con un ulteriore impegno derivante dalla necessità di fare i conti non solo col francese ma, questa volta, anche con il creolo.

Comprensibile, quindi, che la prima risposta a Manca non potesse che essere negativa. Ma poi, non volendo deludere l'amico, e ricordando che aveva un racconto inedito, già inviato a "L'Unione sarda" e non ancora pubblicato, lo propose, consegnando una copia dattiloscritta con annotazioni autografe.

Fu in quella circostanza che chi scrive lesse per la prima volta *Campane e cani bagnati*, riportandone, insieme a una generale impressione positiva, anche la sensazione del non finito, della necessità di un ulteriore affinamento stilistico.

Atzeni non aveva, però, la possibilità (e forse neppure l'intendimento) di ritornare su quel testo. Nel 1994 veniva pubblicata la traduzione italiana di *Texaco*, nel 1995 il romanzo *Il quinto*

<sup>52</sup> S. ATZENI, *Campane e cani bagnati*, in *Sì...otto!*, Cagliari, Condaghes, 1996. Il racconto inizialmente era intitolato: *Quando Giorgio Marongiu suonò quel blues aveva diciott'anni* in omaggio al giovane che suona la tromba, in una notte di primavera, nella scena finale del racconto. Lo stesso nome viene attribuito al trombettista che compare ne *Il quinto passo è l'addio* (p. 200 e p. 206).

*passo è l'addio*: lavori che non potevano non assorbirlo completamente.

La casa editrice Condaghes, d'altra parte, attraversava un periodo di assestamento e andava meglio definendo la fisionomia della collana *I fenicotteri* alla quale il racconto era destinato. La pubblicazione venne, quindi, rinviata nel tempo.

Nell'estate del 1995, quando tutto era pronto perché quel progetto editoriale venisse riavviato, l'improvvisa scomparsa dello scrittore.

Sull'onda dell'emozione "L'Unione sarda" pubblicò il racconto intitolandolo *Giochi di una storia minima* (7 ottobre 1995) e, nel 1996, l'editrice Condaghes lo raccolse in volume assieme al testo di una conferenza tenuta da Atzeni a Cagliari nel 1991 e intitolata *Il mestiere dello scrittore*.

*Campane e cani bagnati* si colloca quindi, da un punto di vista cronologico, tra *Il figlio di Bakunin* e il successivo *Il quinto passo è l'addio* con il quale ha un evidente legame tematico.

Avrebbe potuto costituire, anzi, uno dei *quadri* nei quali si condensa la memoria di Ruggero Gunale nel corso del viaggio che lo allontana da Cagliari. Si tratta, infatti, di una sequenza narrativa dedicata alla rappresentazione di un evento -l'occupazione studentesca di uno dei licei storici di Cagliari, il *Siotto*- che si realizza grosso modo nello stesso periodo di tempo e nella medesima temperie culturale evocati dal capitolo *La visione di un paio di Superga induce Costante Malu a imbarazzanti memorie*.

Ma con alcune significative differenze, derivanti in primo luogo dal fatto che il racconto propone un protagonista collettivo: l'insieme degli studenti che occupano il *Siotto*. Nel romanzo, invece, l'intera narrazione è legata alle *visioni* e ai ricordi di Ruggero Gunale, e solo nel capitolo al quale facciamo riferimento il protagonista non appare in prima persona e il racconto non è affidato al fluire dei suoi pensieri. Fin dal titolo vi si accampa un personaggio che introduce un punto di vista diverso riguardante

Gunale. È come un gioco di specchi che frammenta l'immagine e la ricompone per restituirla al lettore attraverso il filtro costituito dall'interpretazione della famiglia Malu, Costante e sua madre: l'uno, per quanto discendente da una stirpe di "giudici, avvocati e proprietari di terre e palazzi"<sup>53</sup>, affascinato dalla personalità dell'amico Ruggero, l'altra, cauta e diffidente nei confronti dei Gunale, "ramaioli, mezzi zingari, Logudoresi infidi e assassini"<sup>54</sup>.

Rispetto al buon ordine borghese che regna nell'appartamento dei Malu, Ruggero rappresenta lo sconvolgimento e il disordine, il pericolo della manomissione e del furto, "rolla" le canne, butta la cenere per terra, consulta e sottrae i libri della preziosa biblioteca sarda, demolisce in una corsa forsennata la Volvo di papà Malu.

Avrebbe potuto tranquillamente far parte della banda di studenti sciamannati che occupano il liceo *Siotto* nel nostro racconto. E, per affinità spirituale, si sarebbe schierato fra i "normali", in contrapposizione ai "cinesi". I due gruppi, quello dei "normali" e quello dei "cinesi", appunto, sono i protagonisti collettivi -non senza differenziazioni individuali, più marcate fra i primi- di una vicenda incentrata sull'occupazione del liceo *Siotto*. Tale vicenda, cronologicamente fissata nell'aprile 1970, viene da Atzeni sollevata dal piano di una piccola e ripetitiva cronaca verso la dimensione di un evento storico che, come tale, si propone scandito in maniera rigorosa dal passare del tempo -i minuti che precedono l'avvio dell'agitazione, i giorni, e le notti, dell'occupazione fino all'uscita degli studenti dall'edificio scolastico-. Un procedimento in qualche misura epicizzante, opposto, rispetto all'esplicito intendimento ironico dal quale la materia narrata è restituita al lettore spoglia di ogni possibile connotazione celebrativa. Risiede proprio in questo contrasto uno dei

<sup>53</sup> *Il quinto passo è l'addio*, cit., p. 63.

<sup>54</sup> *ivi*, p. 75.

pregi del racconto che mai cede alle lusinghe della retorica sempre in agguato nella nostra coscienza collettiva quando, qualunque sia l'opinione espressa al riguardo, rievochiamo i fatti *formidabili* o *esecrabili* di quegli anni.

L'azione, è chiarito fin dalle prime righe, non deriva da motivazioni ideologiche ma da una sorta di disagio esistenziale (insoddisfacente *qualità della vita*, potremmo dire: “il mare odorava di zolfo e di pesci putrefatti, quel profumo ammorbava tutta la città”<sup>55</sup>) che anche dipende dal dover vivere immersi in una realtà “stretta, provinciale, untuosa, morta”<sup>56</sup> e dall'età dei protagonisti: “cercavano pretesti per stare tutti assieme: nel numero si perdeva la fastidiosa giovinezza di ognuno, nel numero nascevano nuove amicizie e nuovi amori”<sup>57</sup>.

D'altra parte, e non solo in questo caso, l'attenzione di Atzeni, la sua vena descrittiva, è attratta, più che dai fenomeni di dimensione macroscopica, dalle molecolari caratteristiche di ogni uomo, tanto più interessanti quanto più specifiche, individuali, uniche. Quindi i “normali”, che non sono un gruppo uniforme e, tutto sommato, prevedibile nelle azioni e nelle reazioni, ma *persone* segnate da tratti (fisici, morali, intellettuali) tutti diversi, non di rado bizzarri e comunque degni di nota.

Sembra che Atzeni abbia sotto gli occhi un campionario umano e si diverta a ritrarlo senza celare, anzi volutamente sottolineando, il contrasto di alto e basso e il surreale che può essere rintracciato in qualunque realtà (Gabriele Zatrillas, famoso per la gloria poetica, è autore di un apprezzato graffito che orna i muri dei cessi e dice: “Sei tanto bella che a guardarti sparisce persino questa puzza di piscio stantio”<sup>58</sup>, sua madre, donnicella Eleonora -titolo e nome la sospingono nell'empireo della più antica

<sup>55</sup> *Campane e cani bagnati, cit.*, p. 29.

<sup>56</sup> *ivi*, p. 30.

<sup>57</sup> *ivi*, p. 30.

<sup>58</sup> *ivi*, p. 35.

nobiltà-, “era riuscita a vivere nel lusso senza lavorare, vendendosi una notte ogni tre anni per una cifra astronomica”<sup>59</sup>).

In questo contesto è possibile che, con l’approvazione di uno che “sapeva a memoria i versi di certi poeti drogati americani, e degli osceni simbolisti francesi”<sup>60</sup>, il *poeta* possa coniare uno slogan demenziale e quello slogan diventi il cemento di una collettività ansiosamente tesa verso qualcosa in cui credere ma delusa o diffidente nei confronti delle parole d’ordine che venivano in quel tempo proposte: “piuttosto che cantare una rivoluzione in cui non potevano credere, preferivano cantare se stessi”<sup>61</sup>.

Può essere utile sapere che Atzeni non inventa lo slogan che mette in bocca al suo *poeta*, ma lo raccoglie dalla *oralità*. Storicamente sempre esistito nella tradizione degli studenti del Siotto, veniva ritmato non in cortei politici ma, più modestamente, sugli spalti dei campi sportivi dove si incontravano rappresentative scolastiche, ed era, così come Atzeni con lo stesso valore lo ripropone, l’unica attestazione possibile di uno spirito di gruppo che non aveva molte altre ragioni d’essere.

Eppure quelle parole prive di senso riescono in un compito nel quale avevano fallito l’istituzione scolastica e l’intero contesto sociale. Trasformano gli individui in un gruppo coeso, in un reggimento che avanza incitato dalle note della sua marcia musicale e l’evento ha in sé un significato profondo e insieme è un nulla assolutamente privo di senso.

La modalità narrativa sottolinea questo contrasto, accompagnando prima quella marcia con un punto di vista che sembra coincidere con lo stato d’animo dei protagonisti (“Occhi di vecchie in scialle nero sbirciavano attoniti nascosti dietro cortine di gerani rossi appollaiati su balconi di ferro nero intrecciato a formare disegni e arabeschi. Bottegai uscivano in strada, qualcuno

<sup>59</sup> *ivi*, p. 36.

<sup>60</sup> *ivi*, p. 38.

<sup>61</sup> *ivi*, pp. 40-41.

sorridendo falso, qualcuno con fare minaccioso, ma tutti pronti a abbassare le serrande al primo segno di pericolo. Dalle botteghe artigiane di restauro e compravendita mobili vecchi uscirono una decina di ragazzotti, apprendisti falegnami, che subito si esaltarono e decisero di mescolarsi al tumulto a modo loro, fecero rombare i motorini fermi, saltarono ridendo e battendo le mani a imitazione delle scimmie, urlarono all'indirizzo dei corridori sconcezze irripetibili. Il tumulto salì fino al cielo.”<sup>62</sup>), ma poi improvvisamente se ne distacca.

L'accadimento viene interpretato, a quel punto, con gli occhi dei giovani artigiani che dalla manifestazione studentesca ricavano un'impressione carnevalesca (“Dal punto di vista dei lavoratori era una rantantina di carnevale con qualche mese di ritardo.”<sup>63</sup>) e mediante un commento del narratore che propone la sua interpretazione dei fatti (“Da un punto di vista più generale è difficile sostenere che quegli apprendisti falegnami avessero torto, vista l'insensatezza delle azioni e dello slogan che echeggiava a lungo fra i palazzi anche dopo che gli studenti erano spariti alla vista”<sup>64</sup>).

Questa procedura si sviluppa lungo tutto l'arco del racconto, sgretolando la possibilità di una lettura univoca dei fatti narrati e sempre suggerendo, attraverso il rapido mutare dell'angolo visuale, un'ipotesi differente, non di rado ironica. Per lasciare, alla fine, l'impressione che quell'occupazione scolastica non sia un fatto di assoluto rilievo, da isolare e cantare in sé e per sé, ma uno dei tanti accadimenti possibili in una realtà della quale certamente fanno parte le insoddisfazioni sociali e il bisogno di esprimere una volontà politica, ma che anche si compone di sentimenti, di turbamenti dell'animo espressi dalla poesia e dalla

<sup>62</sup> *ivi*, pp. 41-42.

<sup>63</sup> *ivi*, p. 42.

<sup>64</sup> *ivi*, p. 42.

musica, del piacere derivante dalla solidarietà con gli amici, della percezione, positiva o negativa, dell'ambiente circostante.

Non *la* storia, quindi, ma una delle tante storie possibili per individui che Sergio Atzeni non vuole concludere in un'unica definizione ma intende rappresentare nella loro vitalità, quindi nella trasformazione che si determina col passaggio attraverso momenti, situazioni e sensazioni diversi. Così che la frase con la quale termina il racconto, può essere presa come la frase d'inizio di una nuova, non meno varia, vicenda nella quale siano impegnati gli stessi protagonisti: «È proprio primavera» pensò Bachisio annusando l'aria di mare; il mare quella notte profumava di cane bagnato<sup>65</sup>.

1.3. Il dattiloscritto che contiene *Campane e cani bagnati* propone anche, in tre righe, un profilo biografico dell'autore: «Sergio Atzeni, sardo randagio anarchico e quarantenne, ha pubblicato finora due romanzi presso Sellerio di Palermo, *Apolo del giudice bandito* (1986) e *Il figlio di Bakunin* (1991)».

Tutto ciò che lo scrittore vuol dire di se stesso, l'essenziale della sua vita, oltre l'indicazione dei titoli allora pubblicati, è racchiuso in poche parole: *sardo, randagio, anarchico, quarantenne*. Potrebbero, la prima e l'ultima, essere prese come mere indicazioni anagrafiche: ma scavando nei valori semantici quel *sardo* gridato come prima connotazione può anche contenere un'aggiunta di significato sulla quale converrebbe riflettere, e il *quarantenne* fornisce un'indicazione non solo privata ma forse più ampiamente generazionale, segnala uno stato d'animo collettivo, indica l'appartenenza a un gruppo che trova possibilità d'identificazione proprio negli anni che ha vissuto.

Poi ci sono il *randagio* e l'*anarchico* che vanno intesi in un'accezione allusiva e metaforica, quasi che lo scrittore volesse esaltare nella sua autorappresentazione il momento formativo

<sup>65</sup> *ivi*, p. 74.

del movimento, del vagabondaggio, dello *strappo* rispetto alla routine esistenziale alla quale aveva saputo sottrarsi. Fino a riconoscersi interamente nella figura dell'*emigrante* che deve allontanarsi da una terra incapace di fornirgli ragioni e possibilità d'esistenza, che deve faticare senza sentire disdegno per i lavori materiali più umili ma anzi, proprio in quelli, riesce a trovare libertà e modalità espressive. Temperamento *anarchico* che non si acquieta in mediocri accomodamenti ma giudica essenziale il bisogno di realizzarsi in maniera compiuta, intransigente con se stesso, *sovversivo*.

Poteva essere una miscela capace di produrre soluzioni drastiche, visioni schematiche, rancori profondi. Paradossalmente ne deriva, nel caso di Atzeni, una veduta ampia, una generosità di giudizio, una *tolleranza* che finisce col divenire espressione di amore per gli esseri umani, volontà di capire i loro problemi.

Tutto questo ci dicono le parole pronunciate a Cagliari, nel 1991, per la presentazione del romanzo *Il figlio di Bakunin*, avvenuta all'interno di un ciclo di conferenze intitolato *Il mestiere dello scrittore*.

L'*emigrante* strappato alla propria terra vi ritorna e non ha malvolere nei confronti del mondo dal quale si è dovuto allontanare, ma volontà di comprendere, di spiegare e spiegarsi, di trovare il modo per dipingere i drammi di quell'universo. Questo è, anzi, a ben vedere, l'unico compito che Atzeni assegna alla scrittura: una testimonianza d'amore e d'intelligenza, per il resto totalmente libera di abbandonarsi al fluire della fantasia, incapace di autodefinirsi quanto alle motivazioni.

Altro discorso deve essere fatto per quel che riguarda la tecnica: la concezione, apparentemente dimessa, relativa al carattere *artigianale* della scrittura, in realtà sottolinea il ruolo dell'*artifex*, ne definisce i compiti, ne esalta il ruolo nel rifiuto di ogni concezione romantica.

Ma ciò che principalmente colpisce in quella conferenza è lo spirito positivo dal quale l'oratore è animato. L'ironia è affettuosa e garbata, la polemica non aspra ma piuttosto tesa a capire i limiti delle situazioni esaminate per trovare possibili rimedi, la disponibilità nei confronti del pubblico (in prevalenza composto da giovani) autentica e totale, *simpatetica*.

Un atteggiamento molto diverso da quello che spesso assumono gli scrittori nel momento del successo: pronti all'autoesaltazione e al regolamento dei conti con quanti non hanno apprezzato nella giusta misura i loro meriti, impudicamente inclini a collocarsi nell'empireo della letteratura. Niente di tutto questo nelle parole di Sergio Atzeni che non perde il senso della misura e propone con rispetto e autentica ammirazione i nomi degli autori ai quali può, a suo giudizio, essere applicata la definizione di *grandi*.

Epperò ci sono, nel suo discorso, almeno due scatti di legittimo orgoglio. Riguarda il primo la caparbia rivendicazione dei diritti della sua fantasia, contro tutti quelli che, anche di cultura elevata, finiscono inevitabilmente per cercare nei romanzi le tracce della realtà, i riferimenti a fatti e personaggi storici, gli elementi autobiografici. Atzeni, per aver con lungo studio osservato i suoi autori preferiti, per aver sperimentato nelle faticose notti di lenta scrittura, sa quanto diletto l'autentico narratore ricavi dal correre della fantasia e dall'esercizio paziente di limar la parola che finisce col bruciare ogni scoria del reale. Esiste una profonda differenza fra la cronaca, l'intendimento, pur nobile, di parlare del proprio paese, di descriverne usi e costumi, e la letteratura. Occorre che tutti lo comprendano, che in primo luogo lo sappiano i suoi giovani interlocutori. Per questo sembra irrigidirsi, dà risposte nette, puntualizza.

Il secondo motivo d'orgoglio va ricercato nel caparbio rifiuto di ogni filiazione letteraria. Molte domande mirano a sapere quali siano gli autori che maggiormente abbiano influito sulla

sua formazione, qualcuno lo lusinga proponendogli modelli alti. Le risposte, alle volte apparentemente paradossali<sup>66</sup>, tendono sempre a rivendicare la propria *originalità*, piccola che sia, ma certa. E soprattutto a respingere i luoghi comuni, gli accostamenti scontati, le dimenticanze che rischiano di mettere in ombra l'importanza di letture invece significative.

Tutto nel segno della consueta modestia: da "piccolino" (in realtà aveva una quindicina d'anni) ha incontrato Miguel Asturias: un altro scrittore su quell'incontro avrebbe costruito un mito. Atzeni dice: "Non so se anche questo mi abbia potuto influenzare, in realtà non ho idea, non ho usato modelli in modo preciso, voluto ed esplicito"<sup>67</sup>.

Alcuni nomi li cita, ma lo fa per dar conto delle tappe di una riflessione che, attraverso il confronto, lo ha portato alla costruzione di un personale progetto.

Ecco, il progetto; anzi due. Il primo riguarda l'attività culturale, letteraria ed editoriale in Sardegna. Un antico sogno irrealizzato ma sempre presente, se per confermare le sue parole chiama in causa "i ragazzi della Cuec" (la casa editrice cagliaritana alla quale si sentiva vicino per comunanza di ideali), e se può definirlo con poche ma precise parole, la sintesi di lunghi ragionamenti: "Ero convinto che bisognasse fare una casa editrice in Sardegna, non centocinquanta: un editore sardo che lavorasse senza contributi regionali, col mercato, con la gente e che un giorno riuscisse finalmente, senza i soldi della Regione, a sbarcare in continente e a vendere i propri libri"<sup>68</sup>.

Fino all'ultimo ha continuato a meditare su questo disegno, con la speranza di poter tornare nella sua terra per offrire

<sup>66</sup> "D. «In che misura una tradizione culturale, letteraria, sarda ti ha ispirato. In altre parole, preferisci Enrico Costa o Raymond Chandler? Chi ha avuto più importanza nella tua formazione personale e letteraria?». R. «Ziu Paddori»" (*Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 89).

<sup>67</sup> *ivi*, p. 83.

<sup>68</sup> *ivi*, p. 86.

l'esperienza maturata nel corso degli anni spesi nel rapporto con le grandi case editrici nazionali.

Il secondo progetto è invece più strettamente legato alla sua attività di scrittore e riguarda la volontà, spesso ribadita, di farsi cantore dell'umile realtà sarda: "se avrò vita cercherò di raccontare tutti i paesi, uno per uno"<sup>69</sup>.

Dichiarazione d'intenti che implica una riflessione, e non di poco conto, sul tema *nazione e narrazione* o, se vogliamo, *scrittura e tradizione*. "Tema ambiguo e pericoloso, come tutto quanto è legato al sangue, alla razza, alla lingua", ma anche irrinunciabile: "credo non possa esistere scrittore alienato dalla propria nazione"<sup>70</sup>.

Complicato, nella nostra epoca, da un'appartenenza nazionale che può essere "doppia o tripla o quadrupla", dal fatto che "narrare la propria nazione non significa amarla", che la tradizione di riferimento può essere assai più ampia di quella locale, cittadina, regionale o nazionale, come accade a chi contemporaneamente si senta, ed Atzeni si sente, "sardo, italiano, europeo".

Una complessità di radici e tradizioni che rende arduo, non impossibile, il compito dello scrittore *nazionale*, massimamente di quello che appartiene a una piccola *nazione* le cui potenzialità non si sono mai pienamente dispiegate nella storia. Ad aggiungere complicazione, ma anche una possibilità di salvezza, il bisogno (l'imperativo) di cercare "un linguaggio personale ma comunicativo", anche ricorrendo, quando necessario, alla propria lingua materna, il sardo e il *calaritano*, nel caso di Atzeni.

1.4. Le soluzioni adottate possiamo vederle nei romanzi più noti, ma anche nel racconto, *Campane e cani bagnati*.

Atzeni non ha mai intendimenti descrittivi fine a se stessi, non intende sottrarre all'oblio un mondo che rischia di scompa-

<sup>69</sup> *ivi*, p. 79.

<sup>70</sup> *Nazione e narrazione*, cit.

rire, non è uno storico né, tanto meno, un antropologo. È uno scrittore convinto che la letteratura sia “il paese della lingua”, che occorra lavorare alla ricerca delle soluzioni linguistiche capaci di evocare un mondo di sentimenti, di umori, di personali bizzarrie, di stati d’animo, quelli che in un determinato luogo si sono manifestati e che richiedono un particolare strumento linguistico per potersi esprimere nella pagina letteraria.

Ritorniamo, così, alla concezione della letteratura come prodotto *artigianale*, nel senso, beninteso, di *oggetto* per la cui costruzione sono necessari la conoscenza di un’*arte*, la capacità di scegliere i materiali, il possesso sicuro delle tecniche di lavorazione, la libertà di chi affronta con amore il suo impegno: “Se fai il vino devi curare la vigna, e questo può essere qualche volta faticosa. Ma la gioia di vedere gli amici che bevono con gusto il tuo cannonau è la stessa che provi quando vedi gli amici che apprezzano, che sorseggiano il tuo lavoro di scrittura”<sup>71</sup>.

Lavoro di scrittura che ha regole precise, non può essere confuso con un’attività popolare e non può alimentarsi nella ricerca del colore locale. In questo consiste la principale difficoltà di chi avverte come necessaria l’esigenza di farsi cantore di un mondo ben definito, intende renderlo vivo agli occhi del suo lettore, e nello stesso tempo sente l’urgenza di tutte le appartenenze etniche (“sardo, italiano, europeo”) e culturali (“Leonardo, Rabelais, Bach, Cervantes, Van Gogh, Einstein e chi più ne ha più ne metta”<sup>72</sup>) nelle quali si è formato.

L’espressione dell’appartenenza, sardità, italianità o argentinà che sia, è più complessa (e più semplice) di quanto comunemente siamo portati a ritenere e non è detto che necessariamente risieda nel *tratto caratteristico* e nel *colore locale*. Valga, come esempio, un aneddoto narrato da Jorge Luis Borges (uno degli scrittori più amati da Atzeni) nel corso di una lezione te-

<sup>71</sup> G. MARCI, *Quel gioioso mestiere di scrivere*, cit.

<sup>72</sup> *Nazione e narrazione*, cit.

nuta nel *Colegio libre de Estudios Superiores* e intitolata *Lo scrittore argentino e la tradizione*: “Mi sia permessa qui una confidenza, una minima confidenza. Per molti anni, in libri ormai felicemente dimenticati, cercai di redigere il sapore, l’essenza dei quartieri ultimi di Buenos Aires; naturalmente abbondai di parole locali, non feci a meno di parole come *cuchilleros*, *milonga*, *tapia*, e altre, e scrissi così quei dimenticabili e dimenticati libri; poi, circa un anno fa, ho scritto un racconto che si chiama *La morte e la bussola*, e che è una specie di incubo, un incubo nel quale appaiono elementi di Buenos Aires deformati dall’orrore dell’incubo; penso al Paseo Colón e lo chiamo Rue de Toulon, penso alle ville di Adrogué e le chiamo Triste-le-Roy. Pubblicato il racconto, i miei amici mi dissero che finalmente avevo trovato in ciò che scrivevo il sapore dei dintorni di Buenos Aires. Proprio perché non mi ero proposto di trovarlo, quel sapore, perché mi ero abbandonato al sogno, raggiunsi, dopo tanti anni, ciò che prima avevo cercato invano”<sup>73</sup>.

C’è, nelle parole di Borges, nella sottolineatura della necessità di “abbandonarsi al sogno”, la definizione di un tratto peculiare dell’agire letterario, la *non intenzionalità*, che l’autore argentino più avanti ribadisce: “la vera essenza dell’opera di uno scrittore è di solito ignorata dallo scrittore stesso”<sup>74</sup> e che ancora propone, nella frase conclusiva della sua lezione, quando parla della creazione artistica come di un “sogno volontario”<sup>75</sup>.

Accenti non dissimili troviamo in Atzeni quando sostiene: “Personalmente diffido degli scrittori che dicono: mi sono ispirato a..., mi rifaccio a tizio..., perché mi sembra che, in questo caso, abbiano una coscienza troppo alta di quello che fanno, e sono convinto che chi scrive non debba avere una coscienza critica

<sup>73</sup> J. L. BORGES, *Lo scrittore argentino e la tradizione*, in *Tutte le opere*, Mondadori, 1984, vol. I, p. 416.

<sup>74</sup> *ivi*, p. 420.

<sup>75</sup> *ivi*, p. 421.

molto alta, deve soltanto lasciarsi andare, deve cercare una storia. Può anche non riuscirci. Per altro è molto difficile trovarla, e, quanto a me, non so se ci sono veramente riuscito. Ecco, io tento di creare delle storie che abbiano un capo e una coda, dei personaggi che esprimano ciò che sentono, ma non so bene quali siano i punti di riferimento, né quali siano le cose che sento, né perché scrivo proprio quelle storie e non altre. Non lo so”<sup>76</sup>.

Sembra quasi un problema per definizione insolubile, quello che il nostro autore si propone di risolvere: intende descrivere ogni luogo della Sardegna, ma sa di doverlo fare non intenzionalmente, rifiutando gli elementi del colore locale, non amando la propria nazione (Borges segnala come elemento letterariamente produttivo l’assenza di una “devozione speciale”) e comunque comprendendo che la tradizione culturale da cui deriva non può essere unicamente ricondotta al luogo di nascita ma si compone di aspetti assai più ricchi e complessi.

È come se la molteplicità degli elementi costitutivi la sua personalità culturale consenta ad Atzeni di muoversi nella linea di confine tra interno ed esterno, in un gioco di prospettive che offre migliori vedute, possibilità di definizione e di innovazione. Un po’ come accade, secondo Borges, per gli ebrei nel rapporto con la cultura occidentale: “se essi spiccano in mezzo alla cultura occidentale, è perché operano all’interno di quella cultura e allo stesso tempo non si sentono legati ad essa da una devozione speciale”. Per tale motivo “a un ebreo sarà più facile che a un occidentale non ebreo innovare nell’ambito della cultura occidentale”<sup>77</sup>.

Lo scrittore argentino utilizza l’esempio citato per illustrare un tema che lo riguarda da vicino: “Credo che noi argentini, i sudamericani in generale, ci troviamo in una situazione analoga; possiamo adoperare tutti i temi europei, adoperarli senza super-

<sup>76</sup> *Il mestiere dello scrittore*, cit., pp. 90-91.

<sup>77</sup> J. L. BORGES, *op. cit.*, p. 419.

stizioni, con un'irriverenza che può avere, e ha già, conseguenze fortunate"<sup>78</sup>. Noi possiamo usare lo stesso esempio quale pietra di paragone che ci aiuti ad entrare nel mondo interiore di Sergio Atzeni.

Ernesto Ferrero lo ha definito "uno scrittore inattuale", ed ha rimarcato i tratti di un carattere schivo e severo, lontano dalle mode e dagli accomodamenti che propiziano il successo: "Difendeva la sua insularità: nel senso che si ostinava a coltivare uno spazio chiuso di silenzio e di approfondimento in cui cercare di crescere per sé e per gli altri"<sup>79</sup>.

Ed è su questa insularità non isolata, su quel silenzio tenacemente difeso che risuona delle mille voci di una tradizione culturale vastissima, sulla caparbia affermazione di una sardità non folclorica e non chiusa all'incontro con l'altro, che conviene porre termine al nostro ragionamento. Non senza essere ritornati, per un momento, sui versi di Giorgio Caproni proposti in epigrafe.

Sembrano metafora del percorso compiuto da Atzeni, dell'allontanamento da una terra -da una cultura- che egli ha sempre portato dentro di sé, tanto da farci capire che non se ne era mai allontanato. Ma dicono anche, del viaggio che è consistito nel restare in un posto dove non era mai stato, del tenace rapporto con un luogo dal quale aveva saputo svincolarsi per cercare gli spazi più ampi dell'agire letterario.

2. Dopo un lungo apprendistato durante il quale aveva sperimentato diverse forme di scrittura -da quella giornalistica a quella teatrale, dalla fiaba al racconto- Sergio Atzeni era approdato al romanzo con *l'Apologo del giudice bandito* e con *Il figlio di Bakunin*. Due prove segnate dalla tensione di una ricerca stilistica che si misura con la complessità di costruzioni narrative

<sup>78</sup> *ivi*, p. 419.

<sup>79</sup> E. FERRERO, *Custode delle memorie*, cit., p. 26.

non lineari, con un processo di scarnificazione del linguaggio da un lato ridotto alle sue dimensioni essenziali, dall'altro arricchito con neologismi attinti dal parlato e, particolarmente, da un parlato di connotazione regionale, sardo e cagliaritano.

I temi, le situazioni e i personaggi, in coerenza con una poetica più volte ribadita, provenivano dalla storia e dalla cronaca della propria terra: al narratore il compito di aggiungere un paziente esercizio di scrittura che si affina nel confronto con la più alta tradizione letteraria. Così, ad esempio, se per *l'Apologo del giudice bandito* era stato possibile parlare di un modulo in cui risuonano gli echi fantastici della letteratura sudamericana, per l'architettura delle umili vicende in cui è impegnato Tullio Saba ne *Il figlio di Bakunin* i rimandi vanno verso *Mentre morivo* di Faulkner e *La fine di Horn* di Cristoph Hein: nell'un caso e nell'altro, comunque, l'orizzonte degli accadimenti è interamente sardo.

*Il quinto passo è l'addio* segna, sotto un certo profilo, una svolta importante. Non che la terra d'origine venga ripudiata, tutt'altro: è che questa volta viene introdotta un'angolatura visuale che agisce da filtro, rende inevitabile e necessario, organico al racconto, il confronto interno-esterno. Per ottenere tale risultato è sufficiente collocare il protagonista non più sulla terra nella quale ha "amato, sofferto e fatto il buffone"<sup>80</sup>, ma poco più in là, sul ponte di una nave che si allontana dal porto mentre lo sguardo e la mente del viaggiatore sgranano la sequenza delle immagini e dei ricordi: la città amata e perduta, gli episodi della vita, l'una e gli altri strettamente intrecciati in un itinerario di formazione che necessariamente si conclude col fallimento.

Un cambio prospettico capace di generare immagini dense di significato: la fuga non è da un luogo verso un altrove possibile ma da un tempo per il quale è impossibile trovare alternative. "La mitezza non incute rispetto né suscita vero compatimen-

<sup>80</sup> *Il quinto passo è l'addio*, cit., p. 9.

to”<sup>81</sup>: nella terra di Ruggero Gunale come in ogni altro posto. Così accade che l’irrinunciabile Sardegna, senza perdere il ruolo centrale che la narrativa di Atzeni le assegna, acquista valore emblematico per rappresentare una qualunque parte dell’Italia e del mondo in cui domina la forza e la diversità non ha diritto d’essere. E “gli sbandati”, “i fuori dal mondo”, i “pazzi”, quelli che hanno “tentato di cambiare il mondo” senza sapere “che lo schifo ha costruito in millenni strutture solidissime di resistenza”<sup>82</sup>, non solo sono condannati all’esilio di “un viaggio illimitato” ma finiscono col perdere la parola.

Tale perdita viene espressa nella frantumazione del testo che si articola in blocchi di dimensione ineguale, alle volte brevissimi, una frase, una parola, un’immagine che colpisce il lettore e gli chiede di esercitare un ruolo attivo, di saper ricollegare l’insieme delle immagini nella generale sintassi del romanzo.

Una scrittura non semplice, quella di Atzeni, che tale si presenta fin dal livello lessicale. Prosegue in questo romanzo, e trova nuove soluzioni -in parte provvisorie, se altri esiti verranno raggiunti nel successivo *Passavamo sulla terra leggeri*, e altri ancora in *Bellas mariposas*- una volontà sperimentale che si era manifestata già nell’*Apologo del giudice bandito* e ne *Il figlio di Bakunin*. Atzeni è convinto che la “mescolanza” e la “contaminazione” delle lingue producano arricchimento, che la ricchezza linguistica sia un bene prezioso verso il quale lo scrittore deve tendere: “quando cerco una parola che abbia un suono diverso, che porti anche una specificazione più precisa, uso il sardo. Credo che questo sia il contributo che ogni etnia regionale dovrebbe portare”<sup>83</sup>. Tra i nomi di quanti hanno utilizzato “con merito artistico” le parlate locali ricorda, tra gli italiani, Carlo Emilio Gadda e, tra i francesi, Patrick Chamoiseau. Avrebbe potuto ag-

<sup>81</sup> *ivi*, p. 8.

<sup>82</sup> *ivi*, pp. 204-205.

<sup>83</sup> G. SULIS, *op. cit.*, p. 37.

giungere Andrea Camilleri, del quale aveva letto i romanzi pubblicati fino al 1995, comprendendone gli intendimenti e giudicando positivamente i risultati narrativi.

Del cagliaritano di cui in modi vari si serve dice che è un “idioma straordinariamente ricco, adatto all’insulto, all’invettiva, al racconto buffo”<sup>84</sup>. Soprattutto lo apprezza perché in esso si condensa una lunga storia, molto spesso dolente, di guerre, di lutti, di dominazioni, ma anche di rapporti fra gli uomini, di incontri che hanno prodotto come risultato linguistico, “un miscuglio di campidanese, logudorese, castigliano, italiano e persino siciliano e napoletano giunti di galera”<sup>85</sup>.

L’ipotesi di una lingua pura, mondata dalle incrostazioni sedimentate nei secoli, non può attirarlo perché in contrasto con la sua concezione di eventi che, sommandosi, determinano il carattere dei popoli, la loro fisionomia individuale, il tratto che li distingue l’uno dall’altro.

Ecco, allora, che *Il quinto passo è l’addio* può esser letto come il romanzo non di una gioventù moderna e disadattata, ma della diversità di chi, sapendo di venire da una lunga storia di sopraffazione e violenza rifiuta gli attuali modi nei quali si manifesta l’antica prevaricazione del potere. Ruggero Gunale, nato in un luogo “battuto da tutti i venti, abitato da tutti i profumi e fetori e da ogni genere d’ingegno e vizio e da qualche virtù, come ovunque siano uomini”<sup>86</sup>, diviene il campione di un’umanità che resiste, che tenacemente afferma il diritto ad esistere, che della “mitezza” si fa scudo per difendere la propria individualità, sociale, psicologica e linguistica, rispetto a ogni tentativo di omologazione.

Ancora una volta, sotto questo profilo, un apologo che, senza tradire la realtà da cui nasce, sa parlare un linguaggio comprensibile in ogni parte del mondo.

<sup>84</sup> *ivi*, p. 37.

<sup>85</sup> *Con i khmer rossi in Pelikan Straße*, cit., p. 12.

<sup>86</sup> *Il quinto passo è l’addio*, cit., p. 62.

### III

#### Dal giornalismo alla narrativa

1. Dal 1966 al 1995, per circa trent'anni, quindi, Sergio Atzeni ha collaborato con la stampa periodica, svolgendo un'attività giornalistica che ha assunto forme diverse ma non ha subito sostanziali interruzioni. In questo arco di tempo sono stati elaborati moltissimi articoli, quali più semplici ed elementari, dettati ad esempio da un'esigenza di cronaca, quali, nell'età più matura dello scrittore affermato, dedicati all'approfondimento di un tema, all'espressione di un personale punto di vista.

Ripercorrerli, sia pure rapidamente, può avere un duplice significato: quello (coerente con l'attuale fase di avvio degli studi sullo scrittore) di inventario e di descrizione iniziale, e quello, successivo, di osservazione dei modi e dei tempi in cui, a poco a poco, gli interessi si delineano, le tematiche preferite vengono affrontate in maniera più costante, lo stile si affina e acquista modalità e toni personali. Così che è possibile scorgere (ma non solo negli articoli a noi più vicini nel tempo), come in una filigrana, situazioni o personaggi che prefigurano pagine future di romanzi, e leggendo queste troviamo echi lontani, perduti in un'inchiesta o in una recensione, che acquistano nuove sonorità nel contesto letterario, rivelano la durata di un lavoro interiore come pure la scaturigine da cui sono nati: gli ambienti cagliaritari e sardi, il linguaggio e le visioni del mondo che a quei luoghi appartengono, gli umori bizzarri degli abitanti, specie quelli più umili, da sempre osservati con interesse e curiosità, con autentica simpatia umana.

2. Un esordio precoce, quello di Sergio Atzeni nel lavoro giornalistico. "Rinascita sarda" ospita i suoi primi articoli nel 1966.

Sono anni di una grande passione politica che coincide con la scoperta di orizzonti internazionali da esplorare nella convinzione di poter dare un contributo, piccolo ma importante, per la costruzione di un mondo migliore. Lo slogan maggiormente diffuso tra i giovani è *I care*: mi importa, mi sta a cuore.

“Rinascita sarda”, quindicinale di politica e cultura che si stampa in Sardegna ha come editore il PCI, si occupa prevalentemente di vicende isolate ma spazia, quando è necessario, su panorami più ampi.

Il primo contributo di Atzeni compare nel 1966 ed ha per titolo *Le vie del signore sono infinite*. Commenta la celebrazione di una messa *beat* a Olbia: quasi un presagio di quella che sarà la carriera giornalistica futura del giovane cronista, sempre attento alle tematiche musicali e, dopo la conversione al cristianesimo, all'argomento religioso.

Per il momento prevale il binomio musica e politica, come confermano gli articoli dello stesso anno, nei quali ricorrono i nomi di Bob Dylan, Joan Baez, Pablo Ibañez, Donovan, i Rokes, l'Equipe 84, i Barrittas, i Nomadi. “Nel mondo d'oggi - scrive Atzeni-, le canzoni, come i fumetti o i film, sono un efficace termometro della società. Se da una parte ci troviamo di fronte ad una massiccia e sovrabbondante produzione di evasione, non possiamo, tuttavia, trascurare le canzoni di protesta, le quali, sempre più frequentemente, si affacciano alla ribalta musicale”. E, poco più avanti: “Il fatto che questi canti risuonino, oggi, per le piazze della Sardegna, come a Roma o a Parigi, a Londra o a New York, nelle piccole e nelle grandi città del mondo, è una prova tangibile che, nella mente di una parte dei giovani, si stanno sempre più chiarendo i termini dei molti problemi che caratterizzano la nostra epoca”<sup>87</sup>.

<sup>87</sup> S. ATZENI, *Se il bottone sarà premuto*, in “Rinascita sarda”, 15 novembre 1966. Si noti l'accento ai fumetti e al cinema, testimonianza di un interesse che rappresenterà una costante nel lavoro di Atzeni.

I giovani sardi nelle piazze di Cagliari, Serramanna, Carbonia, Quartu ascoltano Don Powell che canta *John Brown* o *Freedom*, si sentono vicini ai coetanei di Berkeley che lottano contro la *sporca guerra* del Vietnam, sognano un mondo che respinge il razzismo, sono consapevoli di partecipare ad una grande *battaglia delle idee*.

3. Dopo questo avvio la carriera giornalistica di Atzeni ha un'interruzione: riprenderà nel 1971 con due articoli pubblicati su "L'Unità" e poi, stabilmente, dal 1974.

Il nostro cronista ha, a questo punto, ventidue anni, una carriera universitaria avviata, una militanza politica nella FGCI e nel PCI e un gran desiderio di trovare sbocchi alla passione per la scrittura. A Cagliari, la città dove vive, ha sede la redazione de "L'Unità", il quotidiano dedica ampio spazio alla Sardegna (per lungo tempo anche un'intera pagina) ed ha quindi necessità di collaboratori che affianchino il responsabile della redazione, il giornalista Giuseppe Podda.

Sono le condizioni, per così dire naturali, che favoriscono l'inserimento di Atzeni e la sua affermazione nel mondo giornalistico. D'altra parte quella redazione è stata, per tutti gli anni Settanta e per i primi anni Ottanta, un laboratorio nel quale hanno compiuto il loro apprendistato non pochi giovani attratti dal lavoro pubblicistico cui sono rimasti, negli anni successivi, legati a vario titolo. Vi si respirava uno strano clima di libertà espressiva condizionata soltanto, e non è poco, dalla durezza delle contrapposizioni politiche (ma quale stagione della storia d'Italia non è stata caratterizzata da nette contrapposizioni politiche?) che impediva, alle volte, la sottigliezza del ragionamento, non di rado imponeva il ricorrere delle formule rituali e, di conseguenza, limitava in parte la volontà di quanti avrebbero voluto cimentarsi nella ricerca di più elevate espressioni stilistiche.

Se tali erano i limiti di quell'esperienza, bisogna anche dire che essa rappresentava una delle poche possibilità in un mondo isolano altrimenti avaro di occasioni di scrittura e di contatti con l'esterno. Non a caso anche i più insofferenti alla *disciplina*, e Atzeni era fra questi -meno disposto a sopportare l'intervento redazionale sui suoi *pezzi*, i tagli e le interpolazioni, se ancora in tempi recenti ne parlava con rammarico-, continuarono per lunghi anni in un'attività, generosa e disinteressata, che trovava giustificazione nella passione politica e nell'amore per il giornalismo.

Con "L'Unità" Atzeni collabora assiduamente fino al 1980, cimentandosi praticamente in tutti i settori del lavoro redazionale, dalla cronaca all'inchiesta, dal fondo politico al corsivo, esprimendo un'attenzione non circoscritta a un singolo tema ma anche un'evidente maturazione di interesse nei confronti delle problematiche culturali. Come, d'altra parte, si contempla in ogni buon apprendistato giornalistico, un giovane cronista non può non misurarsi con la cronaca, a partire dagli avvenimenti cittadini e, specie in un giornale quale "L'Unità", con i fatti politici e sindacali, con le agitazioni popolari e la vita delle sezioni di partito, con le indagini sui diversi aspetti dei quartieri, soprattutto quelli popolari e del centro storico. Comincia così a manifestarsi un interesse nei confronti di un mondo proletario vario e difficile da interpretare, ad esempio quello che popola il quartiere cagliaritano di Is Mirrionis: il giovane Atzeni ne è attratto e da questo interesse derivano non pochi *pezzi* inizialmente condizionati dai limiti di un approccio che, a guardare con gli occhi di oggi, può anche apparire schematico, ma costituisce l'*incunabolo* di molte pagine narrative composte negli anni seguenti.

Epperò, come detto, è anche possibile osservare il manifestarsi di interessi più definiti, l'esprimersi di una specializzazione nel giornalismo culturale. Atzeni segue puntualmente l'attività tea-

trale e musicale in una stagione di particolare fervore e di confronto fra quanto si elabora in Sardegna (con particolare attenzione al recupero di valori tradizionali) e quanto le compagnie teatrali o i gruppi musicali in *tournee* propongono del repertorio nazionale e internazionale. Occorre dire che, a dispetto della cronica mancanza di spazi dedicati all'attività spettacolare e dei non sempre felici indirizzi politici in materia, la Sardegna vive anni di notevole fervore, con una ricca sequenza di iniziative che il cronista descrive e commenta. Ma l'aspetto più vitale di quel periodo è soprattutto rappresentato dal tentativo di definire, in termini moderni, la peculiare identità culturale dei sardi, come si è formata nel corso di una vicenda storica che comincia ad essere conosciuta anche al di là degli ambiti specialisti e con strumenti linguistici (le diverse varietà del sardo) e di espressione artistica (tanto tradizionale quanto *culta*) che sembrano meritevoli di recupero. Il problema centrale è rappresentato dal quesito riguardante le prospettive di quel recupero: se debbano essere meramente descrittive e di tipo *archeologico*, o se invece non debbano dar luogo, nel necessario confronto con la modernità, a nuove forme espressive *proprie* ma non chiuse, non ripetitive, piuttosto capaci di innovare secondo stilemi che siano rispettosi della tradizione e insieme sperimentali. Di grande interesse è il lavoro che, sotto questo profilo, viene compiuto nel campo musicale, soprattutto per opere di gruppi giovanili che conoscono la musica tradizionale e popolare non solo sarda (grande seguito ha, per citare un solo esempio, la musica bretone e la rivisitazione che ne fa Alan Stivell) ma non possono non percepire come congeniali le espressioni del rock o del sinfonismo contemporaneo. A questa temperie Atzeni partecipa attivamente, e la rappresenta in numerosi articoli che formano un tutt'uno coerente con gli altri articoli (minori per numero, in corrispondenza con le caratteristiche del giornale su cui scrive) dedicati alle recensioni librarie o a tematiche quali quelle linguistiche specificatamente riferite al

rapporto tra il sardo e l'italiano. Sotto questo profilo merita di essere citata una garbata polemica che Atzeni svolse, nel 1980, con Tonino Mario Rubattu, traduttore dell'*Odissea* in un logudorese *classico*. La scelta della lingua *alta*, proposta, per giunta, come rappresentativa dell'intera Sardegna e non solo di un'area delimitata, non convince l'estensore dell'articolo che argomenta: "Viviamo in una città che, volente o nolente, è buona parte di Sardegna e nella quale una forma di italiano regionale ha quasi completamente soppiantato l'uso della lingua sarda"<sup>88</sup>.

È la prima volta che compare un concetto sul quale si eserciterà a lungo la riflessione del futuro scrittore, che darà luogo ad interessanti esiti narrativi e che verrà ribadito, come vedremo, nel corso degli anni avvenire: contro ogni atteggiamento *puristico* o normativo, d'ora in avanti Atzeni, con crescente sicurezza, si esprimerà a favore di un *meticciano* linguistico, mostrerà di trovare "affascinante" il *misturo* di lingue che caratterizza la parlata cagliaritana.

4. Ma i suoi interessi non sono circoscritti alla cultura e alla politica. Contravvenendo a una delle prime regole che caratterizzavano, in quel tempo, il così detto intellettuale di sinistra, ostenta la passione per il calcio. C'è, nel suo atteggiamento un'ulteriore manifestazione del desiderio di confondersi con i giovani sottoproletari della periferia urbana che ama osservare e dei quali sa riprodurre atteggiamenti ed espressioni gergali. Il Cagliari ha da poco vinto un memorabile scudetto, il mitico Gigi Riva non è ancora una figura dell'albo dei ricordi e, per un intellettuale non schizzinoso, Gianni Brera -costantemente ammirato come cronista sportivo, inventore di inusitati linguaggi e romanziere- costituisce un sicuro punto di riferimento.

<sup>88</sup> S. ATZENI, *Le peripezie di Ulisse viste dai nuraghi*, in "L'Unità", 10 luglio 1980. A Tonino Rubattu e alla sua traduzione dell'*Odissea* Atzeni renderà omaggio con una menzione ne *Il quinto passo è l'addio*.

Atzeni segue le vicende calcistiche per “L’Unità” dal 1974 al 1978 e, nel 1977, anche per “Paese sera”. Un’esperienza divertente sul piano umano, formativa su quello della scrittura che rievcherà nel 1995, ormai narratore affermato, in un’intervista a “Tuttosport” nella quale, con amabile civetteria dichiara: “In curva Est suonavo il... bidone con una banda di disperati. A 14 anni ho cominciato a pagare il biglietto d’ingresso. A 19, ero in tribuna-stampa come cronista sportivo de “L’Unità”. Inizialmente curavo le interviste *da spogliatoio*, poi ho recensito le partite. Il mio pezzo migliore su Viridis, nei giorni del suo rifiuto alla Juventus. Venne titolato *Ma Viridis non è Che Guevara*. Fu un successo, citato alla lettura dei quotidiani alla radio. E, così, con mio grande rammarico, il Partito mi tolse dal calcio per destinarmi alla politica. Morale: abbandonai il giornalismo”<sup>89</sup>.

Naturalmente mentiva, almeno per quanto riguarda l’interruzione dell’attività. In realtà non abbandonò mai il giornalismo, e ancora nel 1995, l’anno della scomparsa, un po’ per passione, un po’ per far quadrare il bilancio, proseguiva nella collaborazione ai giornali. Sempre alle prese, come ben sa chi ha esercitato lo strano *mestiere* del giornalista *free lance* con piccoli problemi e non poche amarezze: i *pezzi* deformati dai refusi che il redattore frettoloso non riesce a vedere, l’esiguità dei compensi, la sostanziale chiusura che, al di là di ogni dichiarazione di segno contrario, i giornali hanno nei confronti dei collaboratori esterni, preziosi ma estranei, sollecitati a scrivere ma visti con una certa qual diffidenza. E poi nell’animo di Atzeni una ferita non si rimarginava, quella di un concorso giornalistico alla Rai che non aveva avuto esiti positivi sul piano dell’impiego ma da cui, a distanza di anni, erano derivate pagine di grande efficacia nel romanzo *Il quinto passo è l’addio*.

<sup>89</sup> D. PASTORIN, *Com’era bello quel certo Cagliari. Ma questo non ha paura di volare*. “Tuttosport”, 26 febbraio 1995.

Certamente ripensando a quell'esperienza, nel 1991, dettava un'ironica dichiarazione a chi lo intervistava per "La Nuova Sardegna": "Avrei fatto volentieri anche il giornalista, in specie il cronista sportivo, ma per mia sfortuna in questo settore c'è notevole affollamento di penne e di ingegni migliori dei miei"<sup>90</sup>.

5. Gli spazi che "L'Unità" poteva offrirgli non erano sufficienti a contenere il suo desiderio di scrivere. Ecco, allora, la collaborazione alle principali testate che uscivano nella Sardegna di quegli anni. Ancora "Rinascita sarda", ancora inchieste e cronaca politica, ma soprattutto teatro, musica, cinema, televisione e libri. Con un interesse che si fa sempre più chiaro, la volontà di osservare, nelle diverse manifestazioni artistiche, le peculiarità di "una espressione autoctona", quella che in Sardegna si era espressa da sempre e che ora si misurava con analoghi tentativi nati in altre parti del mondo. Ma anche con l'affacciarsi di interrogativi sicuramente ingenui, nel 1974, destinati però a crescere nell'arco di un ventennio per arrivare alle risposte contenute nel romanzo *Passavamo sulla terra leggeri*: "È tempo questo di romanzi epici?"<sup>91</sup>.

Nello stesso 1974 collabora con "Il lunedì della Sardegna", con "Il messaggero sardo" e con "L'Unione sarda". Gli chiedono articoli di cronaca politica e inchieste (ricompaiono i quartieri cagliaritani, primo fra tutti Is Mirrionis)<sup>92</sup>, ma, soprattutto, gli

<sup>90</sup> G. MARCI, *Quel gioioso mestiere di scrivere*, cit.

<sup>91</sup> S. ATZENI, *Una lezione barbaricina*, in "Rinascita sarda", 10 luglio 1974.

<sup>92</sup> Può essere interessante ricordare un articolo dedicato a un concorso all'ENEL, l'ente presso il quale lo stesso Atzeni lavorerà dal 1976 al 1986. Parlando di quanti non riusciranno a superare il concorso e non troveranno nessun'altra occupazione in Sardegna, il cronista commenta: "Alla fine partiranno verso Torino, Milano, l'Europa comunitaria del benessere di cui hanno sentito parlare, verso una nuova, grande e cocente delusione che segnerà la loro vita" (S. ATZENI, *L'angoscia del posto*, in "Il Lunedì", a. II, n. 20, 27 maggio 1974): singolare previsione del destino che gli sarà riservato quando, lasciato il lavoro all'ENEL, si avvierà sulla strada

chiedono di occuparsi di fumetti e musica. Musica pop e cantautori italiani, concerti organizzati nei licei cittadini e Jimi Hendrix, gli Inti Illimani che, esuli dal Cile, avevano trovato in Italia, ed a Cagliari, ospitalità, apprezzamento per il loro canto, sostegno politico. Canti popolari cileni e canti sardi, Maria Carta e il Coro di Orgosolo, Violetta Parra e Victor Iara, accompagnati da una citazione del poeta cileno Domingo Maureira: “Le note musicali sono proiettili che attraversano le nostre coscienze”.

Nel 1975, interrotto il rapporto con “L’Unione sarda”, inizia una collaborazione con “La Nuova Sardegna” destinata a durare fino al 1984. Inizialmente gli interventi si mantengono sul piano giornalistico propriamente detto, ma ben presto gli viene affidato il ruolo di recensore librario che svolgerà sistematicamente, se non in maniera esclusiva.

Il problema che dobbiamo porci, in assenza di informazioni dirette, è principalmente quello riguardante la scelta dei libri da recensire. L’impressione derivante dall’esame dei materiali elaborati nel corso di questi anni è che, fatta salva qualche indicazione redazionale, per lo più Atzeni sia stato lasciato libero di occuparsi dei libri che preferiva leggere o che leggeva spinto da qualche motivo contingente (ad esempio: compaiono numerose recensioni di volumi pubblicati dagli Editori riuniti e, in ambito sardo, dalla Edes, case editrici alle quali, per motivi diversi, era vicino. D’altra parte, anche in periodi successivi, ormai traduttore affermato, presterà la sua opera per piccoli editori che, per intuibili motivi di bilancio, gli offriranno in compenso i libri del loro catalogo: una sorta di scambio *in natura* del quale mostrava di compiacersi. A quelle case editrici, ai libri che per tali motivi arrivavano sulla sua scrivania, prestava più facilmente attenzione).

dell’emigrazione più o meno verso i luoghi citati, anche se con diverso esito di fortuna.

Lo spoglio delle recensioni consente di dire che, al di là di una scelta ipoteticamente casuale, è comunque possibile individuare una linea di tendenza che porta verso gli interessi dell'età matura. Intanto Atzeni si occupa di quanto viene pubblicato in Sardegna, con uno sguardo che ruota a tutto campo. Recensisce opere che parlano di ambiente e di gastronomia, di storia e di teatro, di letteratura e di tradizioni popolari, segnala, promuove, incoraggia, mostra di avere a cuore le sorti dell'editoria isolana. Talvolta, quand'anche non ci sia il pretesto di una recente edizione, rievoca autori sardi del passato, ne ricostruisce la biografia, analizza le opere. Ma si sofferma anche su pagine significative della storia regionale o segnala episodi solo apparentemente minori quale, ad esempio, quello relativo alla nascita di radio Sardegna<sup>93</sup>.

Nel contempo spazia sui panorami più vasti dell'editoria nazionale, seguendo filoni di interesse che abbiamo cominciato a conoscere. Si occupa sistematicamente di fumetti (sia delle *strisce* tradizionalmente note, *Tex* e *Topolino*, *Corto Maltese* e *Linus*, sia di quelle più recenti che impiegano i disegni a fumetti per illustrare la storia -come fa Enzo Biagi- la cronaca politica e sindacale, i racconti di fantasia ambientati in un mondo parallelo -il *Viaggio nel paese di Giammai* di Richard Corben- o le gesta di un

<sup>93</sup> Non si tratta, in questo come in analoghi casi, dell'espressione di una curiosità erudita per fatti riguardanti la cronaca locale. In realtà un segno costante mostra come Atzeni stia elaborando una personale visione che nasce dagli aspetti più alti del dibattito culturale sardo. Non a caso spesso, nei suoi pezzi, egli chiama in causa, citandolo o intervistandolo, Umberto Cardia e la sua moderna e dinamica concezione del pensiero autonomistico. Così avviene anche nel caso in questione: il cronista raccoglie una dichiarazione di Cardia che, nel 1945, aveva contribuito a fondare l'emittente radiofonica: "Apparve fondamentale l'esigenza di fare di questo strumento un'espressione della Sardegna come entità autonoma, che si dedicatesse non solo all'informazione e allo svago, ma anche, e soprattutto, alla formazione di una coscienza democratica e autonomista" (S. ATZENI, *La dura lotta di Radio Sardegna per la sopravvivenza e l'autonomia*, in "La Nuova Sardegna", 28 settembre 1979).

brigante meridionale), di musica e di sport (presenta la *Storia critica del calcio italiano* di Gianni Brera<sup>94</sup>), ma per lo più dedica le sue recensioni alla narrativa.

Anche in questo caso, orizzonte largo: gli ambiti letterari che di preferenza frequenta sono, oltre all'italiano, quelli del Sud America e della Germania (ed è un'indicazione di cui occorre tener conto per le future scelte narrative), ma non mancano gli autori francesi e quelli russi, gli inglesi o gli americani. La sua critica risente ancora dell'impostazione politica che aveva caratterizzato l'avvio dell'attività giornalistica, ma va progressivamente liberandosene. O meglio, conserva, di quell'impostazione, l'interesse verso i contenuti sociali (del resto non trascurabili, ad esempio, in autori quali García Márquez o Amado), ma a poco a poco comincia a scindere, tra i generali *messaggi* politici eventualmente contenuti nei testi dei quali si occupa, quelli che si riferiscono alle tradizioni culturali anche lontane che concorrono a formare l'*identità* dei personaggi letterari. Il fiuto di lettore lo aiuta a evitare i rischi dello schematismo politico: se da un lato, infatti, apprezza i modi in cui Jorge Amado ridicolizza l'"intelligentsja brasiliana dominante, colonizzata e succuba dei miti nordamericani"<sup>95</sup> e non manca di notare l'elemento di denuncia della società nordamericana presente nei romanzi di Dashiell Hammet<sup>96</sup>, è anche vero che nella letteratura degli *States*, da Hemingway a Raymond Chandler e alla "scuola dei duri",

<sup>94</sup> A Brera guarda costantemente come a un maestro che ha saputo esprimere nella sua opera le passioni, da Atzeni condivise in egual misura, per il calcio e la letteratura, per "l'impasto di padano, latino e italiano", per "le allegre follie verbali de *L'arcimatto*" (S. ATZENI, *Sportivi sì, ma sedentari*, in "La Nuova Sardegna", 22 novembre 1978).

<sup>95</sup> S. ATZENI, *Il samba politico di Amado*, in "La Nuova Sardegna", 12 maggio 1979.

<sup>96</sup> Il giudizio su questo autore trova conferme nell'attenzione che gli dedica Oreste del Buono, per Atzeni sempre un punto di riferimento indiscutibile (Cfr. S. ATZENI, *Un delitto maturato nel clima elettorale*, in "La Nuova Sardegna", 21 giugno 1980).

comincia a vedere una qualità stilistica dalla quale rimane colpito e che non mancherà, in futuro, di esercitare influssi sul suo stile di narratore.

Né può essere dimenticato, infine, che dalle spire dell'ideologia lo difende la stessa latitudine dei suoi interessi di lettore onnivoro, la biblioteca di Babele, l'*oralità* di Borges, la letteratura *fantasy*, Tolkien, Ende e Robert E. Howard, creatore della saga di *Conan il barbaro*, il gusto per la fiaba (da quelle ebraiche di Isaac Singer, che lo portano verso gli dei e i demoni delle *culture etniche*, alle fiabe sarde).

La lettura delle recensioni ci consente di capire che sta elaborando un personale progetto narrativo e che questo progetto ha a che vedere con la sua *cultura etnica*, con i modi dell'oralità e con le fiabe della Sardegna.

Scrivo a proposito dell'*Intervista a Maria* di Clara Gallini: "Un'ultima osservazione: questa intervista è anche un testo di *narrativa sarda*. Nel fluire delle sue parole Maria abbonda in racconti, storie ed esempi, che giungono intatti, nel modo in cui furono pensati -o, addirittura, socializzati o tramandati-, senza alcuna mediazione linguistica esterna. È un patrimonio: di quanto a Tonara -e altrove, ma molto accanto- si racconta, di quanto si *narra*. Maria si fa quindi narratrice della sua realtà, ed è una narrazione nella quale l'arcaico si mescola al contemporaneo, l'individuale parlato alla descrizione epica"<sup>97</sup>.

Siamo nel 1981: nel 1978 aveva dato alle stampe, insieme a Rossana Copez, le *Fiabe sarde*, libera trascrizione dei testi raccolti da Gino Bottiglioni; nel 1984 pubblicherà il primo racconto, *Araj dimoniu*, ispirato da un'antica leggenda sarda.

6. Mentre ancora dura il rapporto con "La Nuova Sardegna", promuove altre iniziative editoriali. Nel 1977 contribuisce a

<sup>97</sup> S. ATZENI, *Maria al confine tra due mondi*, in "La Nuova Sardegna", 18 aprile 1981.

fondare il mensile “Altair” (di cui è stato anche direttore responsabile) che vive fino al 1981. Il periodico si occupa di turismo e tempo libero e su questi argomenti Atzeni si cimenta, non rinunciando, però, agli interessi culturali e al *mestiere* di recensore. Pubblica, nello stesso 1977, un articolo dal titolo *Identità di popolo o nazione sarda?* in cui esplicitamente dichiara di condividere le tesi di Umberto Cardia, sia per quanto riguarda la ricostruzione storica<sup>98</sup>, sia per quanto riguarda il problema linguistico: “In parallelo con questo processo si svolse quello della lingua: la mancata unificazione politica, il non essere divenuti nazione, impedì l’unificazione della lingua: il sardo non divenne lingua nazionale; anzi, da allora, cominciò lentamente a deperire, e non essere più adeguato alle novità scientifiche e tecniche che il mondo circostante elaborava, e che i sardi si limitavano a subire (quand’anche ne venissero, con secoli di ritardo, a conoscenza). Senza nazione unitaria, senza lingua unitaria, la tesi dell’esistenza di una minoranza linguistica diventa difficile da dimostrare: diventa affermazione di principio, teoria senza gambe. Allora, la strada che resta da percorrere è quella già indicata da Antonio Gramsci: la strada di un’autonomia regionale molto forte e radicale, nell’ambito dello stato italiano e della moderna nazionalità italiana; autonomia fondata sulla coscienza dei connotati distinti e peculiari del popolo sardo”<sup>99</sup>.

Sono concetti che daranno frutto negli anni avvenire, fino al 1995 di *Passavamo sulla terra leggeri*. Nel frattempo, su “Altair”, ancora attenzione alle tradizioni popolari e alle fiabe sarde, ancora musica e fumetti. Oltre alle recensioni librerie dedicate agli autori preferiti, che pure ritornano nel “periodico di attualità

<sup>98</sup> “Il popolo sardo (non popolazioni disgregate che solo casualmente convivono assieme in un determinato territorio, ma entità etnica ben precisa e distinta, che per un lunghissimo ordine di secoli ha avuto una vita in comune, tradizioni comuni, etc.) non è diventato né nazione né stato unitario nel periodo storico in cui poteva, al pari di altri popoli europei, diventarlo”.

<sup>99</sup> S. ATZENI, *Identità di popolo o nazione tradita?*, in “Altair”, n. 5, 1977.

culturale e di informazione bibliografica” “Nuove pagine”, dalla vita effimera (escono pochi numeri tra il 1981 e il 1982) ma comunque utile per ribadire gli interessi di Atzeni che anche di questa rivista era direttore responsabile e ne delineava la fisionomia.

Siamo ormai alla conclusione di una prima fase dell’attività giornalistica (la seconda comincerà nel 1986, quando avrà pubblicato il primo romanzo, e arriverà al 1995): restano soltanto da segnalare due articoli comparsi nel 1984, su “La Nuova Sardegna” l’uno, su “Ippografo” l’altro. Il primo è dedicato all’immagine di Cagliari nell’opera di D. H. Lawrence: “Ma la Cagliari di Lawrence è Cagliari per modo di dire: che per ventitré ore ha osservato gli uomini e le case, senza parlare con nessuno, senza conoscere la storia di quelle pietre, e con la testa zeppa di pensieri preparatori per il suo romanzo maggiore. Questa descrizione di Cagliari è amata da molti intellettuali cittadini, che ne citano brani in libri e articoli, compiacendosene. Ma è proprio vero, ad esempio, che i bambini della nobiltà cagliaritano, mascherati, mostravano «la vera, fredda superbia dell’antica *noblesse*»? Erano «fragili farfalle invernali» prive del «minimo dubbio sul fatto di rappresentare la classe più alta dell’umanità» e capaci di procedere alteri e regali? Possono essere nati bambini così da una nobiltà come quella ispano-karalitana, quasi sempre pezzente, trafficcona e priva di stile?”<sup>100</sup>.

Siamo anni luce lontani dalle rudimentali, e grevi, polemiche contro i *podatari* che ricorrevano sulle colonne de “L’Unità”; l’interpretazione politica ha perduto importanza e allo scrittore non è più richiesto un atteggiamento realistico: Atzeni difende il diritto del “delirio creativo e visionario” perché, prossimo al progetto e alla stesura dell’*Apologo del giudice bandito*, capisce, per esperienza personale, come Lawrence abbia potuto guardare

<sup>100</sup> S. ATZENI, *Città e abitanti da delirio visionario*, in “La Nuova Sardegna”, 20 agosto 1984.

il mondo che aveva sotto gli occhi con la mente rivolta alle figure dei suoi romanzi.

Il secondo articolo, una recensione a *La cultura spirituale di Babilonia* di Hugo Winkler, merita almeno un cenno perché in esso si parla di un'opera che descrive "la visione del mondo di una civiltà arcaica e grandiosa", una cultura spirituale basata sui principi della matematica e dell'astrologia, sull' "abitudine alla trasmissione della conoscenza". Il recensore mostra un profondo interesse per l'intreccio di religiosità e vita sociale che si esprimeva nell'antica Babilonia: "Gli Dei erano molti, e nuovi Dei prendevano il posto di quelli vecchi, ma una sola e ben più grande era la causa dell'esistenza del mondo: il grande universo stellato che mostrava le sue leggi, ogni notte, ai sacerdoti che lo studiavano dalla cima delle *ziggurat*. In quella cultura la religione e la dottrina dominavano tutta la vita sociale. I sacerdoti leggevano l'universo per trarne il calcolo matematico, ma anche per profetare sul futuro, per dirigere la guerra e la pace, l'amministrazione e la rendita, la tradizione e la storia"<sup>101</sup>.

È il segno di un'attenzione, il primo manifestarsi di un'idea che arriverà a maturazione, e assumerà forma narrativa, nel romanzo *Passavamo sulla terra leggeri*. L'attività giornalistica sempre più appare legata all'elaborazione narrativa che sta per cominciare, quando, addirittura, non ne rappresenti una necessaria premessa.

7. Se si eccettua un dibattito sulla narrativa sarda che compare nelle pagine della rivista "Ippografo", allo stato delle ricerche non risulta che Atzeni abbia scritto per la stampa periodica nel corso del 1985.

Forse non senza motivo. Siamo, infatti, nella fase di stesura dell'*Apologo del giudice bandito* che verrà pubblicato nel 1986.

<sup>101</sup> S. ATZENI, *Hugo Winkler, La cultura spirituale di Babilonia*, in "Ippografo", 1984, a. III, n. 4.

Nello stesso anno Atzeni avvia un rapporto di collaborazione con “L’Unione sarda” che durerà fino al 1989. Ora è, per così dire, in una posizione di forza, il suo nome reso illustre dal successo ottenuto, lo stile apprezzato oltre misura dalla direzione del giornale. Gli viene assegnato uno spazio libero, una rubrica intitolata *Tondo e corsivo* della quale può disporre senza limitazioni, ma la sua firma compare anche al di fuori di tale spazio. Difficile, in questa fase, individuare un criterio sotteso alla sequenza degli articoli (non molti, invero).

Ancora recensioni di libri, naturalmente, con molto più spazio per la personale visione del recensore, finché il libro diventa un mero pretesto per divagazioni sul tema; ancora descrizioni di quartieri popolari, ma staccate dalla cronaca e orientate verso il racconto. Compone brevissimi racconti, interviene su temi generali (ad esempio polemizzando a distanza con l’idea di futuro proposta da Ray Bradbury su “Il Corriere della sera”; non dimentica le fiabe, quelle raccolte da Afanasjev o Calvino, quelle che, partendo dalle più diverse tradizioni, arrivano nelle pagine dei Grimm, di Perrault, di Andersen, quelle che da tempo memorabile si raccontano in Sardegna; non gli sfugge un romanzo di Peter Handke, *Il cinese del dolore*, il cui protagonista compie un breve soggiorno nei dintorni di Alghero. È l’occasione per ribadire i diritti della fantasia. “La Sardegna è un sogno degli europei, l’Europa è un sogno dei sardi; i confini fra realtà e fantasia sono labili, la soglia è sparita; ognuno ha bisogno di un altrove in cui vivere i suoi incubi, come ha fatto Andreas Loser, archeologo assassino. Il romanzo di Handke è bello, merita d’esser letto”<sup>102</sup>.

Nel complesso un insieme di articoli che non convincono appieno, quasi la rivincita di chi torna al proprio paese dopo es-

<sup>102</sup> S. ATZENI, *Anche la Sardegna negli incubi di Peter Handke*, in “L’Unione sarda”, 21 ottobre 1988.

sersi allontanato povero e sconosciuto e mostra con soddisfazione il nuovo *status*.

Più sobrie e significative le recensioni che continua a inviare a “Ippografo”, periodico stampato dalla Cuec, piccola casa editrice alla quale sarà sempre legato (va almeno segnalata la nota del 1986, relativa a *La scoperta della lentezza* di Sten Nadolny).

Nel frattempo scrive per “Linea d’ombra” (tra l’altro, una doppia recensione dei romanzi *L’oro di Fraus* di Giulio Angioni e *Procedura* di Salvatore Mannuzzu) e per “Il Giorno”.

La collaborazione con “Il Giorno” si sviluppa nel 1989 e nel 1990 e non produce molti articoli. Ma è comunque interessante per il tono maturo con cui Atzeni si propone ai lettori di quel giornale, per la scelta dei libri da recensire (tra gli altri, la *Storia notturna* di Carlo Ginzburg, *L’arte di tacere* di Joseph Antoine Toussaint Dinouart, *La saggezza del deserto* di Thomas Merton, *Knulp*, *Il bicchiere scrivente*, *Francesco d’Assisi* di Hermann Hesse) e per l’attenzione che dedica a un romanzo di Christoph Hein. Di Hein, tedesco dell’ex DDR, le Edizioni e/o pubblicano, nel 1989, *La fine di Horn*. Il libro non ha un grande successo, ma non sfugge all’occhio attento di Atzeni che ne parla in termini elogiativi. Apprezza l’impostazione strutturale del racconto, l’alternarsi di cinque voci narranti che offrono le diverse sfaccettature di un’impossibile verità, la scrittura “lucida, asciutta, priva di svolazzi e narcisismi, opaca, magistrale” e conclude: “Un capolavoro. Che non avrà successo: non è facile, né fluviale, né divertente, né avventuroso, né consolatorio, né erotico. Ma non può mancare nella libreria di chi creda che la letteratura debba parlare. Parlare dell’uomo, del mondo, di Dio, in spirito di verità, a occhi aperti, con cuore sanguinante”<sup>103</sup>.

Siamo nel 1990. Nel 1991 Atzeni pubblica *Il figlio di Bakunin*. Presentando a Cagliari questo romanzo dichiara: “Il trucco

<sup>103</sup> S. ATZENI, *Un suicidio secco «made in Rdt»*, in “Il Giorno”, 27 maggio 1990.

de *Il figlio di Bakunin* (che ho usato per motivi di carattere economico, nel senso che se non avessi usato quel trucco avrei dovuto scrivere cinquecento pagine e per scrivere cinquecento pagine avrei impiegato quindici anni... e non esiste”, l’ho preso da uno scrittore tedesco”<sup>104</sup>.

Nessuno può dire chi sia questo scrittore tedesco. Forse proprio Christoph Hein; o forse quell’affermazione Atzeni l’ha pronunciata solo per depistare l’attenzione di quanti lo incalzavano con domande troppo insistenti sulle sue ascendenze letterarie. Quel che testimonianze inoppugnabili sostengono è che, quando il romanzo di Hein è apparso in Italia, *Il figlio di Bakunin* era già in lettura presso la casa editrice Sellerio e che i successivi rimangeggiamenti intervenuti prima della pubblicazione non hanno riguardato la struttura del racconto. In tal caso dovremmo concludere che le parole della recensione dedicata a *La fine di Horn* sono una dichiarazione di poetica riferibile a *Il figlio di Bakunin*, quasi che Atzeni avesse trovato ne *La fine di Horn* un’impostazione non molto dissimile da quella che aveva appena adoperato per la costruzione del suo secondo romanzo e salutasse, quindi, con compiacimento il lavoro di Hein.

Certo è, comunque, che ancora una volta l’attività del giornalista si intreccia, e quanto strettamente, con quella dello scrittore.

8. Gli anni che vanno dal 1991 al 1995 coincidono con la terza e ultima fase del rapporto con “L’Unione sarda”. Si tratta, questa volta, di una collaborazione intensa: Atzeni ha una rubrica, intitolata *Idee di fine secolo*, nella quale si occupa di vicende epocali, di meditazione religiosa, dei temi che gli sono sempre stati cari ma che ora vengono affrontati senza intonazioni polemiche, anche quando sono inevitabilmente destinati a suscitare discussioni, con la consapevolezza della raggiunta maturità, la

<sup>104</sup> S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 84.

serenità di chi ha compiuto le scelte, non ha particolari rimpianti e può guardare il panorama circostante, anche quello letterario nazionale al quale ormai appartiene, senza invidie o pregiudizi.

Una fine secolo tanto inquieta potrebbe suggerire considerazioni apocalittiche: non a chi sa riunire le letture delle quali, come abbiamo visto, si è fin qui nutrito per rispondere all'interrogativo che affiora dal profondo della coscienza: qual è il libro di Dio? "Non ho trovato risposta più convincente di quella di Sant'Antonio eremita, vissuto circa 1600 anni fa: «Un filosofo chiese a Sant'Antonio: Padre, come puoi essere felice quando sei privato della consolazione dei libri? Antonio rispose: Il mio libro, o filosofo, è la natura, e ogni volta che voglio leggere le parole di Dio, il libro è davanti a me». Risposta che è quasi una replica d'una più antica: circa 5000 anni fa qualcuno chiese a un saggio babilonese: «Conosci la parola di Dio? e quello rispose: Cerco di capirla. Come cerchi? e quello rispose: Ogni notte leggo i mutamenti della volta celeste, ogni giorno interrogo i fruscii dell'erba»<sup>105</sup>.

Con tale spirito vengono affrontati, in questa fase, i problemi dei quali Atzeni si occupa: sia quelli che hanno a che vedere con le più generali visioni del mondo, sia quelli, di non minore momento per chi abbia compiuto l'itinerario fin qui descritto, della cultura e della letteratura viste nelle ampie prospettive e in quella, più circoscritta ma non meno difficile da affrontare, dell'ambito sardo. Atzeni ha elaborato un modo proprio - garbato ma fermo, senza cedimenti o rinunce al personale punto di vista, ma anche senza asprezze polemiche - di affrontare le questioni. Si veda, ad esempio, l'articolo *I salvati e i sommersi* in cui tratta di un argomento che pure lo tocca da vicino: la valutazione della *giovane* narrativa italiana. Gli scrittori più noti, Ales-

<sup>105</sup> S. ATZENI, *L'universo, vero libro di Dio anche per chi dubita*, in "L'Unione sarda", 27 dicembre, 1991.

sandro Baricco, Paola Capriolo, Sandro Veronesi e così via, non sono pienamente apprezzati dall'articolista che, dopo aver indicato gli aspetti migliori della loro prosa, aggiunge con ironia: "Potrei continuare ma l'impressione generale è una: fanno un po' gazosa. A Cagliari fare gazosa si dice, quando si gioca a football, di quei tizi che prendono il pallone, dribblano uno, due, tre avversari, a volte anche se stessi, poi non riescono a passare al compagno meglio piazzato, oppure fanno un lancio bellissimo di quaranta metri, che però finisce nell'unico angolo di campo dove non c'è neppure un compagno. Gianni Brera ha inventato un verbo, per questi tizi: *venezianeggiano*. Ecco, i migliori mi paiono un po' troppo *venezianeggianti*". Propone, di seguito, i nomi dei *giovani* non esaltati dalla critica, Claudio Camarca, Pino Cacucci, Carlo Lucarelli, Silvia Ballestra, Pia Pera, per concludere con un elenco di qualità positive rilevabili nei loro romanzi: "Insomma: tutto il contrario di quelle accuse che i critici addebitano a un'intera generazione. Emerge un dubbio: ma non sarà che i critici in quel *cahier de doléances* in realtà facevano autoanalisi? Ovvero: fuggono i narratori che parlano davvero del Paese; ne hanno paura. Preferiscono la bella scrittura, di cui si fanno poi accusatori. Gli piace chi *venezianeggia*, chi fa gazosa. Perché nella gazosa nuotano ch'è un incanto? Nel vino e nel sangue nuotare è più difficile"<sup>106</sup>.

Ma ciò che soprattutto gli preme, scrivendo d'altri, riflettendo sui propri progetti, è comprendere quale rapporto lo debba legare al mondo d'origine. Un retropensiero sempre presente, come par di capire anche leggendo una recensione de *L'amante del vulcano* di Susan Sontag: "Romanzo ben fatto ma non rimanda a nient'altro, non tocca nessuna corda del profondo. Perché Susan Sontag non ha scritto di sé e dell'America? (È la domanda che ogni tribù pone all'antropologo straniero, ogni colonizzato al co-

<sup>106</sup> S. ATZENI, *I salvati e i sommersi*, in "L'Unione sarda", 28 maggio 1992.

lonizzatore animato da intenzioni amiche e comprensive: «Perché non descrivi te stesso invece di descrivere noi?»<sup>107</sup>).

Atzeni, negli articoli e nei romanzi, vuole descrivere se stesso, la propria *tribù*, il mondo dal quale deriva. Vuole, per convincimento teorico, per autentico gusto, parlare la lingua della sua gente: “Vivere a Cagliari è un’esperienza esaltante, per chi ama la confusione linguistica, la mescolanza spuria degli idiomi, i giochi di parole deliranti: spesso -in modo più o meno cosciente- si parla un italiano contraffatto, incomprensibile a chi non sia del luogo, tratto di peso dal sardo”<sup>108</sup>: teorizza il meticcio linguistico.

Non avrà vita facile, in un’isola di grandi suscettibilità linguistiche, di nobiliari alterigie relative a una pretesa purezza della lingua. Tira dritto per la sua strada e ribadisce, nell’articolo intitolato *Nazione e narrazione*, i motivi per i quali si sente sardo, italiano ed europeo, partecipe di culture diverse ma strettamente legate, le una e le altre per lui necessarie: “La complessità di radici e tradizioni (sardo, italiano, europeo) rende arduo il compito della scrittura nazionale, ovvero di chi narra la propria nazione cercando un linguaggio personale ma comunicativo. Arduo ma non impossibile, vale la pena di tentare, è la risposta dei sardi che in questi anni tentano la via della narrazione, della letteratura”<sup>109</sup>.

Parla di sé, del progetto che va realizzando con *Il quinto passo è l’addio*, con *Passavamo sulla terra leggeri* e con *Bellas Mariposas*, racconto che rappresenta un compimento, non solo perché è l’ultimo scritto da Atzeni, ma perché in esso giunge al risultato più pieno e maturo un progetto narrativo e linguistico tenacemente ideato, gradualmente realizzato opera dopo opera.

A *Bellas mariposas* sembrano riferirsi le parole di uno degli ultimi articoli, quello che conclusivamente citiamo per chiudere

<sup>107</sup> S. ATZENI, *Un’americana a Napoli*, in “L’Unione sarda”, 16 giugno 1995.

<sup>108</sup> S. ATZENI, *Il dialetto scomparire e il «gergo» dilaga*, in “L’Unione sarda”, 11 dicembre 1991.

<sup>109</sup> S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, in “L’Unione sarda”, 9 novembre 1994.

questa parte del discorso: “Ogni tanto mi chiedo: qualcuno in Sardegna pensa o vuole imbrigliare il sardo di Santa Rennera in vocabolari indiscutibili di condanne? Qualcuno pensa o vuole dizionari e grammatiche sarde imparate a memoria in prima elementare?”<sup>110</sup>.

Il concetto linguistico che Atzeni propone nel suo lavoro giornalistico, quello che sostiene i romanzi e i racconti, non è fatto di norme imparate alle elementari. Implica la lingua forte e viva, vino non contaminato con gazosa, degli uomini adulti che conoscono il sapore della realtà in cui sono nati, hanno confrontato la propria con altre esperienze, sanno spaziare nei paesaggi letterari moderni e nelle sperimentazioni linguistiche, vogliono lavorare con lo strumento linguistico di cui dispongono: spurio e meticcio quanto si voglia, destinato a essere nobilitato dall’elaborazione letteraria, se questa saprà conseguire, come Atzeni diceva, “merito artistico”.

9. Sergio Atzeni amava, alle volte, parlare della sua scrittura quasi avesse vita propria, indipendente dallo stesso autore. Diceva: “Ho scritto queste pagine, non sapevo cosa fossero, poi, a poco a poco, il disegno si è fatto chiaro. Così è nato questo libro”. Era il suo unico vezzo letterario, per il resto sempre incline a spiegare in termini razionali la disciplina *artigianale* sottesa al lavoro dello scrittore. Che nessuna musa dettasse, ma che ogni pagina pubblicata fosse preceduta da una sotterranea incubazione e da un lungo itinerario di pensieri può contribuire a dimostrarlo anche la carrellata che abbiamo appena compiuto sugli scritti giornalistici.

Restano soltanto tre articoli ai quali fare riferimento, sottratti all’ordine cronologico per una specifica valenza che li può segnalare come anticipazioni, più o meno dirette, di pagine future.

<sup>110</sup> S. ATZENI, *E se realizzassimo una balentia senza fucili?*, in “L’Unione sarda”, 7 maggio 1995.

Il primo, una recensione a *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta, è del 1979. Scrive Atzeni: “Abbiamo molto, qui in Sardegna, la grave preoccupazione di quale immagine dell’isola passi, fuori dai nostri confini, attraverso le opere letterarie dei sardi. Preoccupazione che denuncia la nostra disabitudine ad essere soggetti e oggetti di letteratura: molto spesso mi sono chiesto come reagirebbero gli intellettuali isolani di fronte a scrittori capaci di descrivere i sardi così come Maupassant e Zola descrissero i francesi: c’è, in noi, l’inconscio desiderio di apparire sempre sotto la veste di eroi. Non si riflette abbastanza sul fatto che una letteratura grande -e solo un popolo coeso e forte può averne una veramente grande- si ciba dei vizi, delle malattie e delle deturpazioni del corpo sociale. Una letteratura veramente grande non ha pietà, né necessità encomiastiche”<sup>111</sup>.

Da tali pensieri derivano l’iconografia deformata dell’*Apologo del giudice bandito*, gli imbestiamenti che abbondano in questo romanzo ma che giungono fino a *Passavamo sulla terra leggeri*, dove anche un giudice padre della patria assume le forme grottesche della capra zoppa, le irridenti caricature de *Il figlio di Bakunin* o de *Il quinto passo è l’addio*.

Ma se qui siamo a livello di progetti teorici che in seguito prenderanno corpo, le ultime due citazioni riguardano veri e propri nuclei narrativi, poche righe di giornale che *in nuce* contengono quel che l’autore scriverà molti anni dopo.

Tra le carte di Atzeni, purtroppo senza indicazione del periodo in cui apparve, né data (ma il titolo e le caratteristiche di stile lo indicano come posteriore alla pubblicazione dell’*Apologo del giudice bandito*), è stato ritrovato un ritaglio di giornale contenente un breve pezzo -intitolato *I giudici, i poeti, i banditi*- che così incomincia: “Per sette secoli, sistemati sull’ago dell’anno mille come i due piatti di una bilancia, i sardi vissero liberi sulla

<sup>111</sup> S. ATZENI, *Come un carro fantasma nella città inesistente...*, in “La Nuova Sardegna”, 8 aprile 1979.

loro terra. Fu la seconda volta, la prima è quella dei nuraghe. Erano divisi in quattro piccoli stati chiamati giudicati perché, mentre altrove nel mondo erano re, imperatori e principi, in Sardegna erano giudici a tenere il potere. Il giudice era chiamato a giudicare in caso di guerra o di omicidi o di nodi da sciogliere, si trattasse di incremento dei commerci con gli algerini e coi profughi catalani o di organizzazione di bardane banditesche o di incroci degli armenti o di coltivazione dell'olivo... Doveva sciogliere i nodi e indicare la via giusta. Governava circondato da una corona che raccoglieva i più saggi e balentes del giudicato. Alla morte del giudice il successore veniva scelto dalla corona, chiunque fosse il padre. Ogni paese aveva corona e giudice. Fin da bambini correvano e duellavano e apprendevano ad interpretare la Bibbia, maschi e femmine, tutti potevano essere giudici, solo metro la balentìa. Il giudice emetteva sentenze leggendo passi della Bibbia. A volte l'oracolo era chiaro e netto, altre meno. E come dappertutto si è uomini, pure fra i giudici c'erano i buoni e i cattivi, i saggi e i folli. Fu la Chiesa di Roma a volere la fine del sistema giudicale? Impose a un certo punto che per essere giudice bisognava essere maschio e figlio di giudice? I giudici nominati ebbero a volte figlie femmine. Giunsero nobili avvenenti e rapaci da Pisa e Genova e il potere fuggì ai sardi in tre giudicati. Ma un giudicato restò libero attorno ad Arbarei, la città antica, dov'era integra la casa del giudice e il cimitero sacro...".

Con tutta probabilità la rivista sconosciuta aveva chiesto ad Atzeni, fresco autore dell'*Apologo del giudice bandito*, di spiegare ai lettori chi fossero i giudici, è questa è la risposta. Una ricostruzione storica? Forse; ma l'insieme del racconto sembra piuttosto il nucleo dal quale deriverà il romanzo *Passavamo sulla terra leggeri*.

A *bellas mariposas* rimanda, invece, un testo pubblicato da "La Nuova Sardegna" nel 1977. Non è più un articolo di gior-

nale, non è ancora un racconto. Un embrione di “storia dai ritmi lugubri” che sembra scovata nelle pagine di cronaca. Is Mirrionis, “case banali, con le serrande e i muri scrostati, i disegni osceni sulle pareti, nuove divinità falliche, i ragazzini che rubano la biancheria stesa, la miseria e la cultura del suburbio Ina-casa zeppo di immigrati, rinnovato dalle antenne TV e dalle cosce in copertina”<sup>112</sup>. Un padre che esprime morbose attenzioni nei confronti della figlia di soli dieci anni. Un mondo di degrado nel quale può nascere, e vivere, un’idea di purezza.

Atzeni ha individuato un soggetto narrativo, un’ambientazione, alcuni personaggi. Non ha, non può avere, la capacità costruttiva destinata ad affinarsi nel tempo, non ha ancora sviluppato la parte più originale delle sue riflessioni linguistiche. In questo caso affastella materiali, tra cronaca e letteratura, non senza rinunciare alla citazione di uno dei suoi poeti preferiti, T. S. Eliot: “Una corrente sottomarina/ gli spolpò le ossa in sussurri./ Mentre affiorava e affondava/ Traversò gli stadi della maturità e/ della gioventù/ Entrando nei gorgi”.

Basterà vedere come lo stesso tema del mare è trattato, con forte originalità, nell’episodio di *Bellas mariposas* in cui le due fanciulle compiono un’immersione purificatrice, per capire l’ampiezza del percorso compiuto da Atzeni. E tuttavia quel lontano articolo è già un segnale, un termine iniziale che ci permette di osservare i processi di una elaborazione narrativa che la morte ha bruscamente interrotto, dolorosamente privandoci di un uomo e delle ulteriori espressioni della sua attività artistica.

<sup>112</sup> S. ATZENI, *E Maria ascese al cielo*, in “La Nuova Sardegna”, 6 ottobre 1977.



## IV

### Incroci e diversità

C'è, nell'opera di Sergio Atzeni, che si arricchisce e si completa con il romanzo postumo *Passavamo sulla terra leggeri*, il segno di una continuità, di un processo lineare capace di superare le *contingenze* della scrittura e delle vicende editoriali.

Atzeni ha tenacemente voluto farsi narratore della storia sarda, sapendo di confrontarsi con una tradizione letteraria non eccelsa (che avrebbe potuto risucchiarlo verso il basso, sotto il profilo della qualità) e di sfidare l'interesse del lettore *universale* (perché mai avrebbe dovuto seguirlo nella rievocazione di vicende lontane nel tempo e proprie di una terra marginale?) al quale intendeva rivolgersi.

Le recensioni, numerose e generalmente favorevoli, che hanno accompagnato il suo ultimo romanzo dicono dell'*inattualità* di questo scrittore, del forte impegno etico nei confronti della materia e delle modalità stilistiche, della rinuncia ai facili adescamenti del lettore utilizzati da tanta narrativa, della fiducia nel paziente lavoro di elaborazione del testo che non può essere compiuto nei pubblici dibattiti e nelle mille comparsate imposte dalla società dello spettacolo. Si arriva così al paradosso che su uno dei più schivi si accendono le luci della ribalta, che un autore fino a questo punto apprezzato e fedelmente seguito da un pubblico selezionato diventa popolare, che il titolo dal suo romanzo assume, nel linguaggio giornalistico e quindi comune, quel valore di comunicazione immediata che hanno avuto celebri titoli, *Cronaca di una morte annunciata*, *Storie di ordinaria follia*, e tutti gli altri che abbiamo ripetuto, forse ignorando il contesto letterario da cui derivavano.

Certo, influisce anche la commozione per il destino tragico che molte pagine di Atzeni, lette con le consapevolezze dell'oggi,

sembrano antivedere. Ma la commozione ha soltanto richiamato l'interesse su uno scrittore che merita i giudizi lusinghieri dai quali il suo ultimo romanzo è stato accompagnato e che anzi verrà apprezzato maggiormente quando le emozioni saranno stemperate e uno studio più attento consentirà di comprendere a fondo le caratteristiche del suo lavoro.

Lavoro che innanzitutto consiste in una doppia sfida, con la materia e con la qualità dello stile.

La materia è ardua da trattare, in sé e per le implicazioni che l'accompagnano. Non appaia strano, in un'epoca in cui tanto si parla, in Italia e nel mondo, di *piccole patrie*, di fisionomie etniche, di caratteristiche e pregi insiti nelle storie delle minoranze. Altra cosa è l'interesse antropologico, altra la possibilità di ricavare da quella materia spunti di autentica narrativa. Basta osservare il panorama editoriale, soprattutto quello *dell'editoria minore*, per rendersene conto. Il *caso Sardegna* è, sotto questo profilo, emblematico. Almeno a partire dall'Ottocento, e in modo vario nel corso del Novecento, non pochi scrittori hanno cercato di portare nelle pagine dei loro romanzi la storia sarda, interpretando o abbandonando il modulo manzoniano, rigorosamente affidandosi alla documentazione o piuttosto *inventando*, per lo più sulla base di convincimenti extrartistici.

Delle difficoltà Atzeni aveva piena consapevolezza, se già nel 1985 (cioè prima che venisse pubblicato *l'Apologo del giudice bandito*) poteva dire riferendosi a *Rapsodia sarda* di Francesco Zedda e *Erthole* di Bachisio Zizi: "Vedo i due romanzi molto affini: hanno entrambi, infatti, un carattere ideologico, nel senso che i due autori hanno costruito a priori lo schema *ideologico* del romanzo. Nel primo caso Zedda tenta addirittura di *vendicare le radici*: laddove non ci siamo ribellati, io vi mostro come e perché avremmo dovuto e potuto ribellarci. In Zizi, al contrario, il retroterra ideologico è più sottile: il viaggio di *Erthole* è un viaggio alla ricerca di se stesso, ma questa ricerca ha già trovato, in par-

tenza, i propri sbocchi: l'approdo non poteva che essere la coscienza etnica, dichiarata in anticipo. Naturalmente le verifiche vanno fatte sugli esiti letterari e non sulle intenzioni: *Rapsodia sarda* è un romanzo che non decolla, che non riesce a creare personaggi *veri*: provoca sempre la sensazione di avere a che fare con creature di carta. Il libro di Zizi è più *finito*, più equilibrato, persino più *leggibile*. I due romanzi mi sembrano legati ad una impostazione del tipo *realismo socialista*: prima la tesi, poi la costruzione del romanzo. Ed in questa impostazione c'è persino una nota stonata, che i sardi devono essere presentati, in ogni caso, come eroi, personaggi positivi. Questa *rivisitazione* della storia e delle radici è, in un certo senso, all'insegna del *siamo bravi e belli e sfortunati* e se non fossimo stati sfortunati, saremmo probabilmente *grandi e gloriosi*"<sup>113</sup>.

Con riferimento a *I racconti della Nuragheologia* di De-Muro, in quella stessa circostanza aggiungeva: "Questa saga occupa più di 1300 pagine ed è dispersa in mille rivoli, in tante storie, in cento personaggi che prendono la mano allo scrittore. È un libro pieno di spunti interessanti ma che non decolla -non può decollare- perché manca la sintesi, l'unità narrativa, stilistica"<sup>114</sup>.

Con gli autori dei quali parla (e i molti altri che non rientrano nel discorso ma che conosce) Atzeni ha in comune l'ostinata volontà di raccontare la Sardegna, ma da loro differisce per la consistenza delle consapevolezze e, soprattutto, per la vastità dell'orizzonte all'interno del quale esercita la sua riflessione letteraria. È un lettore onnivoro e senza preclusioni, spazia dai classici ai moderni, non disprezza i generi considerati *inferiori*, l'avventuroso, il poliziesco, il fantascientifico (arriva, anzi, fino al fumetto), non ha snobismi che lo portino a diffidare degli autori di grande successo commerciale (studia le tecniche impiegate, ad

<sup>113</sup> *Certi romanzi sardi...*, Tavola rotonda con Sergio Atzeni, Giovanni Mameli e Gianni Olla, in "Ippografo", a. IV, n. 1, 1985, p. 2.

<sup>114</sup> *ivi*, p. 3.

esempio, da Stephen King o da Wilbur Smith), con eguale interesse legge i nord e i sudamericani, i tedeschi, i francesi e così via.

Di mestiere fa il traduttore, e non appaia questo un particolare meno importante. Non è un traduttore che tira a concludere purché sia. Si appassiona al testo (sia un trattato scientifico o filosofico, un romanzo o un saggio storico), lo interroga, osserva le scelte lessicali e stilistiche degli autori sui quali lavora, con l'obiettivo primario di svolgere accuratamente il proprio compito, ma col retropensiero di chi vuol capire se dall'altrui scrittura possa venire qualche suggerimento da impiegare nella personale esperienza.

Incontra Patrick Chamoiseau e l'epopea caraibica cantata in *Texaco*. Quanto ricavi da quel contatto è possibile capirlo, se anche non avessimo avuto le sue testimonianze dirette e ammirate, dalla lettura dei romanzi. Fino a quel punto aveva composto *l'Apologo del giudice bandito* e *Il figlio di Bakunin*, testi brevi in cui il rapporto con la storia (o con la cronaca) è, per così dire, prudente: accadimenti anche emblematici ma, in fondo, circoscritti, di dimensioni tali da non sovrastare il narratore. Se lasciamo da parte *Il quinto passo è l'addio* (racconto di una vicenda individuale, per quanto non avulsa dai contesti, più che storia collettiva) possiamo notare come il salto avvenga con *Passavamo sulla terra leggeri*. Dall'incontro con Chamoiseau sembra attingere la forza che gli consente di guardare senza paura al progetto di narrare una storia millenaria. Di questa forza ha ora coscienza. Ha capito che il problema può essere affrontato e risolto quando si trovi la chiave strutturale e stilistica, la lingua appropriata. Chamoiseau ha scelto di intrecciare piani diversi di racconto, visioni del mondo, immagini, culture antagoniste o qualche volta convergenti, oralità che la scrittura non mortifica, consapevolezza, emozioni, "vibrazioni nettissime" provenienti "dal concerto delle nostre storie"<sup>115</sup>, parole volgari e preziose, desuete e nuove,

<sup>115</sup> P. CHAMOISEAU, *Texaco*, cit., p. 394.

parole creole turbinanti “a ritmo di delirio”<sup>116</sup>, parole “aggiustate” “in un francese alto”<sup>117</sup>: “la letteratura di un luogo vivo è da prendere viva”<sup>118</sup>.

Da qui Atzeni può, ora, partire. *Passavamo sulla terra leggeri* è il racconto di una lunghissima vicenda storica che prende l'avvio nella notte dei tempi quando i primi uomini, sospinti dal turbine della vita, perseguitati e naufraghi, pongono piede su un'isola nella quale vivranno con alterne vicende, felici nella solitudine, incalzati da tutti coloro che di tempo in tempo giungeranno sulla loro terra con intento di dominio, a lungo capaci di conservare la volontà di opporsi e combattere, fino a che cederanno alle preponderanti forze spagnole, sottomettendosi.

Tema di grande suggestione e gravido di rischi ben noti ad Atzeni: lo schema ideologico, la “coscienza etnica dichiarata in anticipo”, il “realismo socialista”, gli “eroi positivi, bravi, belli e sfortunati”. Da tali rischi l'autore si cautela costruendo uno schema che dà spazio a due diversi narratori (nessuno dei quali lo rappresenta, nonostante uno di essi abbia tratti anagrafici, e un nome, Atzen, che alludono a coincidenze autobiografiche, o piuttosto quelle coincidenze sono disseminate nel testo come *trappola* per il lettore. E basterebbe, per schivare le trappole, notare l'ironia con la quale viene descritto *l'antenato* Atzen, “uomo pavido”, il quale, piuttosto che opporsi ai romani, preferisce nascondersi “nella cantina di una vedova, luogo che frequentava di solito vuoi per la bontà del vino vuoi per la generosità della vedova”<sup>119</sup>), due punti di vista resi distinti dalla differenza d'età, dalle maggiori e minori consapevolezze relative alla storia narrata. Così che il più giovane finisce col manifestare un atteggiamento non troppo dissimile da quello del lettore che ve-

<sup>116</sup> . ivi, p. 395.

<sup>117</sup> . ivi, p. 396.

<sup>118</sup> . ivi, p. 11.

<sup>119</sup> S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori, 1996, p. 101.

de scorrere sotto i suoi occhi le fantasmagoriche e vivissime immagini di una storia sarda inimmaginabile nella sua fisionomia multiforme. Sequenze di fatti che si rincorrono nel corso dei secoli e dei millenni, si dispongono l'uno accanto all'altro, paratatticamente inseguendosi nel groviglio delle immagini, delle parole disarticolate fino all'unità sillabica, nei blocchi di testo in cui la narrazione si snoda. Da tale affastellamento, dai ritmi del periodo, dalle sonorità delle parole che rinviano ad arcaiche radici, dai nomi di persona e di luogo modulati secondo uno schema già usato, a partire dall'*Apologo del giudice bandito*, ma qui moltiplicato in combinazioni infinite, dall'uso accorto di vocaboli sardi riscritti (reinventati) per aggiungere capacità espressiva all'italiano, nasce il tono epico che contraddistingue il racconto. Un'epicità che si manifesta, e resiste, a dispetto della materia e dei singoli personaggi. La nobiltà della storia, il tono alto della *chanson*, derivano dall'insieme, non dai singoli fatti, molti dei quali, presi di per se stessi, sono miserabili e ignobili.

Ernesto Ferrero ha scritto: “era uno che sarebbe piaciuto moltissimo a Cesare Pavese: si sarebbero messi a discutere del mito, della Grecia e la Langa un po' ferina di Pavese si sarebbe avvicinata alla feroce Sardegna omerica di Atzeni” ed ha poi aggiunto: “La famosa collana viola di studi etnologici e religiosi che Pavese dirigeva presupponeva esattamente un lettore come Atzeni”<sup>120</sup>. Bisognerebbe ricordare che, accanto agli interessi etnologici, ha sempre manifestato, nella vita prima che nella scrittura e comunque in ogni sua scrittura, un amore pasoliniano per l'uomo. Per i più deboli e sciagurati, privi di virtù fisiche e morali, malati, ributtanti all'aspetto, torbidi nei sentimenti, infidi. Un'umanità verminosa e deforme, immersa nel lezzo che dal processo della cavalletta in avanti ha sempre aleggiato sulla pagina di Atzeni, caricaturale e grottesca. Un mondo che, è stato

<sup>120</sup> E. FERRERO, *Sergio Atzeni, uomo inattuale*, in “La Nuova Sardegna”, 10 ottobre 1995.

detto da Antonio Romagnino quando apparve l'*Apologo del giudice bandito*<sup>121</sup>, assomiglia a quello ritratto da Bosch: in tale maniera è schivato il rischio dell'*eroe positivo*.

E l'altro rischio (assai più grave perché non riguarda soltanto le problematiche letterarie) sempre incombente su chi imposti i problemi attratto dalle caratteristiche etniche, dalla fisionomia di popolo, dal sentimento che, tramandandosi di padre in figlio, genera l'idea di una continuità di sangue tra i moderni discendenti e gli antichi, perduti nella notte dei tempi ma presenti nella memoria che rievoca.

Nessuna *purezza della razza*, per Sergio Atzeni, al contrario: lo affascina il meticcio, gli *incroci* che la storia determina nei suoi ciechi percorsi. Questa l'immagine della terra e del protagonista ne *Il quinto passo è l'addio*: "La nave bianca si allontana e dietro un dente alto e bianco di calcare sparisce l'antica fortezza vedetta dei Fenici, l'avamposto al respiro dell'Africa e d'Oriente alle porte d'Occidente, popolato da una scura genia parente di Annibale, adocchiato da predoni scalzi, battuto da tutti i venti, abitato da tutti i profumi e fetori e da ogni genere d'ingegno e vizio e da qualche virtù, come ovunque siano uomini. Ruggero conosce i venti, i profumi, i predoni. Si crede principe di antica stirpe, è figlio di un fabbro e di una bruscia, è ignobile e folle come un muflone"<sup>122</sup>. Questo l'autoritratto del giovane narratore in *Passavamo sulla terra leggeri*: "molto tempo dopo, scoprendo di essere di stirpe ebraica marrana, oltre che sarda e genovese con sfumature arabe e catalane, ho immaginato che il sangue degli antichi erranti perseguitati visse in me facendomi apparire la diversità degli altri come abituale e perciò non spaventandomi della solitudine che ne veniva, di rado mitigata da amici sempre esclusi dalla comunità perché diversi: scemi, figli di donne non sposate

<sup>121</sup> Cfr. A. ROMAGNINO, *I mostri di Bosch nell'Apologo cagliaritano di Sergio Atzeni*, in "L'Unione sarda", 23 settembre 1986.

<sup>122</sup> *Il quinto passo è l'addio*, cit., p. 62.

e di bagassa, istrangios e eversori”<sup>123</sup>. Paradossalmente i “s’ard” sono nemici tra loro, non degli “istrangios”: “Potevamo rifiutare il contatto? Capivamo la loro lingua”<sup>124</sup>.

Lo stesso concetto di *isola* è rovesciato: non più luogo che separa ma crocevia di genti, “centro di un mare che si faceva di giorno in giorno più popolato”<sup>125</sup>. Ne deriva una filosofia della storia così sintetizzata: “Non potevamo fermare il ciclo dell’uomo, nessuno può fermarlo. Dovevamo incontrare gli altri uomini, per crescere. L’incontro ha un costo, parlarlo è inevitabile”<sup>126</sup>. Gli originari abitatori non sono nativi del luogo ma giungono da lontano, così pure altre genti, nel passare dei tempi, spinte dalla passione del viaggio, dalla sete di conoscenza, dal volontà di prevaricazione, dal demone del commercio, dal dolore di un’esistenza difficile, da venti turbinosi, da mille motivi, da nessun motivo, “come ovunque siano uomini”. Fenici, “uomini e donne di Barbaria, di Numidia, di Siria, di Giudea, di Persia, di Grecia”<sup>127</sup>, etruschi, liguri, romani, vandali, bulgari, macedoni, nubiani, parti, egiziani, sanniti, siculi, corsi, catalani, aragonesi, spagnoli: la storia non è per Atzeni un *melting pot* di antropologico sussiego ma, più familiarmente, una pentola che montalianamente borbotta “a lento fuoco”, dove tutto si rigira e condensa per dare, in ogni tempo, un risultato provvisorio che altri eventi inevitabilmente dovranno modificare.

Karale, città portuale, rappresenta bene il concetto. Karale dove vivono “cento e cento uomini e donne di stirpe ignota, frutto di incroci reiterati fra tutti i popoli del mare che bagna la città”<sup>128</sup>. Karale, in un certo momento della storia, annovera fra i suoi abitanti milleundici prostitute. È il dato di un censimento

<sup>123</sup> *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 16.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 81.

esibito con orgoglio perché nella cosmogonia di Atzeni la Dea Madre è una puttana inseminata da tutti i venti, nutrice di un bene prezioso: la diversità.

Converrà dire, a questo punto, che quello che appare come un mero problema di contenuti, è, in realtà, un problema di linguaggio: anche le lingue sono il prodotto di incroci, possiamo apprezzarle per la *purezza* o, piuttosto, vedere l'aspetto positivo del *meticciato* capace di generare un'*opacità* densa di significati. Tema non estraneo alle riflessioni dell'Atzeni traduttore, oggetto di appassionate conversazioni con Patrick Chamoiseau che testimonia: "Nous étions d'accord pour que les langues perdent de leur orgueil et qu'elles entrent dans l'humilité des langages, des langages libres, des langages fou, des tressaillements qui les rendent disponibles pour toutes les langues du monde. Nous étions d'accord pour qu'une traduction ne soit pas une *clarification*, mais qu'elle devienne *la mise à disposition* d'un élément de la diversité du monde dans une langue d'accueil. Nous étions d'accord pour que la traduction n'aille pas d'une langue pure à une autre langue pure, mais qu'elle organise l'appétit des langues entre elles dans l'oxigène impétueux du langage. Nous étions d'accord pour qu'une traduction ne craigne plus l'intraduisible, mais qu'elle devienne comptable, et essaimeuse, de tous le intraduisibles possibles. Et nous étions d'accord pour qu'une traduction honore avant tout l'opacité irréductible de tout texte littéraire, pour que, dans ce monde qui a enfin une chance de s'éveiller à lui même, le traducter devienne le berger de la Diversité. Le pays de Sergio est une terre de langages, d'ombre et de lumière, et de diversité. Il comprenait ce que je disais. Il le savait déjà"<sup>129</sup>.

<sup>129</sup> "Eravamo d'accordo perché le lingue perdano il loro orgoglio ed entrino nell'umiltà dei linguaggi, dei linguaggi liberi, dei linguaggi folli, dei trasalimenti che li rendono disponibili a tutte le lingue del mondo. Eravamo d'accordo perché una traduzione non sia una *chiarificazione*, ma diventi la *messa a disposizione* di un

Anche lo scrittore, come il traduttore, è “le berger de la Diversité”. Sergio Atzeni appartiene alla schiera degli scrittori che sono colpiti dal ritmo vitale della diversità, respirano “l’oxigène impétueux du langage”, vogliono far partecipare i lettori a questa non comune esperienza. *Passavamo sulla terra leggeri* segna un passo importante in tale direzione. La morte ha posto drammaticamente fine a un processo che era ancora in corso e ci ha privato degli esiti ulteriori di quella ricerca. Possiamo intravedere quali sarebbero stati i futuri sviluppi leggendo il racconto intitolato *Bellas mariposas* che raggiunge nuovi traguardi nella ricerca di un linguaggio capace di tradurre in termini universali un mondo interiore fortemente connotato nella dimensione etnica, storica e geografica. In *Bellas mariposas* Atzeni riesce a presentare questi connotati rinunciando al soccorso del *tipico* che ancora compare in *Passavamo sulla terra leggeri*. È come se, affermato il diritto all’esistenza del suo mondo e dei suoi personaggi, lo scrittore consenta loro di agire liberamente, senza sentire il bisogno di aggiungere ulteriori connotazioni. Il suo atteggiamento stilistico (che per certi versi rinvia alla letteratura nordamericana contemporanea) procede verso la creazione di quella che Franco Cordelli chiama “frase-figura”, con la contrazione del testo in blocchi sempre più essenziali, con l’ulteriore eliminazione di quanto è possibile eliminare, compresa la punteggiatura.

elemento della diversità del mondo in una lingua che la accolga. Eravamo d’accordo perché una lingua non vada da una lingua pura ad un’altra lingua pura, ma organizzzi l’appetito reciproco delle lingue nell’ossigeno impetuoso del linguaggio. Eravamo d’accordo perché una traduzione non tema più l’intraducibile, ma annoveri e fecondi tutti gli intraducibili possibili. Ed eravamo d’accordo perché una traduzione onori anzitutto l’irriducibile opacità di ogni testo letterario, perché, in questo mondo che ha infine una possibilità di risvegliarsi, il traduttore diventi il pastore della Diversità. Il paese di Sergio è una terra di linguaggi, d’ombra e di luce, e di diversità. Egli capiva ciò che io dicevo. Lo sapeva già”. (“La grotta della vipera”, a. XXI, n. 72-73, 1995. Traduzione di Ubaldo Floris).

A chi gli chiedeva se la narrativa fosse il paese della memoria Atzeni rispondeva che è il paese della parola. *Passavamo sulla terra leggeri* ribadisce nella prassi il convincimento teorico: senza nulla togliere all'importanza dei contenuti e alla loro fondamentale eticità, quel che colpisce nell'opera di Atzeni è vedere un autentico scrittore percorrere a passi sicuri il paese della parola.



## V

### Onomastica, toponomastica, imprecazioni e insulti: una lingua *calaritano*

1. Quanti si sono, a vario titolo, occupati dell'opera di Sergio Atzeni, non hanno potuto fare a meno di osservare le particolarità di uno stile che, fin dalle prove giovanili e poi, con crescenti consapevolezza, negli anni della maturità, è andato orientandosi verso la frantumazione del testo in segmenti sempre più brevi, da una parte, e, dall'altra, nella ricerca di valori espressivi, sonorità nuove, chiarezze e *opacità*, attraverso l'impiego di vocaboli, espressioni tipiche, costrutti sintattici tratti dalla lingua sarda, dall'italiano regionale parlato nell'isola, dal gergo in uso fra i giovani cagliaritari.

L'insieme di questi temi è stato affrontato da Cristina Lavinio in un intervento, intitolato *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, pronunciato nel corso del *Convegno di studi su Sergio Atzeni*<sup>130</sup>. L'attenzione della studiosa si è incentrata, in questo caso, sull'*Apologo del giudice bandito*, su *Il figlio di Baku-nìn* e su *Il quinto passo è l'addio*: tanto significativi i risultati ottenuti da far sorgere il desiderio di veder l'indagine estesa a *Pas-savamo sulla terra leggeri* e a *Bellas mariposas*.

Quest'ultimo racconto rappresenta, infatti, un punto d'arrivo e sarebbe certamente stato, se la morte non avesse interrotto il lavoro dello scrittore, il punto di partenza di uno stile narrativo e linguistico sempre più maturo e consapevole. È possibile giungere a questa conclusione unendo alla lettura attenta dei romanzi e dei racconti la conoscenza di tutti gli altri materiali (articoli giornalistici, recensioni, interventi pubblici) oggi resi disponibili

<sup>130</sup> Cagliari, novembre 1996. Gli atti sono in corso di stampa.

e partitamente descritti dall'ottima tesi di Gigliola Sulis<sup>131</sup>. Alla quale Gigliola Sulis anche dobbiamo la preziosa intervista, l'unica di tale ampiezza e sistematicità, nella quale Atzeni illustra, con puntiglio, la sua *poetica* e spiega la concezione della lingua alla quale, in quel periodo e dopo un lungo percorso, cominciava a pervenire. A tale intervista è opportuno, ancora una volta, rimandare il lettore<sup>132</sup>, e sia qui sufficiente citare la sintetica e perentoria affermazione che dice: "La letteratura è il paese della lingua"<sup>133</sup>. Un paese che -come quelli degli uomini, segnati dal confronto delle etnie, dall'incontro e dallo scontro delle diversità- ha il suo tratto più importante, e per Atzeni più bello, nel *misturo* che consente alle lingue di dialogare fra loro e di arricchirsi reciprocamente<sup>134</sup>.

<sup>131</sup> Cfr. G. SULIS, *La personalità e l'opera di Sergio Atzeni. Dall'isola al mondo*, tesi di laurea discussa nella sessione estiva dell'anno accademico 1997-1998 nella Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari.

<sup>132</sup> G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., pp. 34-41.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>134</sup> L'obiettivo esplicitamente dichiarato da Atzeni è quello di *arricchire* l'italiano mescolandovi parole del sardo. Programma serissimo, che lo scrittore *convalida* citando gli esempi di Gadda e di Chamoiseau: non senza, forse, una qualche ironia, se pensiamo alla lingua dei *mastrucati latrones* chiamata in soccorso di quella di Dante.

Può essere utile ricordare che nell'Ottocento, Vincenzo Porru, riflettendo sulla lingua sarda, esprimeva posizioni linguistiche non molto dissimili da quelle che, trascorsi quasi due secoli, Atzeni sosterrà per l'italiano. Particolarmente interessante è il fatto che il Porru si ponesse il problema di "arricchire" la lingua sarda come poi Atzeni farà per la lingua italiana: "Non manca al linguaggio de' Sardi né proprietà d'idiotismi, né vivacità di frasi, né verecondia di traslati, e sostiene e gravità di stile, e nobil dicitura, come più volte i nostri sagri Oratori lo han dato a dividere sì fattamente, che hanno riscossa l'ammirazione, e l'applauso comune. Ma dato pure, che il dialetto de' Sardi scarseggiasse di voci, in cui vece non senza grazia o intreccj sostituisconsi di eleganti perifrasi, o voci più significanti di altre lingue, qualora la necessità il richieda di rendere più energica, e vivace un'espressione; e che perciò? La patria favella non si dovrà mai arricchire di quelle voci, di cui manca, e singolarmente delle univoche, togliendole o dalle matrici lingue, o da qualunque altra, affine alla Sarda? Ne rimarrà priva sempre, e digiu-

Qui il ragionamento teorico si ferma e chi voglia comprendere in che cosa esattamente consista l'affermazione: "Immetto nell'italiano delle quantità di sardo, seppure molto limitate"<sup>135</sup>, dovrà esaminare i racconti e i romanzi nella sequenza compositiva, osservare se quella quantità cresca o decresca, quale valore semantico di volta in volta assuma nel rapporto con l'italiano (poiché, in certi casi, sembra che lo scrittore assegni ai due idiomi il compito di rappresentare significati diversi) ma, soprattutto, che caratteristiche abbia quel sardo, a quale varietà appartenga, se sia una lingua *alta* o sia stata *raccolta pei viottoli dei campi*, se sia una lingua o un gergo, se sia stata, infine, inventata dallo scrittore e prima di lui non esistesse.

Due constatazioni sembrano imporsi su tutte le altre. La prima dice che, nella pratica della scrittura, l'accostamento di italiano e sardo ha rappresentato per lo scrittore un problema di non facile soluzione, tanto è vero che il percorso seguito dalla prima all'ultima opera non è lineare né sempre conseguente<sup>136</sup>.

na? Non può se non una mente signoreggiata da pregiudizj negare, che i pubblici Dicatori del nostro dialetto giudiziosamente fanno uso talora di stranie voci per vieppiù vestire, e sostenere la lingua della Nazione. Né in questo fanno altro, che seguir le orme delle più colte Nazioni, le quali nulla mai ebbero più a cuore, che accrescere, e ingentilire il natio parlare, col togliere quasi a vicenda l'una dall'altra que' vocaboli, de' quali scarseggiavano. A chi non è noto, che i Romani da' Greci, e questi talora da' Romani in prestito prendeano le parole? Il medesimo sappiamo praticarsi tra i Tedeschi, e gl'Inglese, tra gl'Italiani, e i Francesi, tra gli Spagnuoli, e gl'Indiani. Or s'egli è vero, che siamo più debitori alla patria, che a coloro, i quali ci produssero a quest'aura vitale, e che da ognuno *tribuenda est opera Reipublicae, vel omnis potius in ea cogitatio, et cura ponenda*, por dobbiamo ogni conato in dirozzare, ed accrescere la lingua della Nazione, giacché da questo a lei vantaggio, splendore, e lustro ne ritorna" (V. R. PORRU, *L'autore a chi legge*, in *Saggio di grammatica sul dialetto sardo meridionale*, Cagliari, 1811, reprint, Sassari, 1975).

<sup>135</sup> G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 37.

<sup>136</sup> Per capire la complessità delle questioni -e senza l'intento di creare confronti improponibili- sarà utile ricordare che nel caso di Carlo Goldoni l'uso del dialetto "non è un dato pacifico e naturale ma una lenta e difficile conquista" (G.

La seconda che probabilmente da tale difficoltà discende la scelta -evidente principalmente ne *Il quinto passo è l'addio*, ma anche, per alcuni aspetti ne *Il figlio di Bakunin* e in *Bellas mariposas*- di impiegare il sardo soltanto in situazioni espressive di forte connotazione popolare.

Bisogna dire, per evitare fraintendimenti, che Atzeni si segnala fra gli scrittori italiani moderni che con più forza hanno affrontato il tema della lingua cercando di rinvigorire un italiano sempre più inadeguato rispetto alle funzioni proprie della scrittura letteraria<sup>137</sup>. Non solo, c'è anche da aggiungere che in questa direzione si è mosso *istintivamente* fin da giovanissimo -ne abbiamo testimonianza nel lavoro giornalistico-, in pagine ancora lontane dai romanzi della maturità ai quali è giunto con un'esperienza già consolidata, con sperimentazioni compiute nel corso di molti anni. E inoltre che in ogni momento del suo lavoro ha portato una freschezza che gli derivava dall'uso quotidiano del sardo -del sardo *calaritano* mescolato con l'italiano<sup>138</sup>, colorito con intonazioni

FOLENA, *Il vocabolario veneziano di Goldoni*, in *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, p. 195).

<sup>137</sup> Il tema, così come Atzeni se lo trovava di fronte, con la complessa gamma di implicazioni linguistiche e letterarie, ma anche sociali e politiche è stato affrontato dal linguista Tullio De Mauro, dagli scrittori Vincenzo Consolo e Francesco Guccini, dai poeti Andrea Zanzotto e Franco Loi in un numero della rivista "Micromega" (n. 5, a. 1996, pp. 87-126) che lo ha presentato con un titolo dal significativo sapore politico: *L'Italia salvata dalle lingue*.

<sup>138</sup> La posizione di Atzeni, anche sotto questo profilo e fatte salve le diverse intonazioni dovute al trascorrere del tempo, è, nella sostanza, assai vicina a quella di Vincenzo Porru che nel 1832 scriveva: "Chi mai vorrà circoscrivere la libertà filosofica della maggior parte degli uomini liberamente parlanti, sicché non possano adottare tra le strane quelle voci, che loro sembrano atte a gentilmente esprimersi, e suscettibili di vestirsi della divisa nazionale? Niuno, se non dominato dalla prevenzione, oserà proscrivere come illegittimo e licenzioso ogni qualunque termine di nuovo accattato, se con delicata desterità vien configurato e senza sforzo ravvicinato al gusto e all'armonia delle patrie voci. Abborrisco anch'io la facilità di adottare inutili e viziosi neologismi; sono però ben lungi dal persuadermi, che ogni tintura di peregrinità e novità di voci possa alterare la patria favella; soprat-

gergali e dell'uso giovanile, che si usava e, almeno in parte, si usa a Cagliari- dal piacere di parlare e sentir parlare quella lingua *bastascina*. Quindi non lingua della cultura e della tradizione letteraria ma dell'uso popolare, la qual cosa lo ha sempre reso libero anche nei confronti dei problemi ortografici, *vexata quaestio* del sardo, che gordianamente ha risolto, nella prosa come nei versi modellati sugli amati *mutettus*, inventando a piacer suo la grafia (e, se gli garba, i segni diacritici), come accade, ad esempio, nel caso di quel *mrajahi*<sup>139</sup> (volpe) che il Wagner preferirebbe veder scritto *mraz5áni* o, in alternativa, *mrez5áni*, *marg5áni*.

2. Un grande vantaggio, ma anche, sotto un certo profilo, un potenziale limite, perché quella che a lui appare una qualità intrinseca del cagliaritano, “idioma straordinariamente ricco, adatto all'insulto, all'invettiva, al racconto buffo”<sup>140</sup>, poteva anche diventare un condizionamento.

In una parte della produzione lo scrittore sembra bloccato dal suo stesso convincimento che quella lingua sia un *sermo humilis* da impiegare soprattutto in situazioni connotate da tratti plebei:

tutto se esse introdotte già dal traffico e dall'estere manifatture si sono conformate alla struttura caratteristica de' vocaboli nazionali, ed hanno avuto la sanzione legittima dell'uso assoluto arbitro della lingua. Si dirà forse, che i vocaboli di nuovo introdotti duran fatica a familiarizzarsi col frasario del basso popolo; ma ciò poco rileva, dice Cesarotti, poiché non solo in una medesima nazione osserviam suddiversi i dialetti, ma anche in una stessa città regna spesso una tal diversità di pronunzia e di modi, che né pur gli stessi dialetti vernacoli sono intesi in ogni loro parte da tutte le classi del popolo. Or se gli artefici e 'l rimanente della plebe si formano il loro gergo, ed hanno il lor particolare frasario non inteso comunemente dagli altri ordini, uopo è che anche i letterati i nobili e le altre persone colte abbiano un corpo di vocaboli meno volgari e bisognosi di spiegazioni presso il basso volgo” (V. PORRU, *Prefazione*, in *Nou dizionariu universali sardu-italianu*, Casteddu, 1832, ristampa anastatica 3T, Cagliari 1981).

<sup>139</sup> “Bello era bello, il più bello del paese, gli occhi neri e furbi si muovevano svelti come quelli di mrajahi” (*Il figlio di Bakunin*, cit., p. 18).

<sup>140</sup> G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio della verità*, cit., p. 37.

indubbiamente egli fotografa un momento della storia linguistica in rapida evoluzione<sup>141</sup>, con il passaggio dall'uso generalizzato del cagliaritano (come accadeva, in buona misura, fino alla seconda guerra mondiale e nel primissimo dopoguerra) a un uso parziale, proprio, prevalentemente, delle classi più umili che pure ne dovevano limitare l'impiego cominciando a escluderlo, ad esempio, nei rapporti con la burocrazia (il processo diviene più consistente dalla seconda metà degli anni Cinquanta con l'avvento della televisione e, progressivamente, negli anni Sessanta che vedono l'aumento della scolarizzazione e l'introduzione della scuola media unificata). A ciò va aggiunto un imponente inurbamento che porta nella città capoluogo uomini e varietà dialettali provenienti da ogni canto dell'isola. Si costituisce, a poco a poco e salvo aree sempre più ristrette di parlanti la lingua tradizionale, una comunità di sardofoni *misturati*<sup>142</sup> che accolgono in misura crescente vocaboli e strutture dell'italiano (ma anche vocaboli e modi della pronuncia propri delle diverse varietà del sardo), sa-

<sup>141</sup> La vicenda linguistica sarda e cagliaritano si inserisce in modo coerente nelle contemporanee dinamiche del panorama nazionale, magistralmente descritte da Tullio De Mauro nella *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1970.

<sup>142</sup> Gaetano Berruto sintetizza così la situazione di interferenza tra italiano e dialetto: "Il dialetto italianizzato, definito in base alla ricorrenza in esso non solo di prestiti lessicali, per quanto numerosi, dalla lingua nazionale, ma anche di tratti morfosintattici ed eventualmente fonologici derivanti dal contatto, e nella lunga diacronia e nel repertorio individuale, con l'italiano che ha la funzione di lingua egemone o dominante, si può ritenere correlato in maniera plurivoca con le dimensioni fondamentali di variazione. Anzitutto, esso è ovviamente, in molti casi, una varietà diafasica, in quanto un parlare più vicino all'italiano sarà proprio di situazioni meno legate all'immediatezza interna al piccolo gruppo; d'altra parte la presenza di italianismi nel lessico si infittirà inevitabilmente quanto più le sfere lessicali oggetto di discorso riguardano fatti e cose tipiche della società moderna e lontane dai tradizionali ambiti semantici tipici del dialetto" (G. BERRUTO, *Le varietà del repertorio*, in A. SOBRERO, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Bari, Laterza, 1997, pp. 27-28).

pendo impastarli nel cagliaritano<sup>143</sup>. Come è logico che sia, del resto, in una città di mare che dall'antichità, per le esigenze del traffico commerciale, per le mille peripezie della storia, ha avuto necessità di comprendere e di farsi comprendere, ha dato e ricevuto vocaboli, si è caratterizzata per il suo impasto linguistico<sup>144</sup>.

A tutto, però, c'è un limite: può alla fine risultare che l'insulto, l'invettiva, il racconto buffo non siano la caratteristica fondamentale della lingua bensì l'estremo ridotto in cui si è chiusa per difendersi da forze preponderanti ma che ancora non riescono a ridurla al silenzio. Su questo aspetto occorre riflettere, perché è anche possibile che l'opinione di Atzeni, tanto suggestiva quanto feconda nella sua costruzione letteraria, non collimi sempre con la storia della lingua cagliaritana che, nonostante la sua vitalità, ha subito un notevole impoverimento: "Nel corso dell'ultimo mezzo secolo è andata poi dispersa anche una tipica differenza

<sup>143</sup> "Dalla seconda metà di questo secolo, nell'area cittadina cagliaritana, si è accentuato un lento e progressivo fenomeno di ristrutturazione dei rapporti nella diglossia sardo-italiano per quanto riguarda l'uso delle due lingue, ristrutturazione che si è consolidata nella tendenza attuale di una vasta fascia della popolazione a favorire, in quasi tutte le circostanze, la lingua nazionale, diversamente da quanto avviene ancora in altri capoluoghi provinciali della regione sarda e ancor più nei piccoli comuni della Sardegna. In questa nuova situazione linguistica l'italiano - nelle sue varietà standard, regionale interferito, etc.- può esercitare attualmente sul sardo cagliaritano un'interferenza restrittiva sia nell'uso della lingua sia sulla realizzazione fonetica di alcuni fonemi del sardo. Mediante sottili pressioni e discriminazioni di natura socio-culturale l'italiano ha relegato l'uso del sardo a pochissimi contesti, e poi ha opposto -a livello segmentale- anche diverse restrizioni alla trasposizione in italiano di alcune articolazioni tipiche sarde. La reazione degli italofoeni all'utilizzazione di alcune articolazioni tipiche sarde è stata così efficace da portare, almeno per quanto riguarda i giovani sardi cagliaritani, ad attenuare inconsapevolmente, anche nello stesso uso del sardo, alcuni dei loro aspetti fonici più caratteristici" (P. FONTANA, *Tendenze evolutive foniche nel sardo cagliaritano*, in "La grotta della vipera", a. XXII, n. 74, 1996, pp. 32-33).

<sup>144</sup> "A Cagliari un miscuglio di campidanese, logudorese, castigliano, italiano e persino siciliano e napoletano giunti di galera" (S. ATZENI, *Con i khmer rossi in Pelikan StraÙe*, cit., p. 12).

verticale di tipo sociale che suddivideva l'accento cagliaritano in almeno due socioletti dalle caratteristiche fonico-articolatorie opposte: un socioletto *alto* caratterizzato da una pronuncia [a<sup>b</sup>bu<sup>k</sup>ka 'stri<sup>n</sup>ta] (*a bocca stretta*), e un secondo socioletto denominato, per opposizione, *a bocca larga*. Tra i due vi era anche una varietà intermedia, rappresentata dalla pronuncia del ceto medio, che era quella che aveva costituito la norma *colta* per tutto il campidanese. I due socioletti estremi erano anche ben separati geograficamente e si presentavano con aspetti uniformi su almeno due aree ben distinte della città: la parte alta e quella estrema a valle, situata ai margini della costa o verso l'interno del Campidano. Fu probabilmente il precedente retaggio aragonese-spagnolo e la stessa struttura urbanistica medioevale della città di Cagliari a favorire, nel corso degli ultimi due secoli, questa sottile differenziazione sociale anche nella forma fonica tra i cagliaritani residenti all'interno delle mura medioevali del quartiere denominato *Castello*, inclusa la zona immediatamente circostante, e quelli invece [a<sup>f</sup>foraz<sup>a</sup>] o *fuori* (mura), che abitavano nei quartieri ben a valle, specialmente ai confini con il mare e il suo porto o con le zone periferiche verso l'interno del Campidano, cioè le aree residenziali popolari della città allora dedite ad attività prevalentemente marittima, artigianale, agricola e manovale<sup>145</sup>.

Questo il quadro linguistico che Pierluigi Fontana traccia con grande precisione e cui aggiunge, di seguito, un'interpretazione storico-sociale che non sarebbe dispiaciuta ad Atzeni: "Mentre i residenti del quartiere *Castello* erano principalmente ecclesiastici, aristocratici facoltosi e appartenenti ai ceti medio-superiori (con tutto il loro personale residente domestico, e che quindi ne *assorbiva* l'accento), gli abitanti dei quartieri fuori mura si dedicavano, invece, ad attività manuali o al piccolo commercio e costituivano la grossa parte, principalmente illetterata, del ceto popolare. Mentre i primi erano maggiormente a contatto con i centri del

<sup>145</sup> P. FONTANA, *op. cit.*, p. 35.

potere di Piazza Palazzo, cioè con l'attività del Palazzo Regio, dell'Arcivescovado, e quindi per forza di circostanze ne condividevano le abitudini linguistiche, i secondi rappresentavano l'anima più genuina cagliaritana e pur sentendosi di fronte al Potere *ossequienti e con il berretto stretto in mano*, non erano tuttavia per niente influenzati dalle abitudini linguistiche dei *signori*<sup>146</sup>.

Personalmente avrei qualche difficoltà a condividere tale interpretazione, essendo sempre perplesso di fronte all'attribuzione di patenti che attestano la maggiore o minore *genuinità* di un gruppo sociale rispetto all'insieme della comunità (cittadina, regionale, nazionale) cui appartiene. La questione non è di poco conto né estranea alle tematiche che trattiamo parlando di Atzeni. Chi può dire che un ricco aristocratico nato e vissuto nel quartiere *Castello* sia meno *genuino*, quanto a cagliaritanità, di un miserabile pescatore cresciuto a *Lapola*? Può anche darsi che l'albagia nobiliare del primo urti la moderna sensibilità democratica: occorre anche dire, però, che negli anni Cinquanta, quando l'idioma cagliaritano andava trasformandosi come abbiamo visto, destinato a ridursi a lingua dell'insulto, dell'invettiva, del racconto buffo, i ceti medio-alti ancora disponevano di una lingua che, con qualche integrazione lessicale, poteva essere impiegata in molteplici circostanze e per alcuni era praticamente l'unica lingua di uso costante. Per un caso neanche tanto paradossale, nel decennio successivo proprio questa lingua è stata spazzata via (insieme alle visioni del mondo che esprimeva), mentre è restato il *socioletto* popolare e plebeo che ha saputo conservarsi uno spazio nell'invettiva e nell'insulto. E che è stato elevato da Atzeni al rango letterario. La qualcosa non ci impedisce di piangere -come sempre piangiamo la perdita di una lingua- per la scomparsa del *socioletto alto*, che pure ci apparteneva, in quanto cagliaritani più o meno *genuini*, più o meno *adulterati* o *meticci*.

<sup>146</sup> *ivi*, p. 35.

Purtroppo una materia tanto complessa, e appassionante, è stata finora poco indagata per una somma di motivi, in primo luogo per una scelta di fondo degli studiosi: “Se la linguistica ha considerato in via teorica la varietà cagliaritano come prettamente sarda, tuttavia nella pratica attiva degli studi l’ha sin qui trattata, salvo qualche rara eccezione, quasi alla guisa del brutto anatroccolo dei dialetti sardi. Ciò perché, in linea generale, la dialettologia è stata sino a pochi decenni fa disciplina prevalentemente *archeologica* e rurale caratterizzata da un interesse quasi esclusivo per la ricerca e il recupero delle vestigia incontaminate della latinità nelle parlate di pastori e contadini delle varie aree del mondo romanzo. Da questo punto di vista la Sardegna, con la sua arcaica e diffusa cultura agro-pastorale, costituiva un immenso serbatoio di materiali, spesso unici in tutta la Romania. In questa prospettiva M. L. Wagner, l’insuperato maestro della linguistica sarda, fu attratto soprattutto da ciò che di originale e peculiare aveva la Sardegna rispetto alle altre terre neolatine e giunse ad affermare, nel secondo decennio del Novecento, che la vera Sardegna, quella meritevole di essere visitata, era la Barbagia e soltanto essa. Oggi che questo approccio ideologico ha perduto gran parte della sua attualità, è auspicabile che la linguistica dedichi al cagliaritano l’attenzione che merita”<sup>147</sup>.

In tale stato di cose dobbiamo ritenere la scelta di Atzeni coraggiosa e proficua: perché sfida il pregiudizio ideologico -non tanto degli specialisti quanto di un’opinione diffusa che continua a cercare *vere* Sardegne- e perché, avendo deciso di impiegare nella sua scrittura il dialetto di Cagliari, non sente il bisogno di attribuirgli patenti di nobiltà e purezza e piuttosto lo interpreta, coerentemente con le sue visioni generali, nel segno della contaminazione linguistica.

<sup>147</sup> G. PAULIS, *Dialetto di Cagliari*, in “La grotta della vipera”, a. XXII, n. 76-77, 1996, pp. 57-58.

3. Ciò che ora importa vedere, rapidamente percorrendo l'insieme delle sue opere, è la funzione che lo scrittore assegna a questi inserti linguistici, il ruolo che essi interpretano nel rapporto con l'italiano.

L'esordio -ma non dobbiamo dimenticare la prova rappresentata da *Araj dimoniu* che già dal titolo annuncia un'intensa frequentazione dell'idioma sardo- è fulminante. Nomi e toponimi (veri, verosimili, così autentici che paiono inventati) cominciano nell'*Apologo del giudice bandito* un itinerario che li condurrà fino alla prova estrema di *Bellas mariposas*. E non si dice di quelli che, come *Itzoccor* o *Arsoco*, sono plasmati con l'intendimento di evocare una tradizione che risale molto indietro nel tempo, né di quelli -come *Nazzia*, *Annicca*, *Peppineddu*- che appartengono a un repertorio onomastico ancora attuale, quanto piuttosto dei nomi che contengono un'aggiunta di significato, rivelano una caratteristica o un difetto, mettono alla berlina chi li porta ed è vittima (consapevole) della loro deformazione caricaturale. Una capra si chiama *Arrungiosa* ed è "molto amata, vecchia e saggia"<sup>148</sup>: peccato che *arrung4ós8u* significhi *rognoso*, tanto in senso fisico quanto, e soprattutto, in senso morale. La "venditrice di zucca"<sup>149</sup> spera in un lauto guadagno perché vuole comprarsi "la cappillina con la veletta viola"<sup>150</sup> in modo da suscitare l'invidia di una *Chichitta Cugurra* che, nella chiesa di Sant'Antonio, ostenta una *cappillina* simile a quella desiderata. *Cugurra*, dunque, o meglio *kuÉurra*, come preferisce scrivere il Wagner che spiega: "Sono del parere che questa voce sia da ascrivere al fondo preromano del vocabolario sardo, anche per l'uscita in *-úrra* e soprattutto perché figura già

<sup>148</sup> *Apologo del giudice bandito*, cit., p. 18.

<sup>149</sup> La norma italiana prevederebbe: "venditrice di zucche". Nella scelta del singolare c'è, probabilmente, una mimesi dell'uso sardo.

<sup>150</sup> *ivi*, p. 58.

nei testi antichi come nome di persona”<sup>151</sup>. L’elegante Chichitta certamente non è ignara che il suo cognome sia simile a quello della forbicina o forfecchia, orrido insetto che nei più suscita ribrezzo. Ma ancora non basta, perché occorre sapere che nel cagliaritano contemporaneo *cugurra* indica il menagramo, colui che compie l’operazione di *prendere a occhio*, di esercitare con lo sguardo un influsso malefico: della qual cosa ha paura la “venditrice di zucca”, forse non casualmente, nello stesso contesto in cui è evocata la signora Chichitta<sup>152</sup>.

Analogo gusto per l’onomastica troviamo ne *Il figlio di Baku-nìn*<sup>153</sup>, ne *Il quinto passo è l’addio*<sup>154</sup> e in *Passavamo sulla terra leg-*

<sup>151</sup> MAX LEOPOLD WAGNER, *Dizionario etimologico sardo*, (DES), Cagliari, Trois, 1989, vol. I, p. 419.

Tra gli antichi nomi di persona il Wagner cita *Orzoco Cugurra*. Varrà la pena di ricordare che il padre di Itzoccor Gunale si chiama Arsoco.

<sup>152</sup> E si potrebbe continuare con *Cinijiu* -che si chiama così, *nomina sunt consequentia rerum*, perché ha l’incarnato color cenere (*z̄inis̄8u*)- e con i suoi amici *Lanius Molentinu -molentīnu*, asinino- e *Giulianu Cadhanca -ka+ánka, kar+ánka*, zecca; ma anche persona che si appiccica, noiosa-.

<sup>153</sup> Vi compaiono *Arremundu Corriazzu* (del quale conosciamo soltanto il nome, ma è già sufficiente, perché *korriátsu* significa forte, tenace), don *Sarrabus* (il cui cognome è di per sé destinato a suscitare un effetto comico poiché corrisponde al nome di una regione geografica che negli anni in cui è ambientato il romanzo era isolata e aspra e perché di seguito viene caricaturalmente deformato in *Sarrastis* e *Sarais*) e *Bassino* (lo stesso romanzo spiega: “Bassino era il nome del cane, in sardo significa vaso da notte, il parroco era uno di quegli spiritosi che si divertono ad appioppare nomi o soprannomi insultanti anche agli amici più cari. Il cane era Bassino, la perpetua Trotrodda, che non vuol dire nulla, ma è un insulto” (p. 60). Personaggio simile a questo parroco è Michele Misericordia del quale nell’*Apologo del giudice bandito* si dice: “se appiccica un nomingiu a qualcuno non c’è anima che possa staccarlo, passa ai figli e ai nipoti” (p. 69). *Nomingiu (noming4u)* significa soprannome: anche Atzeni come Michele Misericordia, conosce bene l’arte di *an-noming4ai*.

<sup>154</sup> In uno scambio di battute pronunciate in sardo compare, prima come nome comune con funzione di insulto e poi come nome o, verosimilmente, soprannome, *caddaioni*, che il Wagner scrive *ka.....ayòni* e definisce “caccole o pillacchere (sudiciume nella lana delle capre e delle pecore), per lo più in forma rotondeg-

geri<sup>155</sup>. Ma è *Bellas mariposas* il testo che rappresenta, sotto questo profilo, un vero fuoco d'artificio. Nomi -diminutivi e vezzezzeggiativi- usuali, in italiano e in sardo (Tonio, Gigi, Caterina, Federico, Massimo, Luisella, Simonetta, Silvia, *Lenijedda Aleni*), nomi e diminutivi della modernità che si declina nella sottocultura e nelle periferie per l'influsso di personaggi famosi, attori, calciatori, *vip*, protagonisti di *soap opera*<sup>156</sup>, *pornostar* e così via (Mandarina, Alex, Moana, Ricciotti, Luna, Ele), nomi -e soprannomi- costruiti con accostamenti fantasiosi e insoliti (*Konkimbirdi*, *Kulezippulas*), insiemini strabilianti di nome di battesimo e cognome (*Malcom* Puddu, Giulietto *Conkebagna*, Patrick *Merdonedda*, Battistina *Puresciori*, Giulio *Cardanera*, Fisinio *Aligas*, Samantha *Corduleris*, don *Prendas*, Aldangelo *Sugani*, Giorgio *Sirboni*, Antoncarlo *Piringinus*, Kicu Barramina, Giulio Cesare *Uddonas*, Filiberto Agenore *Crocorigas*, Pinguino *Corduleris*, professor *Bocomero*)<sup>157</sup>.

giantè [...] a Cagliari si dice *ka.....ayòni* nel senso di *sudicione*" (DES, I, p. 564). A conferma cita Raffa Garzia, e la citazione ha per noi un particolare significato perché è tratta dal volume *Mutettus Cagliaritanu* (Bologna, 1919) che per Atzeni ha rappresentato un sicuro punto di riferimento: "*kussu £ad7d7aiòni s'è ppòst a fastig5g5ai*" ("quel sudicione si è messo ad amoreggiare"). Il termine ha tutt'oggi ampia diffusione a Cagliari.

<sup>155</sup> Va almeno segnalata *Lujia Rabiosa*, (*arrabbìdsu*, per lo Spano significa "rabbioso, stizzoso, furioso, trasportato dall'ira": G. SPANO, *Vocabolariu sardu italianu*, Cagliari, 1851, Ed. anastatica Trois, 1972, p. 76).

*Lucia stizzosa*, quindi. Anche in questo caso: di nome e di fatto.

<sup>156</sup> Il testo fa esplicito riferimento a "Biutiful" (*Bellas mariposas*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 97).

<sup>157</sup> Anche in questo caso, soprannomi e nomi racchiudono un significato. Ad esempio: *Kulezippulas* può essere tradotto Culo-di-fritella; *Conkebagna* (letteralmente: Testa-di-salsa) definisce un individuo rosso di capelli; *Merdonedda* (da *merdòna*, sorcio di fogna) è soprannome che si applica a individui di bassa statura; *Puresciori* significa puzza; *Sugani*, Il cane; *Sirboni*, cinghiale (ma l'effetto qui è dato, nell'abbinamento con Giorgio, dall'assonanza con Giorgio Asproni, insigne personalità della Sardegna ottocentesca cui, in effetti, molte città isolate hanno dedicato una via o una piazza e dal gioco semantico che si svela quando si sappia che

Per quanto concerne i toponimi Atzeni semplicemente spiega il corrispondente termine sardo (anche se alle volte si ha il dubbio che non sia applicato per definire la località così chiamata ma per conseguire un effetto fonico). Nell'*Apologo del giudice bandito* compaiono *Sarasgiu* (Selargius) e *Lapola* (nome storico del quartiere *Marina* di Cagliari); ne *Il figlio di Bakunin*, *Aristanis* (Oristano) e *Seddori* (Sanluri), ne *Il quinto passo è l'addio*, *Paulli* (Monserrato), in *Campane e cani bagnati*, *Su Brugu* (nome storico di una via di Cagliari); in *Passavamo sulla terra leggeri*, accanto a un più normale *Seddori*, lo scrittore colloca toponimi costruiti secondo uno schema tipico del sardo, per quanto improbabili nei contenuti sottesi (ad esempio: *Corr'e faulas* -ricalcato sul tipo *Corr'e boi-* o *Sa bogh'e is canis*<sup>158</sup>). E poi, ovviamente, *Caglié*: “così gli aragonesi ribattezzarono la millenaria *Karale*”<sup>159</sup>, da principio *Kar Ale* e, nell'ultima scrittura di *Bellas mariposas*, *Kasteddu* (con alternanza *Casteddu*)<sup>160</sup>, come la città è chiamata, in sardo, dal nome del suo quartiere più illustre, Castello, appunto.

In *Bellas mariposas* il procedimento toponomastico adottato risponde bene al progetto che vuol scoprire il meraviglioso nel reale. Abbiamo, quindi, un'esatta definizione della topografia urbana con i corrispondenti nomi dei quartieri, delle strade, dei monumenti e perfino dei bar (*Mulinu Becciu*, viale Poetto, *Monte Urpinu*, viale Marconi, via Manno, il Bastione, i bar *Genovese* ed *Europa*), ma, quando poi occorre definire più da vicino il piccolo mondo dei protagonisti, tutto sfuma nel favoloso: il quartiere si chiama *Santa Lamenera*, l'emittente privata è *Tele*

*sirboni* indica metaforicamente un individuo poco socievole, selvatico e *Asproni* allude a un carattere aspro). *Bocomero*, infine, esprime in sardo quel che in Italia si rappresenta col termine francese *voyeur*.

<sup>158</sup> Costruito con una mistura di logudorese e campidanese.

<sup>159</sup> *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 172.

<sup>160</sup> *Bellas mariposas*, cit., rispettivamente alle pp. 66 e 70. La squadra di calcio, invece, è “il Cagliari”.

*Campiranis* (un Campidano che termina in *-anis*, forse modellandosi su *Aristanis*), le danze sono quelle antiche di *Arbarei* e l'abitazione della protagonista è sita in via *Gorbaglius* (che è il nome di un pesce ma indica anche un individuo intellettualmente non brillante o, addirittura, tonto)<sup>161</sup>.

4. In fin dei conti non molto rilevante -fino a *Bellas Mariposas* che, per certi versi, costituisce un caso a sé- il ricorso a costrutti sintattici, modi di dire tipici o frasi idiomatiche che conferiscano alla pagina italiana una patina di regionalità<sup>162</sup>. Il proposito di Atzeni è differente: egli, come abbiamo visto, vuole arricchire la lingua italiana dal punto di vista dei vocaboli recuperandoli dalla esperienza sarda. Del tutto conseguente, quindi, la scelta di privilegiare l'immissione di espressioni gergali, di vocaboli sardi (*veri* o costruiti *ad hoc* con i più diversi adattamenti: verbi sardi coniugati secondo le modalità italiane, sostantivi sardi di cui viene aggiunta una desinenza italiana, etc.) o vocaboli apparentemente italiani (in realtà portatori di un significato notevolmente diverso) che realizzano un impatto forte con la struttura italiana della frase. Ne risulta un vocabolario che si amplia di romanzo in romanzo e che subisce un notevole incremento nell'ultimo racconto. L'elenco che segue, pur nella sua inevita-

<sup>161</sup> Il pesce chiamato *gorbagliu* (*corvina di scoglio*, CORVINA NIGRA L.) è ben presente nella competenza linguistica di Atzeni, che, difatti, lo cita, come vedremo più avanti, nel testo dedicato ai viaggiatori. È menzionato nei *Mutettus cagliaritari* raccolti da Raffa Garzia (dove pure è detto che questo pesce viene considerato stupido per la facilità con cui viene pescato).

<sup>162</sup> Atzeni, comunque, aveva esordito nell'*Apologo del giudice bandito* con un calco dal sardo: "Ohi, ohi, questo suono di scarpe pare fame venendo..." (p. 10) e ancora ne *Il quinto passo è l'addio* propone espressioni tipiche del sardo che non hanno alcun significato in italiano: "Questa storia è una trappola, volevate prendere noi, se tornavamo in città con la borsa ti lasciavano fuggire in qualche vicolo e noi andavamo a Buoncammino *fino all'anno dodici...*" (p. 179. Il corsivo è mio).

bile incompletezza, può comunque dare un'idea del lessico (e della grafia) di Atzeni.

**Abardente** (A)<sup>163</sup> *abbardènte*, acquavite.

**Acanta** (M), *akkánta*, vicino.

**Accozzo** (Q), forma italianizzata per *akkóttsu*, zeppa, sostegno, appoggio e, quindi, raccomandazione.

**Aicci** (M), *aíci*, così.

**Ainnantis** (M), *innántis*, prep. di luogo e di tempo, innanzi, davanti

**Aiò** (M), *ayò*, orsù, forza, dai. Il *DES* la definisce “interiezione primitiva” (I, 65).

**Albicocca** (M), *pirikòkku*. Scrive il Wagner: “A Cagliari è anche uno dei tanti nomi scherzosi per la natura della donna” (*DES*, I, 176) e conferma Giulio Paulis: “per traslato anche il sesso della donna” (G. PAULIS, *I nomi popolari delle piante in Sardegna. Etimologia Storia Tradizioni*, Sassari, Delfino, 1992, p. 352). Non di rado il termine *pirikòkku* definisce il fondo schiena, sempre delle donne. Ma, un tempo, aveva anche un significato affettuoso: “*ita bellu pirikòkku lužènti*” suonava come complimento usuale per i bambini dalle guance paffutte e vellutate. Altri dialetti dell'Italia meridionale attribuiscono al termine *albicocca* il significato di vulva (cfr. E. FERRERO, *Dizionario storico dei gerghi italiani*, Milano, Mondadori, 1991, p. 8).

**Aligapurescia** (M), *áliga*, immondezza + *purèša*, puzzolente.

**Allippuzziu** (M), *allipputtsíu*, elegante, tirato a lucido.

<sup>163</sup> Dopo ogni vocabolo ho indicato l'opera in cui compare, in modo che sia possibile notare il momento in cui lo scrittore ha assunto quel termine nel suo lessico e l'eventuale ricorrenza in più d'un romanzo. Ho riportato tra parentesi quadre l'eventuale traduzione dell'autore. Per brevità i titoli dei romanzi sono così abbreviati: *Apologo del giudice bandito* (A); *Il figlio di Bakunìn* (B); *Il quinto passo è l'addio* (Q); *Campane e cani bagnati* (C) *Passavamo sulla terra leggeri* (P); *Bellas mariposas* (M).

- Alluppai** (Q), adattamento italiano di *allup(p)ai*, soffocare, affogare.
- Allurpita**, *allurpito* (M), adattamento italiano di *allurpiu*, vorace, ingordo, goloso.
- Amigus** (M), *amígu*, amici.
- Ammuntonara** (M), part. pass. da *ammuntonai*, ammucciare.
- Apoddau** (M), part. pass. da *appoçai* (da *podda*, colla), rendere appiccicoso, incollare, invischiare.
- Appustis** (M), *appústis*, poi dopo.
- Ar** (M), III sing. ind. pres. da *ái*, avere.
- Arrapato** (Q), adattamento italiano di *arrapai*, gergale per eccitar(si) sessualmente.
- Arrazza** (M), *arráttsa*, razza, stirpe.
- Arresoia** (P), *arresòya*, coltello.
- Arrestenudda** (M), *arrèst'e nùdda*, resto di nulla, persona di nessun valore.
- Arroppa**, *arropparlo*, *arroppato* (M), adattamento italiano del verbo *arropái*, percuotere, picchiare.
- Arruis** (M), II. sing. ind. pres. da *arruiri*, cadere.
- As** (M), II sing. ind. pres. da *ái*, avere.
- Attittidu** (Q) (P), *attittidu*, lamento funebre.
- Atturas** (M) II sing. ind. pres. da *atturai*, rimanere, fermarsi.
- Azicaus** (M), part. pass da *attsikkai*, spaventar(si).
- Azul** (A), *azul* è il vocabolo spagnolo da cui deriva il sardo camp. *asúlu* o *asuléttu*, azzurro.
- Babbasone** (P) (M), italianizzazione per *babbasòni*, individuo semplice e goffo.
- Bagassa** (Q) (P) (M), *bagássa*, bagascia.
- Bagna** (M), *báña*, salsa.
- Bacalliani** (M), *bakkaliári*, baccalà.
- Bagnare** (M), voce gergale col significato di avere un rapporto sessuale.

**Bai** (M), II sing. imp. pres. da *andai* (italianismo), andare, forse con influsso del preesistente verbo difettivo *vàdere*.

**Balente**, *balentes* (A) (P), da *bálere*, valere: uomo che vale.

**Balentìa** (A), *balentía*, valore.

**Balosso**, *balossu* (Q) (M), *balóssu*, stupido.

**Bardana**, *bardanas* (A) (P), *bardána*, “razzia che si fa, per lo più di notte, per portare via le pecore, = ital. ant. *gualdana*, pis. ant. *guardana*, cavalcata, scorreria in territorio nemico” (DES, I, p. 178).

**Barra** (M), *bárra*, mascella e, quindi, faccia tosta, sfrontatezza, boria: “Bella barra po essi pippias” (96), per essere bambine avete una bella faccia tosta.

**Barroso** (M), spacccone, persona che a parole è molto coraggiosa, millantatore.

**Bastasciu** (M), *bastášu*, facchino,

**Becciu**, *beccia* (M), *béčču*, vecchio, vecchia.

**Berirari** (M), *beridádi*, verità

**Berus** (M), *bérus*, vero.

**Biri** (M), *bíri*, vedere.

**Biu** (M), I sing. ind. pres. da *bíri*.

**Bobboi** (Q), *bobbòi*, chicca, confetto, dolce e, per estensione, qualunque cosa buona. Ad esempio, rivolto a una persona: *sesi unu bobboi*, sei molto elegante, desiderabile.

**Bocchino** (M), gergale, coito orale.

**Boccu** (M), I sing. ind. pres. da *boččiri*, uccidere, ammazzare: “boccu a issa e a cuddu calloni tontu” (67), ammazzo lei e quel coglione.

**Bogarindi** (M), II sing. imp. presente da *bogai*, togliere + pronome enclitico di II sing. + partic. encl. pleonastica: *boga ri ndi*, togliti: “bogarindi cussas murandas” (74), togliti quelle mutande.

**Bogato** (M), adattamento italiano del verbo *bogái*, cacciato via.

**Bolemmu** (M), I sing. ind. imperfetto da *bòliri*, volere.

**Boj** (M), *bòži*, voce.

**Boli** (M), III sing. ind. presente da *bòliri*, volere.

**Bonette** (B), *bonètte*, copricapo, berretto a visiera.

**Bragheri** (M), *bragéri*, chiacchierone, fastidioso e millantatore.

**Bruscia** (B) (Q), *brúša*, strega [“Strega”, (B) 121].

**Bucca** (M), *búkka*, bocca.

**Caddaioni** (M), *kaddàyòni*, caccole delle capre e delle pecore, individuo sudicio.

**Caddos** (M), *káddu*, cavallo. “Caddos de s’Urrei” (70), Cavalli del re.

**Cadozas** (M), forma scempia per *kaddòttsas*, sporche, per cui *Cadozas Limpias* (79) suona come un ossimoro: sporche pulite.

**Caddozzu** (M), *kaddòttsu*, sporco.

**Cagalloni** (Q) (M), *kaǵallòni*, stronzo.

**Caghina** (M), persona affettata, leziosa; da *caghino*, omosessuale che a sua volta deriva dal cagliaritano gergale *kaǵinu*, sfintere anale.

**Caghineri** (M), *kaǵinéri*, omosessuale.

**Caladdas** (M), II sing. imp. pres. da *kalai*, scendere, abbassare + *ddas* + pronome enclitico di III f. pl.: *kaláddas*.

**Callenturas** (M), *kallentúra* febbri, calori. “Boj’e gattu in callentura” (93), voce di gatto in calore.

**Calloni** (M), *kallòni*, coglione.

**Candu** (M), *kándu*, quando: “finzas a candu” (67), fino a quando.

**Cannone** (M), gergale, grossa sigaretta contenente droghe leggere.

**Cappillina** (A), *kappillina*, da cappellina, copricapo per donna.

**Cardanera** (M), *kardanèra*, cardellino.

**Casteddaiu** (M), *kasteddáyü*, cagliaritano.

**Casteddu**, *Kastéddu* (M), Cagliari.

**Castiaddu** (M), II sing. imp. presente da *kastiai*, guardare, + pron. enclitico m. sing. *ddu*: guardalo.

**Castiarì** (M), II sing. imp. presente da *kastiai*, guardare, + pron. pers. *ti (ri)*: guardati.

**Cicia** (A) (B), *čiččíta*, zucchetto, copricapo rotondo di lana o panno.

**Cingomma** (M), *chewing-gum*.

**Cirdino** (M), adattamento italiano per *čtrdinu*, rigido, intrizzito.

**Conca** (M), *kònka*, testa.

**Coatto** (Q), *koáttu*, voce gergale per indicare il comportamento cauto e guardingo di chi cerca di nascondersi, di fare in modo che gli altri non si accorgano di ciò che sta facendo: *tottu koáttu* (o, anche, *alla coatta*), di nascosto. Da “*Coàttu*, capo, duro, persona di rispetto, che è già passata per il domicilio coatto, quasi prendone una laurea in pericolosità (Cagliari, D’ARIENZO)” (E. FERRERO, *Dizionario storico dei gerghi italiani*, cit., p. 101).

**Coddare** (M), adattamento italiano del verbo *ko.....ai*, fottere.

**Coga** (M), *kòga*, maga, strega.

**Coiai** (M), *koyai*, sposarsi.

**Cojuvan** (P), III pl. ind. pres. da *koyuware*, sposarsi.

**Conkelinna** (M), *kònk’e línna*, testa di legna. Appartiene al repertorio dei soprannomi ingiuriosi cagliaritani (Cfr. PAOLO AMAT di San Filippo, *Soprannomi ed epiteti ingiuriosi cagliaritani*, Cagliari, Progetto Sardegna, 1995).

**Conkeminca** (M), *kònk’e mínka*, testa di cazzo.

**Coricare** (B), andare a letto, quindi avere una relazione: “Mi pareva di fare peccato a coricare con un uomo così cattivo” (37).

**Cricca** (B), combriccola, gruppo di amici.

**Crocorigas** (M), *krokkoríga*, *krukkuríga*, zucca.

**Cuccare** (M), gergale, prendere. Anche procurare, comprare: “la prima cosa che faccio appena compio quattordici anni è cuccarmi un Fantic 313” (65); arrestare: “Però la giusta non li cucca” (69), scoprire: “l’ha cuccato che tentava di coddarsi Silvia” (82).

**Cudda** (M), *kúdda*, quella.

**Curruru** (M), *korriúru*, cornuto.

**Curzu** (M), *kúrtsu*, corto.

**Cussas** (M), *kússas*, codeste.

**Da** (M), *d̄da*, pron. pers. f. sing., la.

**Di** (M), *d̄i*, giorno.

**Dogna** (M), *dòña*, ogni.

**Doji** (M), *dòži*, dodici.

**Domu** (P) (M), *dòmu*, casa.

**Du** (M), *d̄du*, pron. pers. m. sing., lo.

**Eus** (M), I pl. ind. pres. da *ái*, avere.

**Faccecani** (M), *Fáčč'e gáni*, faccia di cane.

**Fai** (M), infinito, fare.

**Faimmì** (M), II sing. imp. pres. da *fái* + (*m*)*mi*, pron. pers. encl.: fammi.

**Faimmiddu** (M), *fai mmi d̄du*: fammelo.

**Faint** (M), III pl. ind. pres. da *fái*, fanno.

**Fia** (M), III sing. ind. imperfetto da *essere*, era.

**Fillebagassa** (M), *fill'e bagássa*, figlio di bagascia.

**Fillus** (M), figli.

**Finzas** (M), *fintzas*, fino. “Finzas a candu” (66), fino a quando.

**Folaga** (Q) (M), per Atzeni masturbazione che, in campidanese, si dice *pùliga*. Ma lo stesso termine designa anche la folaga: da qui il cambio di significato introdotto dallo scrittore.

**Frari** (M), *frári* (*fráđi*), fratello.

**Frunzita** (M) adattamento italiano del verbo sardo *frundziri* raggrinzare.

**Fueddai** (M), parlare. “Manera tont'è fueddai” (68), modo stupido di parlare.

**Gana** (M), desiderio, bisogno, appetito, voglia: “gan'è kagai” (65).

**Gaggio** (Q), gergale, grossolano, rozzo, privo di eleganza e disinvoltura.

**Gitarra** (Q), *gítarra*, chitarra.

**Giusta** (M), gergale, polizia.

**Giustino**, *giustini* (Q) (M), gergale, poliziotti.

**Graba** (M), *krába*, capra; “boj’e graba” (83), indica una voce sgradevole.

**Greffa** (M), gergale, gruppo di amici, banda.

**Immoi** (M), *immòdi*, adesso, ora.

**Infogati** (Q), adattamento italiano di *infogài*, infuocati, accesi, eccitati, su di giri.

**Interro** (P) (M), italianizzazione di *intérru*, funerale, seppellimento.

**Intragnas** (Q) (M), *intránas*, viscere: “gli strappa le intragnas con un morso” (Q, 137), anche in senso traslato: “non ero proprio tranquilla in is intragnas” (M, 99).

**Istioneri** (M), forma di dubbio significato.

**Istrangiu**, *istránġu*, *istranġos* (A) (P), straniero, stranieri.

**Itta** (M), *íta*, pron. interrogativo, che cosa.

**Jabecos** (P), *šabékku*, sciabecco.

**Jana** (P), *yána*, *ġána*, piccole fate che possono fare del bene o, talora, del male. *Dòmus de yánas* (lett. case delle fate), caverne preistoriche dove si pensava abitassero le *yánas*.

**Jerejias** (P), *čeréžia*, ciliegia.

**Jogu** (P), *ġóġu*, gioco.

**Jogai** (P), infinito di *ġogai*, giocare; il testo propone anche *jogan* (giocano) e *jogaba*, giocava.

**Judikissa** (P), giudichessa; *yúdike* (camp. *ġúġi*), giudice.

**Kalloni** (*calloni*) (M), *kallòni*, coglione.

**Kini** (M), *kíni*, pron., chi.

**Kistionai** (M), *kistionai*, parlare.

**Kizi** (M), *kítti*, presto.

**Launeddas** (A) (P), *launèddas*, aerofono a tre canne, strumento musicale sardo.

**Leggiu** (M), *lèġġu*, brutto.

**Limpias**, *limpiu* (M), *límpiu*, agg. pulite, pulito. Viene usato anche come rafforzativo: *spantau limpiu*, del tutto stupito.

**Logu** (A), *logu*, luogo.

**Maccione** (Q), italianizzazione di *maččòni*, ghiozzo.

**Maestro di muro** (Q), traduzione letterale di *maíst'è múru*, muratore.

**Maiores** (P), *mayòres*. Atzeni lo usa per indicare gli individui adulti, contrapposti a *minòres*, *minorèddos*, bambini. “*Sos madzores* si dice per gli anziani” (DES, II, 57).

**Maioria** (P), *mayoría*, lo status di *mayòre*.

**Makimine** (M), *makkimine*, pazzia.

**Malaritta** (M), *maladitta*, maledetta.

**Mammuthones** (A), “si chiamano a Mamoiada le maschere di legno che portano alcuni partecipanti alla curiosa e certamente antichissima cerimonia di Carnevale, che è caratteristica di quel paese di montagna” (DES, II, 62).

**Mancai** (M), *mankai*, anche se. “Mancai tengas minca manna calloni ses nasciu e calloni atturas” (74), anche se hai il pene grosso, sei nato coglione e coglione rimarra.

**Mancu** (M), *máncu*, neppure.

**Mandrone**, *mandroni* (M), *mandròne -i*, poltrone: “mandroni limpiu” (112), grandissimo poltrone.

**Manna** (M), *mánna*, grande.

**Manera** (M), *manèra*, modo, maniera; “arropparlo di mala manera” (63), picchiarlo in malo modo.

**Marigosa** (P), *marigòsa*, amara.

**Marrano** (Q), dallo spagnolo *marrano*, ebreo convertito; in sardo suona vile, codardo, ed è inoltre una decisiva parola di sfida. Dire: *e narammì marránu*, significa: vedi se hai il coraggio di sfidarmi per davvero. Atzeni gioca con i due significati della parola: “Infido e senza legge, ingannatore satanico, turpe e avvelenatore fu il marrano nell’immaginazione dei popoli, per secoli. Per Fisis e Tore è soltanto l’insulto sanguinoso per eccellenza, una parola cornuta che dice odio” (144).

**Mastruca** (P), *mastrúka*, (vocabolo letterario) abito di pelle tipico dei pastori: *sa iste bèdde*.

- Mendula** (P), campidanese *míndula*, mandorla.
- Mengianu** (M), *menġánu mangánu*, mattino.
- Mera** (M), *mèra*, molto.
- Merdonas** (A), *merdòna*, grosso sorcio.
- Mindaffuttu** (M), *mi nd'affuttu*, me ne fotto.
- Mindisbattuscallonis** (M), *mi ndi sbáttu is kallònis*, me ne sbatto i coglioni.
- Minka**, *minghilledda* (M), *mínka*, *mingìllèdda*, pene.
- Minores**, *minoreddos* (P), *minòre*, bambini.
- Missa** (M), *míssa*, messa.
- Molente** (Q), campidanese *molènti*, asino.
- Mollau** (M), part. pass. da *mollai*, lasciare. “D’eus mollau” (95) può essere inteso come: lo abbiamo seminato, lo abbiamo lasciato al suo destino.
- Moru**, *morus* (P), *móru*, moro, arabo.
- Mrajahi** (B), campidanese *mrežáni*, volpe [“volpe”, 121].
- Muntone** (M), campidanese *muntòni*, mucchio.
- Murandas** (M), *muṛandas*, mutande.
- Murigare** (B), italianizzazione di *murigai*, rimestare [“Mescolare”, 121].
- Mussiara** (M), part. pass. di *mussiai*, morsicare.
- Muttettu** (A), *mu(t)téttu* strofa, ritornello, versi composti secondo uno schema metrico tradizionale.
- Nara** (M), II sing. imp. presente da *nai*, dire, parlare.
- Nasciu** (M), part. pass. da *násiri*, nascere.
- Nau** (M), part. pass. da *nai*, dire.
- Ndi** (M), part. pron., ne.
- Né** (M) da *leai*, prendere, toglì “L’imperativo *lèa* si abbrevia spesso in *lè* [...] o *nè* (*nè unu soddu*)” (DES, II, 18). “Né stria malaritta” (p. 87), Prendi, maledetto uccello del malaugurio.
- Nieddu** (M), *nièddu*, nero.
- Nomingiu** (A), *nomínUu*, soprannome.
- Nudda** (M), *núdda*, nulla.

**Oberi** (M), II sing. imp. pres. da *obèrrere*, aprire.

**Oberta** (M), aperta.

**Obertu** (M), part. pass. da *obèrri(ri)*: “ar obertu is ogus” (98), ha aperto gli occhi.

**Ogu, ogus** (M), *ógu*, occhio, occhi.

**Omìne** (A), campidanese *òmini*, uomo.

**Orangiu** (P), campidanese *aràngiu*, arancio.

**Pabassina** (A), *pabassina*, dolce tipico fatto con uva passa e sapa. “pangiallo, specie di pane fatto con uva passa, mandorle, noci, unite con poca pasta (e con vin cotto) e spesso coperto, nella parte superiore, di albume sbattuto con zucchero (si usa farlo nella festa di tutti i Santi): Garzia, *Mut. Cagl.*, n. 30” (DES, II, 215).

**Pacco** (M), gergale, protuberanza, rigonfiamento.

**Pagas** (M) II sing. ind. pres da *pagai*, pagare.

**Palloni** (M), *pallòni*, pallone.

**Panadas** (B), *panáda*, [“Carne o anguille cotte al forno in involucro di pasta simile a quella del pane e fatta in casa”, 121].

**Panesaba** (P), *pán'e sába*, dolce fatto di farina impasta con uova, cannella, pinoli e sapa (campidanese *sába*, mosto bollito finché si riduce a un decimo della quantità iniziale). Naturalmente le “bacche di panesaba” (197) sono prodotte dalla fantasia dello scrittore.

**Pardulas** (P), *párdula*, “spezia de fogazzedda de casu friscu postu in pillu de pasta; est fatta a pizzus e si coit in su forru, schiacciatina di pasta e formaggio” (DES, II, 222).

**Parianta** (M), III plurale, ind. imperfetto da *párriri*, sembrare.

**Paris** (M), *páris*, insieme, egualmente, del pari.

**Pezzemerda** (M), *pèttis'e mèrda*.

**Pibitziri** (A), *pibittsìri*, cavalletta.

**Pilla** (M), *pilla*, danaro.

**Pillittu** (M), *pillittu*, organo sessuale femminile.

**Pippius**, *pippias* (M), *pipptu*, bambini, bambine. “Coment’is pippius” (78), come i bambini.

**Piras** (M), *píra*, pera.

**Piringinus** (M), *piringínu*, pera di piccola dimensione

**Pistinaga** (M), *pistinága*, carota.

**Poddoso** (M), desinenza italiana per l’aggettivo *poddósu*, appiccicoso.

**Postu** (M) part. pass. da *pòn(n)iri*, porre, mettere: *du biu mali postu*, lo vedo messo male.

**Prejiu** (M), *préžu*, felicità.

**Prendas** (M), *prènda*, gioielli.

**Pringia** (M), *prínĝa*, pregna, gravida.

**Prus** (M), più.

**Pula** (Q), gergale, polizia.

**Pulotti** (Q), gergale, poliziotti.

**Purescia** (M), *purèsa*, marcia, in decomposizione (e quindi puzzolente).

**Ragas** (Q) (P), *brágas*, indumento maschile tradizionale, “gonnelline di orbace nero, sotto cui sono i calzoni bianchi di lino” (*DES*, I, 222).

**Rantantina** (C), anche *rantantíra*, “mascherata di pescatori (G. SPANO, op. cit., p. 358), più in generale, corteo di maschere carnevalesche.

**Sa** (M), la.

**Sabas** (P) Atzeni lo usa come abbreviazione di *pan’è saba*: “*pardulas e sabas*” (113).

**Sburra** (M), *sbúrra*, sperma.

**Scarescia** (M), adattamento italiano del verbo *skarèširi*, dimenticare.

**Scempiara** (M), scema. “Cosa scempiara” (85) è una faccenda mal combinata, senza capo né coda.

**Sciollori** (B), sciocchezze senza senso [“*Deliri*”, 121].

**Sciollocara** (M), rimbambita, fuori di testa.

**Scioppini** (M), “*sciòp* (*sciòppe*, pronuncia centro-meridionale), m., a. 1883; bicchiere di birra, mezzetta; fr. *chope*, dal tedesco *Schoppen* (o oland. *schopen*) da cui viene il fr. *chopine* (XII sec.) foglietta” (C. BATTISTI, G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1957, vol. V, p. 3401) *Scioppino* indica comunemente una piccola bottiglia di birra, contenente l’equivalente di un normale bicchiere, non certo il mezzo litro indicato col termine *foglietta*.

**Scira** (M), part. pass. da *šidai*, svegliare “scira in su lettu” (73), sveglia nel letto.

**Sciri** (M), *širi*, sapere. “No sciri kistionai mancu su casteddaiu” (70), non sa parlare neanche il cagliaritano.

**Scraccagliato** (M) adattamento italiano del verbo *skrakkal’ài*, sganasciarsi dalle risate.

**Scracaglius** (M), *skrakál’us*, risata smodata, a singulti, singhiozzi; “piangere a scracaglius” (97), piangere rumorosamente.

**Segasa** (M), II sing. ind. pres. da *segai*, tagliare, rompere.

**Sfroso** (Q), *šfroso* frodo, contrabbando, “ha provato a dormirci di sfroso” (194), ha provato a dormirci nascostamente, senza che nessuno se ne accorgesse.

**Sgobbato** (Q), gergale, rubato.

**Sindria** (Q), *šindria*, anguria.

**Sizigorrus** (P), *sittsigórru*, lumaca.

**Skina** (M), *škina*, schiena.

**Spantau** (M), part. pass. da *spantai*, spaventare, meravigliare.

**Spantu** (M), (*i*)*spántu*, meraviglia, sorpresa, spavento.

**Sprigu** (M), *šprígu*, specchio.

**Spuligau** (M), *špuligáu*, spossato per un eccesso di masturbazione.

**Spullinca** (M), *špullinka*, spogliata, nuda.

**Stria** (M), *štría*, civetta, uccello del malaugurio.

**Stampu** (M), *štámpu*, buco.

**Stontonaus** (M), part. pass. da *stontonai* (da *tóntu*), sbalordire, stordire.

**Strollicu** (M), *strólliku*, strambo.

**Stronato** (M), adattamento italiano del verbo *stronai* stordire, intronare.

**Su** (M), art. det. m. s., il.

**Taccula** (B) *tákkula* (da *attakkai*, appiccare), mazzo di tordi bolliti, salati e aromatizzati col mirto. [“Serie di otto tordi bolliti”, 121].

**Tirzillu** (M), *tirtsillu*, gioco di carte, terziglio.

**Toga** (M), *tòga*, bella. Nella loc. *a sa toga*: bene, molto bene, in maniera grandiosa.

**Tomatta** (M), *tomátta*, pomodoro.

**Tonterias** (P), *tontería*, stupidaggini, balordaggini.

**Torras** (M), II sing. ind. pres. da *torrai*, tornare (ma anche restituire).

**Tottu** (M), tutto. “Trema tottu sa domu” (69), trema tutta la casa.

**Traballas** (M), II sing. ind. pres. da *traballai*, lavorare: “finzas a candu non traballas (77), fino a quando non lavori.

**Trallalleru** (A), *trallallèra*, “tipo di *mutétu* allegro, che di su una melodia briosa e esultante si canta andando sulle *trákkas* alle feste campestri (Garzia, *Mut. Cagl.*, n. 24)” (*DES*, II, 504).

**Trijia** (A) (P), *tríža*, “foglie nastrofornite di una pianta fanerogama che si trova in fondo al mare, cioè la *Posidonia Caulini Kon.*” (*DES*, II, 520): “annusano il profumo di trijia, quell’erba marina così intensa” (A, 67); “Terencio guarda l’acqua, verde chiara, i ricci neri sul fondo, e neri i grappoli di cozze appesi alla trijia, così scura” (A, 122); “Aràr sentì profumo di trijia” (P, 50). La *tríža* è un elemento fondamentale del paesaggio olfattivo cagliaritano.

**Trimpanus** (Q) (P), campidanese *tímpanus*, tamburi.

**Tzillèri** (Q), *tsillèri*, bettola.

**Udda** (M), da *búdda*, budello, intestino retto, quindi ano ma anche organo sessuale femminile.

**Varzia** (Q), campidanese *frassia* (cat. *falsia*), falsità menzogna. “È una varzia rimasticata, falsa da cima a fondo” (26).

**Zacarreda** (M), il sostantivo *tsakkarrèdda* indica uno strumento che, roteato vorticosamente, produce un suono simile a quello della raganella; d'altra parte il verbo *zaccarrai* indica un suono scrosciante: è possibile che entrambi concorrano a formare l'effetto dei “sandali a zacarreda nelle scale del 47 C di via Gorbaglius” (99).

**Zerria** (M), III sing. ind. pres. da *tserriai*, gridare, chiamare.

**Zurpu**, *zurponi* (M), *tsúrpu*, cieco, ma anche persona di vista debole.

5. È sufficiente un rapido sguardo all'elenco dei vocaboli (e all'indicazione relativa al testo cui appartengono), per rendersi conto dell'importanza che *Bellas mariposas* assume sotto un profilo quantitativo.

Altro discorso occorre fare con riferimento a quella che potremmo chiamare la *qualità* del sardo, volendo con questo intendere il valore che l'autore assegna al sardo nel rapporto con l'italiano. Sotto questo profilo l'opera di Atzeni ha un andamento discontinuo. L'*Apologo del giudice bandito* ci propone un esordio in cui i due idiomi si confrontano con pari dignità, in contesti di livello comparabile: parole sarde indicano i sorci (*merdonas*) e il valore morale (*balentìa*), la poesia (*muttettu*) e l'azione coraggiosa (*bardana*); il prigioniero dialoga in piena dignità con il vicere' usando parole ed espressioni sonore portatrici di valore semantico proprie della sua lingua: “«Non mangi?» chiede. «Ntzu!» risponde il prigioniero”<sup>164</sup>.

La situazione non sembra mutare sostanzialmente con *Il figlio di Bakunìn*, anche se, nell'esiguità dei termini sardi inseriti nel

<sup>164</sup> *Apologo del giudice bandito*, cit., p. 115.

contesto italiano, abbassa notevolmente il livello verso un *sermo humilis* della quotidiana trivialità quel “murigare la merda”<sup>165</sup> che compare con una sorta di compiacimento ribadito da una nota ridondante nella quale il significato del verbo è spiegato con l’aggiunta di un proverbio esplicativo. È così aperta la strada che condurrà alle frasi de *Il quinto passo è l’addio* -sgangherate prima che triviali- tradotte in nota con un italiano magniloquente che non può non suscitare l’effetto del ridicolo in chi abbia competenza nelle due lingue. Difficile capire il senso di una simile operazione che precede di poco il grande sforzo linguistico di *Passavamo sulla terra leggeri* in cui il sardo assume pienamente il valore di lingua totale e cioè capace di esprimere il quotidiano e l’eccezionale, la materialità e il sentimento, l’amore, la bellezza, l’epopea, la guerra, la pace, la festa e il cibo. Un orientamento subito contraddetto da *Bellas mariposas* in cui sardo e italiano si confrontano ad armi impari: il primo confinato nel ghetto suburbano, lingua da liti condominiali, spaccio di droga e violenza sottoproletaria, il secondo delicato e poetico chiamato a descrivere le emozioni del bagno nelle trasparenti acque del mare.

Valga questo discorso per quello che è: il rilevamento di un diagramma oscillante tra picchi e avvallamenti, una constatazione e non l’espressione di un rammarico che non avrebbe, comunque, nessuna ragion d’essere.

Perché Atzeni è effettivamente riuscito nell’intento di *arricchire* la lingua italiana (e contemporaneamente ha dato un’iniezione di fiducia al sardo e una sferzata alle pedanti dispute su quella lingua). L’idioma della sua terra lo ha aiutato anche nella prova più ardua, che, sotto un certo profilo, non è rappresentata dalla composizione dei romanzi ma dalla complicatissima traduzione di *Texaco*. Francese e creolo: un impasto che il lettore italiano deve percepire, che non può essere appiattito in un testo uniforme, privo delle asperità e delle *opacità* che distinguono l’originale. Atzeni

<sup>165</sup> *Il figlio di Bakunin*, cit., p. 65.

fa appello a tutte le sue risorse, conosce il francese e studia il creolo, cerca il senso profondo del testo, traduce, inventa.

C'è una frase che incomincia. "Appena posata in fondo all'interro quella matrigna senza anima che gli aveva arrostito l'infanzia [...]"<sup>166</sup>. Il lettore italiano a questo punto si ferma e ricorre al vocabolario per cercare il significato di quell'*interro* che compare con tanta naturalezza, ma né il Devoto-Oli, né il Palazzi, né lo Zingarelli possono dargli soccorso e appena gli offrono la traccia di un verbo *interrare* che, ormai arcaico, un tempo significava *seppellire*. I più ostinati arriveranno fino al Battaglia, per scoprire che in una *Relazione di viaggio e missione di Congo*, pubblicata a Venezia, nel 1712, un Antonio Zucchelli ha usato il termine *interro*, che si tratta di un deverbale da *interrare* e che, per l'etimologia, bisogna rifarsi allo spagnolo *entierro*. Il lettore di espressione sarda legge e comprende, fors'anche senza rendersi conto di ciò che ha sotto gli occhi: sia il logudorese, sia il campidanese possiedono infatti *intèrru* (che italianizzato dà *interro*, appunto), nel significato di *seppellimento*, *funerale*, come il catalano *enterro* o lo spagnolo *entierro*.

Si tratta, in sostanza, di un desueto vocabolo italiano che ritorna a nuova vita *arricchito* dal sardo. È il compimento di un progetto costruito a poco a poco dagli anni della giovinezza nella curiosità per le lingue, nell'interesse per gli uomini e per le diversità che li distinguono: un teatro di gesti e di suoni cui Atzeni aveva, da subito, assistito ammirato. Per poi consolidare quell'iniziale ammirazione con gli studi e la riflessione, con l'indagine sulle sue lingue, con lo sforzo di comprensione di quelle degli altri. Senza tirarsi indietro, ma, anzi, sempre più attratto dall'idea di accostamento e mescolanza, di quel *misturo* che trovava affascinante nelle quotidiane comunicazioni, che ha voluto porre alla base della personale scrittura letteraria.

<sup>166</sup> P. CHAMOISEAU, *Texaco*, cit., p. 12.



## VI

### Interno, esterno

1. Tra le carte lasciate dallo scrittore c'è un testo, tuttora inedito, con la copia della lettera che lo presentava al suo primo destinatario, il direttore de "L'Unione sarda" Massimo Loche.

La lettera è datata "Torino 25 giugno", senza ulteriore indicazione (ma, verosimilmente, può essere collocata nel 1988 - anno in cui inizia ad abitare all'indirizzo indicato in calce- o nel 1989 anno in cui, nel mese di luglio, Loche lascia la direzione del quotidiano)<sup>167</sup> e così comincia: "Caro Loche, acclusa troverai la *follia* -descrizione della vita sarda a cavallo fra sette e ottocento, quando altrove si facevano rivoluzione industriale e rivoluzione Francese...- costruita usando *soltanto* scrittori non sardi -italiani, tedeschi, francesi, inglesi-: i sardi del passato non raccontati da se stessi ma da un occhio esterno- un po' perché a quel tempo da sé non si raccontavano, chi scriveva preferiva inventare storie giudicali -un po' perché gli stranieri sono talvolta divertenti- un po' perché l'occhio esterno vede con più freddezza, con meno affetto... naturalmente, quando gli stranieri hanno raccontato fole, ho cercato di smontarle"<sup>168</sup>.

I sardi raccontati dagli altri, dunque: una prospettiva che interessa lo scrittore, sia per quell' "occhio esterno [che] vede con più freddezza, con meno affetto" sia per le "fole" che bisogna smontare.

<sup>167</sup> La data della lettera ci dice soltanto che in quel momento il testo veniva inviato per una possibile pubblicazione. È verosimile che fosse stato appena composto, ma non abbiamo al riguardo nessuna prova certa.

<sup>168</sup> La lettera è inedita. È interessante notare come Atzeni usi la doppia definizione, con valore intercambiabile, di "scrittori non sardi" e/o "stranieri": gli italiani, essendo il periodo preso in esame precedente all'Unità d'Italia, hanno, quindi lo stesso *status* degli inglesi, dei tedeschi e dei francesi che viaggiano attraverso il Regno sardo.

L'attenzione verso questi due elementi *-vero e falso* nella descrizione della Sardegna ha rappresentato una costante nel lavoro di Atzeni giornalista e uomo di cultura ma è stata potenziata dall'esperienza del romanziere che ha voluto, dall'*Apologo del giudice bandito* fino all'apoteosi di *Passavamo sulla terra leggeri, inventare* la storia combinando il vero col falso o, quanto meno, col verosimile. Inoltre lo colpisce la *ricezione* del messaggio, il modo in cui i sardi hanno registrato le descrizioni dei viaggiatori, raramente capaci di discernere tra rappresentazione obiettiva, visioni deformate dall'idea di esotismo<sup>169</sup> e interpretazione (anche artistica) della realtà, più spesso inclini a ripetere le *fole* prendendole per esattissime immagini della terra in cui erano nati e vivevano.

Possiamo trovare testimonianza di tale attenzione in articoli e recensioni composti negli anni Ottanta, a cominciare da una nota dedicata all'edizione mondadoriana dei *Libri di viaggio* di D. H. Lawrence. In questo caso Atzeni è soprattutto colpito dalla descrizione di Cagliari<sup>170</sup> spesso citata da Francesco Alziator

<sup>169</sup> La Sardegna era, fino all'Ottocento, praticamente sconosciuta. Il "Fraser's Magazine" poteva dirla, nel 1866, "hardly better known than Borneo and Madagascar" (citato in M. CABIDDU, *Viaggiatori inglesi dell'800 in Sardegna*, Cagliari, ESA, 1980, p. 54). Qualche decennio prima gli inglesi erano "less acquainted with it than with Owhyee or Otaeite" (H. HEEREN, *Ancient Nations*, Oxford, 1829, p. 175, citato in M. CABIDDU, *op. cit.*, p. 7). Madagascar, Borneo, Owhyee, Otaeite: i termini di riferimento lontani ed esotici la dicono lunga sull'immagine della Sardegna che doveva circolare in una nazione pur esperta di viaggi ed esplorazioni quale la Gran Bretagna.

<sup>170</sup> Cagliari poco o nulla descritta dai suoi abitanti: "Di Cagliari, dunque, qualcuno ha scritto. Stranieri, perlopiù, alla città. Con le dovute eccezioni: ma esistono le eccezioni (quella, essenziale, di Alziator) proprio quando c'è la regola. La regola è quella che chi scrive di Cagliari, non è cagliaritano. Il cagliaritano che scrive di Cagliari è un'eccezione" (*Cagliari magica, straniera*, in "Nuove pagine", anno II, n. 1, 1982).

Registriamo queste osservazioni come una sorta di proposito che si compirà, dopo varie tappe, con le pagine *calaritan*e de *Il quinto passo è l'addio*, nelle quali, non a caso, è possibile trovare un'eco della descrizione di Lawrence.

“che se ne era innamorato”: “Ed ecco, d’improvviso, Cagliari: una città nuda che sorge ripida, ripida e dorata, ammicchiata nuda nella pianura verso il cielo, al vertice della vuota insenatura informe. È strana e un po’ incantata, non ha nulla di italiano. La città si ammicchia alta e nobile e quasi in miniatura, e mi fa pensare a Gerusalemme: senza alberi, senza riparo, sorge così un po’ nuda e fiera, remota come nel passato della storia, come la città di un messale monastico miniato. Ci si domanda come sia capitata qui. E sembra Spagna... o Malta: non Italia. È una città ripida e solitaria, senz’alberi, come in un’antica alluminatura. Ma ha, anche, qualcosa del gioiello: un nudo gioiello d’ambra che si apre improvviso, a rosa, nel profondo dell’ampia insenatura. L’aria soffia fredda e pungente, il cielo è tutto grumi. E quella è Cagliari. Ha uno strano aspetto, come se si potesse guardarla, ma non penetrarvi. È come una visione, come un ricordo, qualcosa di tramontato, impossibile poter veramente camminare in quella città: metterci piede e mangiare, e riderci. Ah, no!». È, questa, la prima *illustrazione* cagliaritana di Lawrence, che altre ne regala, nelle pagine successive del suo libro. Assieme a una ricca descrizione di un carnevale nuorese. E ai, suoi, soliti problemi letterari e umani e esistenziali: viaggiava, Lawrence, alla ricerca di terre e popoli *primitivi*, che fossero la prova vivente delle sue teorie sulla vita e sulla sessualità. Trovò i sardi barbari e feroci, maschi e primitivi. Ne raccontò con entusiasmo”<sup>171</sup>.

Due anni dopo ritorna sull’argomento con un articolo forse più significativo perché in questo caso non c’è nessun libro da recensire, ma l’autore esprime l’esplicita volontà di affrontare il tema dell’immagine costruita da Lawrence in *Sea and Sardinia* e dalla reazione dei sardi. Il ragionamento si incardina su tre punti fermi: la descrizione di Lawrence *falsifica* la realtà (“A Lawrence piace che i sardi non siano presuntuosi. Guarda per strada e, in pieno carnevale, ecco i sardi con le *ragas*. Appaiono in «un bale-

<sup>171</sup> *Cagliari magica, straniera*, cit.

nare di bianco e nero», veri maschi primitivi e feudali come l'Europa ha smesso di produrne, con le «cosce dure e pericolose». C'erano sardi con le *ragas*, a Cagliari nel 1920?<sup>172</sup>); lo scrittore inglese aveva il diritto di compiere questa *falsificazione*, perché non di Cagliari e dell'isola effettivamente parlava ma delle sue fantasie artistiche («Neppure il lettore pedante riesce a negare che *Sea and Sardinia* sia un libro interessante, ricco di pagine eleganti e di tonalità sospese a mezzaria, di realtà e d'incanto, di sogno e di fantasia. Ma la Cagliari di Lawrence è Cagliari per modo di dire: appartiene al delirio creativo e visionario di un grande scrittore che per ventitré ore ha osservato gli uomini e le case, senza parlare con nessuno, senza conoscere la storia di quelle pietre, e con la testa zeppa di pensieri preparatori per il suo romanzo maggiore<sup>173</sup>); gli intellettuali cagliaritari hanno amato e amano questa descrizione, senza accorgersi che in effetti non rappresenta la città nella quale vivono («Questa descrizione di Cagliari è amata da molti intellettuali cittadini, che ne citano brani in libri e articoli, compiacendosene. Ma è proprio vero, ad esempio, che i bambini della nobiltà cagliaritana, mascherati, mostravano «la vera, fredda superbia dell'antica *noblesse*? Erano «fragili farfalle invernali» prive del «minimo dubbio sul fatto di rappresentare la classe più alta dell'umanità» e capaci di procedere alteri e regali? Possono essere nati bambini così da una nobiltà come quella ispano-karalitana, quasi sempre pezzente, trafficona e priva di stile? Eppure Lawrence è dappertutto: qualche tempo fa una pubblica mostra dedicata al farsi della città dal punto di vista urbanistico e monumentale, una mostra interessante e istruttiva, presentava, a commento di foto e disegni, alcune frasi dedicate a Cagliari da celebri scrittori. Fra questi Lawrence troneggiava, affiancato dal libraio parigino Antoine Valery, dal nobile tedesco Von Maltzan, e dal gaudente

<sup>172</sup> *Città e abitanti da delirio visionario*, in «La Nuova Sardegna», 20 agosto 1984.

<sup>173</sup> *ivi*.

russo Semenov. Non una parola, non una frase, in tutta la mostra, scelte dalle pagine di un solo scrittore sardo. Non c'era neppure Cambosu!"<sup>174</sup>).

Il tema è già sufficientemente chiaro, mentre comincia a delinearsi la galleria formata dai viaggiatori che hanno visitato l'isola fornendone descrizioni più o meno fantasiose. Possiamo, in aggiunta, prendere in esame la recensione di un romanzo di Peter Handke, *Il cinese del dolore* il cui protagonista, Andreas Loser, compie un breve soggiorno in Sardegna. Atzeni è evidentemente colpito dalle insolite descrizioni dello scrittore austriaco<sup>175</sup> e questo lo induce a sviluppare, in un'ampia parte conclusiva dell'articolo, una serie di considerazioni concernenti le modalità attraverso le quali l'isola è stata rappresentata e i motivi che possono aver condotto i diversi autori a quel tipo di rappresentazione: "Si aggiunge così un tassello ulteriore all'immagine della Sardegna costruita dagli europei nel corso dei secoli: il tedesco Joseph Fuos disse di aver visto la *famigerata malaria*, una *nube splendente* acquattata al tramonto fuori dai bastioni, pronta ad avvolgere e uccidere il malcapitato che si azzardasse a uscir di città; l'inglese William Henry Smith sentì le galline cantare da galli; D. H. Lawrence vide le vere nerborute cosce coi muscoli guizzanti degli autentici maschi primitivi, a Cagliari, nel 1920, quando tutti vestivano coi pantaloni lunghi; in un romanzo di

<sup>174</sup> *ivi*. Ne *Il quinto passo è l'addio*, scriverà: "I cagliaritaniani amano gli stranieri e li accolgono a braccia aperte purché siano se non ricchi almeno belli e buoni mercanti" (pp. 17-18).

<sup>175</sup> "La Sardegna vista da Andreas Loser (cioè dipinta da Peter Handke) è lontana dall'oleografia dei villaggetti-lungo-coste-incontaminate-con-veduta-su-mare-di-smeraldo, cara alla propaganda turistica, quanto dai miti dell'isola-barbara-e-fiera-zeppa-di-banditi-vendicativi. L'Isola di Andreas Loser è silenziosa, polverosa, sciumnita e balbettante. [...] Una Sardegna eccentrica fin dalla scelta dei luoghi: l'unico lago naturale d'acqua dolce di un'isola che è sale e granito, l'unica città catalana e, della città, gli handicappati. Quali altri luoghi sardi avrebbero potuto fare da *pendant* al delirio psicotico del salisburghese Andreas Loser?" (*Anche la Sardegna negli incubi di Peter Handke*, in "L'Unione sarda", 21 ottobre 1988).

Anthony Burgess di qualche anno fa un aspirante Papa giunge a Cagliari per esorcizzare un indemoniato; il grande Balzac vede i sardi seminudi, coperti a malapena da uno straccetto sul pube, crudeli e orgiastici. La Sardegna descritta dai narratori e viaggiatori europei è un territorio magico e demoniaco, selvaggio e misterioso, luogo di visioni, soglia dell'ignoto. Niente di strano. Un ragazzo di Dolianova mi ha garantito di aver visto a Francoforte sulle rive del Meno quattro molossi neri alti come giraffe e coi canini d'oro che ululavano alla luna la notte di Ognissanti, e un vecchio emigrato di Austis mi ha raccontato di aver incontrato nelle campagne di Canterbury, il 3 gennaio del 1973, una nobildonna senza gambe che parlava in gaelico e sputava contro le stelle spegnendole una ad una. La Sardegna è un sogno degli europei, l'Europa è un sogno dei sardi; i confini fra realtà e fantasia sono labili, la soglia è sparita; ognuno ha bisogno di un altrove in cui vivere i suoi incubi, come ha fatto Andreas Loser, archeologo assassino<sup>176</sup>.

Sarei portato a scommettere che Atzeni non ha mai incontrato il ragazzo di Dolianova che aveva visto i molossi a Francoforte, né l'emigrato di Austis che racconta la sua fantastica storia: egli, semplicemente, difende i diritti dello scrittore che inventa trame e scenari, i diritti della fantasia. Fermo restando che alla sfera di libertà del lettore (o dell'ascoltatore) appartiene la possibilità di accettare le *fole* o *smontarle*, a seconda che siano proposte con maestria -e quindi abbiano un'intrinseca credibilità-, oppure no.

Meno tollerante, attento alla sostanza del racconto e non al suo *merito artistico*, è l'atteggiamento di Atzeni nell'opera di cui ci occupiamo e che, a dire il vero, esamina relazioni di viaggio -dalle quali (in linea di massima) ci aspettiamo obiettività e rispetto del vero- e non romanzi.

<sup>176</sup> .ivi.

2. Ma procediamo con ordine. Il testo, che è privo di titolo, è composto da dodici capitoli numerati con cifre arabe cui si aggiungono le *Conclusioni* e una breve *Nota*<sup>177</sup>. I capitoli hanno i seguenti titoli: 1) *Introduzione generale*; 2) *Clima, territorio, malfattie*; 3) *Flora*; 4) *Fauna*; 5) *Caccia, pesca, cucina*; 6) *Le case e le strade*; 7) *Gli uomini e i loro abiti*; 8) *Classi sociali*; 9) *Superstizioni*; 10) *Industria*; 11) *L'amore, la morte, la festa*; 12) *I banditi*. A seconda dell'importanza dell'argomento, la trattazione è divisa in paragrafi (da un minimo di uno, per *Caccia, pesca e cucina*, fino a un massimo di otto per quello dedicato a *I banditi*) segnati con numeri romani, privi di titolo.

Gli intendimenti che animano l'autore sono molteplici: il principale o, per meglio dire, quello originario è, come spiega nella *Nota*, il desiderio di compiere “una ricostruzione della vita sarda fra Sette e Ottocento”; compiuta con il sussidio non di pagine scritte da sardi ma da stranieri che abbiano visitato l'isola e l'abbiano descritta. A tale determinazione è arrivato (lo dichiara nella lettera di presentazione al direttore del giornale): “un po' perché gli stranieri sono talvolta divertenti- un po' perché l'occhio esterno vede con più freddezza, con meno affetto”. Di fatto l'obiettivo vero, quello che fin dall'*Introduzione generale* maggiormente lo appassiona, consiste nel tentativo di *smontare le fole* degli stranieri che nei racconti sulla Sardegna sembrano aver smentito quella freddezza di veduta, in genere riconosciuta

<sup>177</sup> “*Nota*. Tutte le traduzioni usate per questa ricostruzione della vita sarda fra Sette e Ottocento, mentre si preparava, attuava e sviluppava il processo storico riassunto nel nome *Rivoluzione Francese*, quando non espressamente indicato nel testo, sono quelle apparse in *Testi e documenti per la questione sarda* dell'editore Fossataro”. *Testi e documenti per la questione sarda* è, in realtà, il titolo dell'intera collana cui appartiene il volume curato da ALBERTO BOSCOLO, *I viaggiatori dell'Ottocento in Sardegna* (Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1973), nel quale Atzeni trova l'antologia delle opere scritte dai viaggiatori che attirano la sua attenzione. (Essendo tuttora inedito il testo di Atzeni e per favorire chi voglia ritrovare i passi dei viaggiatori da lui citati, verrà fornita l'indicazione di pagina relativa a questo volume).

propria dell'*occhio esterno*. In aggiunta un retropensiero che si materializza nell'*Introduzione generale*<sup>178</sup> e nell'ultimo rigo delle *Conclusioni*: "In Francia, intanto, facevano la Rivoluzione". Non ci avevamo pensato, non ci pensiamo mai, quando ci riferiamo a una terra, la Sardegna, che per definizione ha un suo tempo, diverso da quello del restante mondo occidentale. Atzeni lo ricorda, *proditoriamente*, e ci costringe a pensare che le straordinarie *sciocchezze* scritte da molti fra i viaggiatori forse derivano proprio da questa dislocazione temporale: l'*antichità* della Sardegna li ha immersi in un'atmosfera da *favola*, e ha, quindi, minato la loro capacità di osservazione.

Perché poi, a ben vedere, molti degli autori scelti da Atzeni come guide per il *tour* nella Sardegna sette-ottocentesca, Joseph Fuos, un Anonimo che pubblica a Lipsia, Honoré de Balzac, Antonio Bresciani, Heinrich Von Maltzan, William Henry Smith, Gustav Jourdan, John Warre Tyndale, Emanuel Domesnech, Antoine Valery, Paolo Mantegazza, quale più, quale meno hanno perso la bussola del buon senso e alle volte raccontano vere e proprie fanfaluche: a loro scusante si può addurre la straordinaria diversità della terra visitata, l'incomparabile distanza tra i mondi dai quali provenivano e quello che avevano avuto sotto gli occhi, tanto grande da impedire l'uso dei normali parametri

<sup>178</sup> "Erano gli ultimi decenni del Settecento e i primi del secolo successivo. Duecento anni fa. Sulla scena d'Europa si preparava il futuro del genere umano: una rivoluzione trasformava i mezzi di produzione, nascevano le macchine e dalle macchine e dalle città emergevano classi sociali nuovissime, compatte, sconosciute, che in meno di un secolo avrebbero frantumato e fatto scomparire il vecchio mondo. Ideologie e costume erano scossi da turbini profondi che coinvolgevano strati sociali nuovi assieme alla vecchia nobiltà. Alcune nazioni vantavano vittorie importanti sull'analfabetismo. Ancora: la Rivoluzione Francese, il Terrore giacobino, Napoleone Bonaparte. Su questa scena la Sardegna è una visione sfumata, lontana, in secondo piano: Sant'Efisio appare sui bastioni pisani e scaccia i giacobini con una spada di fuoco, l'erba del riso sardonico miete vittime innocenti, le intemperie spopolano le coste e le pianure" (*Introduzione generale*, par. I).

di riferimento<sup>179</sup>. Molto spesso, tuttavia, sono superficiali, parlano per sentito dire, seguono fonti non affidabili anche quando s'ammantano dell'autorità riconosciuta allo scrittore classico. Almeno uno di loro è in patente malafede<sup>180</sup>.

Atzeni smonta le *fole* con l'arma dell'ironia, resa più pungente dalla citazione dei commenti sbigottiti di qualche sardo

<sup>179</sup> Antonio Bresciani, che aveva visitato la Sardegna tra il 1844 e il 1846, pubblica a Napoli, nel 1850 la sua opera *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali* (dove già è interessante quella comparazione con gli *antichissimi* e, per giunta *orientali*: significativa del fatto che il povero gesuita non sapeva proprio dove rivolgersi per trovare genti *comparabili* con i sardi dell'Ottocento). Di lui ha scritto Alberto Boscolo: "Egli stesso confessa di essere stato mosso a scrivere le sue pagine dal fatto che inclinato allo studio "delle abitudini e costumanze delle antiche nazioni" gli "valse questa riposta dottrina a conferire e riscontrare nei costumi dei Sardi certe medesimezze con quelli dei primi popoli d'Asia" e dalle sue parole si intravede una moda del tempo, quella degli studi sui primi popoli, affermatasi ai primi dell'Ottocento e dalla quale era stato colpito a Verona "nella prima giovinezza". Nell'opera, scritta soprattutto su appunti di viaggio, su appunti tratti dalla Bibbia e da Omero, in quanto il Bresciani non ha a Roma la possibilità di consultare opere nelle biblioteche, restano vive ed attuali le descrizioni delle consuetudini, delle usanze, delle tradizioni isolane, colte con molta maestria; devono essere trascurate le comparazioni, che, come si è notato, sono prive di valore scientifico" (A. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 21). Nello stile non sempre perspicuo del passo, una cosa è certa: il Bresciani, per spiegare la Sardegna della metà dell'Ottocento, adopera la Bibbia e Omero come strumenti interpretativi.

<sup>180</sup> Si tratta di Balzac che, giunto in Sardegna seguendo un improbabile sogno di ricchezza, naturalmente fallisce e deve ripartire a mani vuote e indispettito, non senza aver prima scritto "una lunga lettera divertente a una *Madame*, nobildonna polacca, abitante a Parigi, sua futura moglie. Datata Cagliari, 17 aprile 1838 [...] Un passo della lettera rivela, più di altri, quali fossero gli intendimenti di Balzac, e gli interlocutori reali a cui si rivolgeva, e il fine *letterario* delle sue menzogne. Scrive infatti: "Uomini e donne vanno nudi con un brandello di tela, uno straccio bucato per coprire il sesso". Sapeva perfettamente di *dire le bugie*, ma probabilmente immaginava di suscitare discussioni attraversate da brividi licenziosi fra dame e gentiluomini della migliore società parigina. Anche i sardi, dunque, seppure per un attimo, hanno assolto a un importante compito storico riservato ai primitivi delle aree calde del globo: solleticare le fantasie sessuali degli europei" (*Introduzione generale*, par. II).

che, di fronte all'assurdità di certe affermazioni aveva sbottato. Accade nel caso di Joseph Fuos che nel 1780 pubblicò a Lipsia un libro intitolato *Nachrichten aus Sardinien von der gegenwärtigen Verfassung dieser Insel* in cui raccontava di "un'erba del riso sardonico", assai simile al prezzemolo ma che produce "una risata irrefrenabile e beffarda" da cui deriva la morte. "Oggi sappiamo che quell'erba non è mai esistita, né in Sardegna né altrove nel mondo, fatta eccezione per il solo Regno della Fiaba, notoriamente abitato da erbe che trasformano gli uomini in pietra, in rospo, in cane randagio; erbe magiche, mele avvelenate, tesori insepolti. Gli uomini colti di lingua tedesca, negli ultimi decenni del Settecento, conoscevano la differenza tra il mondo della realtà e quello della fiaba e delle leggende; chi avesse raccontato di un'erba del riso sardonico che cresceva sui bordi del Reno sarebbe incappato in sbugiardamenti e sbeffeggiamenti pubblici? In Sardegna, però, c'era posto: erba del riso sardonico, deserti infuocati, foreste vergini, abissi vertiginosi, uomini primitivi e crudeli, riti stregoneschi, spettri, fantasmi" (*Introduzione generale*, par. I).

Oltre un secolo dopo la pubblicazione tedesca, l'avvocato Pasquale Gastaldi Millelire tradusse l'opera in italiano, pubblicandola a Cagliari, nel 1899, col titolo *La Sardegna nel 1773-1776, descritta da un contemporaneo*.

Il Gastaldi Millelire aggiunse anche un essenziale apparato di note per esprimere i suoi sintetici commenti al testo del Fuos: "ha sentito il dovere -commenta Atzeni- di intervenire direttamente e annotare il testo con esclamazioni di questo genere: «Non si è mai sentito parlare di ciò, in Sardegna!» o «È una fola» o «È un errore» oppure «Panzana delle più enormi che siansi mai dette sulla Sardegna!» e, per finire, «Ignoro donde abbia potuto ricavare questa affermazione, che è falsa di sana pianta»" (*Introduzione generale*, par. I).

Riportati i commenti negativi Atzeni non aggiunge altro: forse la progettata destinazione giornalistica gli faceva inseguire una certa univocità di ragionamento affinché tutto fosse immediatamente perspicuo al lettore di quotidiano, per definizione sbrigativo. L'atteggiamento del Gastaldi Millelire è in realtà più complesso perché riprova le (numerose) parti del testo che meritano i rilievi negativi ma anche, quando è il caso, esprime con decisione il suo consenso<sup>181</sup>. La qual cosa lo presenta in una veste più equilibrata ma, soprattutto, dà una migliore definizione al problema, perché altro è imbattersi in un'opposizione sistematica e quasi per partito preso, altro in un rilievo critico mirato su singole affermazioni palesemente infondate. Lo stesso argomentare di Atzeni, che in certi casi sembra spinto da una sorta di rivendicazionismo *sardista*, avrebbe avuto più forza se fosse sempre apparso quale in fondo è, tuttavia, mosso dall'amore per la verità distorta. Un identico amore spinge Giuseppe Prunas Tola, coniugandosi a un minimo di esperienza delle cose del mondo: senza di che ascoltiamo a bocca aperta e crediamo al primo che parla.

Il Prunas Tola è anch'egli il traduttore-commentatore dell'opera di un viaggiatore tedesco. Si tratta, in questo caso, di Heinrich Von Maltzan che pubblicò a Lipsia<sup>182</sup>, nel 1869 un volume in-

<sup>181</sup> Quando, ad esempio, trova nel testo del Fuos: "A causa della sua aria insalubre essa [la Sardegna] fu dai Romani destinata per paese d'esilio, dove a bello studio si mandavano quelle persone, la cui vita allo stato nulla premeva. Ed anche ai nostri tempi non sembra che se ne abbia un miglior concetto", postilla: "A queste parole si può mettere la data d'oggi. Tutti i governanti italiani, nessuno eccettuato, han tenuto la Sardegna per luogo di deportazione dimenticando altre pestilenziali provincie" (J. FUOS, *Prodotti, clima e costumi*, in A. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 44). In un altro caso, al passo che dice: "Se l'aria di qui fosse così insalubre, dovrebbero naturalmente prima di tutti risentirsene le truppe che qui stanno di guarnigione, perché esse al loro arrivo non vi sono affatto abituate, e vi sono esposte per tutto l'anno durante il giorno e la notte nei posti di sentinella", aggiunge entusiasta: "Equanimità o logica davvero rare!" (ivi, p. 45). E si potrebbe continuare.

<sup>182</sup> Lipsia, osserva Atzeni, sembra nutrire un particolare interesse per la Sardegna: "Il libro di Heinrich Von Maltzan, barone di Dresda, è stato stampato a Lipsia nel

titolato *Reise auf der Insel Sardinien, nebst einem Anhang über die phöniciſchen Inſcripfens Sardinienſ*, uscito in edizione italiana a Milano, nel 1886, col titolo *Il barone di Maltzan in Sardegna con un'appendice sulle iscrizioni fenicie dell'isola*. In un passo dedicato alla descrizione della casa sarda, l'autore, tra le altre osservazioni, ne dedica una ai letti che gli appaiono straordinariamente corti. Atzeni riporta per intero il passo e poi aggiunge: "Poiché non è pensabile che tutti i viaggiatori abbiano perduto lucidità e senso dell'equilibrio proprio nel descrivere le case in cui i sardi abitavano<sup>183</sup>, e neanche è pensabile che tutti abbiano voluto mentire,

1869. È la terza pubblicazione dedicata alla Sardegna e stampata nella città tedesca, durante un secolo in cui l'Europa ignora tranquillamente l'esistenza dell'isola e dei suoi abitanti. Nello stesso periodo (1829) e sempre a Lipsia, in un'antologia dedicata alla poesia popolare, appare nuovamente la Sardegna, con versi tradizionali scelti dal sardo Matteo Madao. La città tedesca è stata quindi una osservatrice continua e minuziosa della realtà isolana di quel tempo" (*Flora*, par. II).

Al barone tedesco Atzeni riserva una citazione ne *Il quinto passo è l'addio*. Il protagonista è infatti accusato di aver rubato "un libro antico, una prima edizione in tedesco del Von Maltzan, bella stampa, oggetto del Settecento" (p. 65). Inutile ribadire che l'oggetto in questione è stato stampato nell'Ottocento e non nel Settecento.

<sup>183</sup> In precedenza il testo aveva riportato pareri non proprio lusinghieri di altri viaggiatori: "Le case in cui abitava la maggior parte dei sardi erano buie, piene di fumo, puzzolenti, miserabili, sporche. Tuguri veri e propri; o, perlomeno: tutti i viaggiatori-scrittori stranieri le hanno descritte come tali, mescolando alle parole una specie di ribrezzo (o di schifo) ben riassunto in una sola frase del francese Gustave Jourdan: «Il viaggiatore (...) si sente rivoltare lo stomaco, prova l'invincibile desiderio di riguadagnare la campagna, cerca di fuggire lontano da questi orribili villaggi che come dei tutelari non hanno altro che la sporcizia, la febbre, la paura». È evidente che le abitazioni e i villaggi dei sardi non corrispondevano a una misura di *dignità europea*". (*Le case e le strade*, par. I).

Naturalmente il lettore avvertito saprà far la tara da sé a giudizi così netti; può, comunque, essergli utile un'informazione che offre Alberto Boscolo: "quanto mai manchevole è il saggio di Gustavo Jourdan, apparso a Parigi nel 1861 presso l'editrice Jung-Treuttel con il titolo *L'île de Sardaigne*. Il saggio di trentadue pagine, scritto con l'intento, e il solo, di denigrare l'isola, manca di osservazioni, di descrizioni; la Sardegna è presentata come un focolare spento, come una terra di banditi, misera, una terra di "barbarie in seno alla civiltà" (A. BOSCOLO, *op. cit.*,

bisogna pensare che queste erano le case, questi i letti, le cucine, le stalle... Quanto all'ultima informazione sui letti dataci da Von Maltzan, aggiungiamo un piccolo commento (è di Giuseppe Prunas Tola, che tradusse l'opera del barone tedesco negli ultimi anni del secolo scorso): «A dire il vero mi riesce incomprensibile la meraviglia del Maltzan per la cortezza dei letti da lui visti in Paulilatino, e ciò mi meraviglia tanto più in quanto io stesso fui sorpreso vedendo quanto corti fossero i letti in Baviera, in Boe-

p. 23). Sembra che il Jourdan, “uomo d'affari, deluso per non essere riuscito dopo un anno di soggiorno in Sardegna a coltivare gli asfodeli per ottenerne alcool” (ivi, p. 24), avesse, da questo motivo, ricavato il malanimo nei confronti dell'isola e dei suoi abitanti.

Ma per comprendere come questo standard di *dignità europea* ancora oggi non compiutamente raggiunta in tante parte dell'Europa sia una sorta di mito, più che un parametro obiettivo, potrebbe essere interessante confrontare questa descrizione che il francese Jourdan offre delle case sarde con quelle, praticamente coeve, che l'inglese Edward Whymper -non prevenuto anzi fortemente motivato nella visita dei luoghi- propone relativamente a una serie di viaggi e ascensioni compiuti tra il 1860 e il 1865 nella regione alpina, in una vasta area compresa tra Francia, Svizzera e Italia. Abitazioni, abitudini igieniche abbigliamento, modalità del comportamento sono oggetto di una critica tanto netta quanto, invero, resa meno aspra dal soffio di un'amabile ironia. Whymper è, tuttavia, del tutto serio quando adopera la categoria del *primitivo* per definire atteggiamenti non in linea con quelli in uso nella società londinese. Va anche rilevato che le sue critiche non si appuntano soltanto su quanto accade nei villaggi o nelle baite alpine, più o meno equivalenti ai piccoli centri o agli stazzi sardi. Con eguale fermezza egli riprende i costumi degli abitanti di Grenoble e, addirittura, dei parigini. Alla cittadina elvetica di Leuk dedica una breve nota in cui esprime in maniera arguta il suo dissenso: “Visitai quindi i bagni di Leuk ove vidi uno strano insieme di uomini, donne e bambini, in costume da bagno, che cicalavano bevendo e giocando agli scacchi nell'acqua. Quella società acquatica non pareva molto convinta che uomini di età matura, posti nell'ambiente e atillati *ad hoc*, potessero, senza violare le convenienze sociali, inseguire giovani donne in tutti i recessi del bagno; ma, unanime nel protestare vedendo uno straniero che pretendeva restar vestito, dette in un coro di vere urla quando mi ritirati senza farle vedere il mio profilo al naturale”. (E. WHYMPER, *Scalate nelle Alpi. La conquista del Cervino*, Torino, Viglongo, 1965, p. 9). La Sardegna ha avuto di rado la fortuna d'essere oggetto di critiche altrettanto intelligenti e garbate.

mia, in Austria e in tutta la Germania in genere, paesi all'autore ben noti, e ciò non solo negli alberghi ma pure nelle case particolari; a Norimberga, fra le altre, ove alloggiavi presso un ispettore delle poste, mi toccò un letto così corto che proprio dovetti rassegnarmi a dormire colle gambe ritratte, se non volea far spuntare i piedi dal letto; eppure so di essere di statura appena mezzana!» (*Le case e le strade*, par. I).

I parametri europei sembrano esser sempre una faccenda da imporre agli altri.

3. Ai commenti del Gastaldi Millelire e del Prunas Tola, Atzeni unisce i suoi, alle volte aspri e risentiti, altre ironici, talora scherzosi e divertiti: sempre, comunque, mossi dal bisogno razionale di analizzare quel che è stato scritto da autori che, evidentemente contavano su una sorta di *impunità*, come se nessuno avesse mai dovuto chiedersi per davvero di che cosa diamine stessero parlando.

Un tale William Henry Smith<sup>184</sup>, ufficiale inglese che compì rilievi geodetici in Sardegna negli anni 1823-1824 ed elaborò una celebre carta nautica dell'isola, pubblicò poi a Londra, nel 1828, un volume dal titolo *Sketch of the present state of the island of Sardinia*<sup>185</sup>. L'opera, non priva di informazioni interessanti,

<sup>184</sup> Atzeni trova nelle pagine di Smith una ricca elencazione di cibi: «È il viaggiatore che con più attenzione osserva questo aspetto della realtà; forse era un buongustaio, o un mangione, o forse soltanto un uomo animato da una visione della vita in qualche modo *concreta* (o, se preferite, *materialista*) che l'ha spinto non solo ad occuparsi del cibo, ma anche a disegnare una carta nautica delle coste della Sardegna, per il suo Ammiragliato, che fu più tardi molto utile ad Alberto Ferrero Della Marmora, cartografo e scrittore» (*Caccia, pesca e cucina*, par. I). Per ulteriori informazioni sulle attività *professionali* di W. H. Smith, cfr. A. ASSORGIA, *Alberto Lamarmora e il progresso delle conoscenze geologiche e minerarie in Sardegna nell'Ottocento*, Cagliari, Cucc, 1998 (in particolare alle pp. 164, 172, 173).

<sup>185</sup> «Privo di qualità letterarie, il libro, molto obiettivo, si divide in quattro parti dedicate alla storia politica, ai prodotti, alle risorse, agli abitanti, alle coste e comprende un'appendice ricca di note statistiche, di prezzi dei mercati, di ragguagli

scade, in qualche caso, a mero repertorio di banalità generiche, simili a quelle che ogni viaggiatore frettoloso riporta da una qualunque parte del mondo e che propina ai suoi interlocutori, vere o false che siano. W. H. Smith, per parte sua, dichiara con tono serissimo: “I Sardi non amano che si chieda loro l’età e di rado danno una risposta diretta a domande di carattere personale, costume che prevale ancora tra i Mori e gli Arabi della Barbaria”<sup>186</sup>. Dal 1828 al 1988 nessuno gli ha mai chiesto conto di questa e di simili affermazioni. Poi arriva Sergio Atzeni, che da un canto è un *loico*, dall’altro un *impertinente* che non perdona niente a nessuno, e scrive: “Gli *Inglés*, come William Henry Smith, invece, amavano che gli si chiedesse l’età e andavano festosi cantando «chiedimi l’età», e la dicevano anche a un signore che non l’aveva chiesta e che se avesse potuto si sarebbe informato piuttosto sulla strada più breve per arrivare a una *Street* o a un *Palace*. A domanda diretta di carattere personale, rivolta loro magari da un Sardo e da un Arabo, gli *Inglés* rispondevano. «Dimmi qual è il rapporto che ti lega alla donna che cammina al tuo fianco, *Inglés*». «È la mia amante, Signore, e non le dico i giochini di stanotte, e quelli di ieri, nella *Farm*, con le gonne sollevate. Non dico se non chiede, naturalmente. A domanda diretta rispondo»” (*Superstizioni*, par. I).

È uno sberleffo che ha tutta la forza derisoria dei mondi post-coloniali decisi a saldare i conti con chi, in passato, poteva permettersi atteggiamenti di superiorità che ora non sono ammissibili<sup>187</sup>. Difatti Atzeni prima affronta Smith da pari a pari (quan-

sulle monete, sui pesi, sulle misure e di dati ittologici. Molto vive sono le pagine sugli usi e costumi, sulle superstizioni, la cui sopravvivenza da buon protestante ritiene dovuta alla Chiesa di Roma” (A. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 16).

<sup>186</sup> W. H. SMITH, *Impressioni e curiosità*, in A. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 86.

<sup>187</sup> Lo stesso epiteto, *Inglés*, rimanda a tale contesto. Forse, specificatamente, al film *Queimada* di Gillo Pontecorvo (che Atzeni ben conosceva), alla sfida tra Josè Dolores e William Walker, l’*Inglés*, protagonisti di una paradigmatica storia di sfruttamento coloniale e costruzione della coscienza etnica. Ma non è da escludere

do il viaggiatore sostiene che i nativi di alcuni villaggi della Barbagia, Ogliastra e Monte Acuto “provano ancora un terrore del tuono e dei lampi come manifestazione dell’ira divina” gli ribatte: “Gli *Inglés*, invece, chiacchieravano coi fantasmi nel *Castle*, belli e tranquilli. Se c’è una cosa che manca del tutto, nel carattere *Inglés*, è il terrore delle notti di temporale, o i tuoni e i fulmini mandati dal demonio... riservati a pochi poeti sepolcrali, rabbini di Praga e Sardi”) e poi, conclusivamente, colpisce i presupposti culturali dei suoi atteggiamenti: “Si potrebbe anche osservare, in Smith, una certa presunzione *Inglés*. Una presunzione di superiorità. Guarda dall’alto in basso, come colui che crede falsi soltanto i fantasmi degli altri, gli dei degli altri, i miracoli degli altri” (*Superstizioni*, par. I)<sup>188</sup>.

Così, via via, puntigliosamente senza lasciarne passare una, non la panzana della frutta raccontata dal Fuos<sup>189</sup>; non il pedante ma incompleto elenco di pesci di Antonio Bresciani<sup>190</sup>; non,

che giochi un suo ruolo anche il ricordo di Robert Jordan, l’*Inglés* di *Per chi suona la campana*.

<sup>188</sup> Senza nessuna intonazione polemica ma con il tono dello studioso che rileva un dato ricorrente nei testi dei quali si occupa, l’anglista Miryam Cabiddu propone un’analoga osservazione: “Molte volte come si vedrà, si è ad un passo dall’espressione di sentimenti razzistici. Il viaggiatore britannico vuole sempre apparire ai propri occhi ed a quelli del lettore, l’esponente di una società *superiore*. Questo atteggiamento aveva avuto d’altronde in Inghilterra manifestazioni copiose anche nei secoli precedenti. Il concetto fondamentale che spesso i viaggiatori tenevano ad esprimere era che ciò che non era britannico era grottesco. Non si può fare a meno di notare nella maggior parte di loro una totale estraneità e distacco dalla vita che si svolgeva nei paesi visitati” (M. CABIDDU, *op. cit.*, pp. 44-45).

<sup>189</sup> “Anche quella specie di dibattito internazionale sulle condizioni agricole della Sardegna, che impegna tutti i visitatori stranieri, non risparmia affermazioni buffe. Il solito Joseph Fuos, per esempio, sostiene che il gusto della frutta sarda sarebbe peggiore di quello della frutta tedesca. O, più esattamente e con le sue stesse parole, «la frutta di qui non è di gusto così buono come in Allemagna»” (*Flora*, par. II).

<sup>190</sup> “Gli mancava un catalogo che comprendesse *mumungioni, sardina, gorbagliu, giarrettu, menduledda, sparedda, palaria, arrocali, carina, maccioni, pappagocciula, cambara* e chissà quanti altri” (*Fauna*, par. I).

dello stesso Bresciani, la descrizione dei “cavallucci piccoletti” da cui il re Carlo Alberto fa trainare il “picciol cocchio” del figlio Umberto e quando questi passa, con tale equipaggio, per le vie di Torino, “il popolo plaude e saluta”<sup>191</sup>; non la sentenza di un autore anonimo che dice il sardo “pigro, superbo e vendicativo”, unicamente mosso dalla lussuria<sup>192</sup>; non la convinzione del tedesco Von Maltzan che il sardo non sia tanto pacifico quanto pretende di essere:<sup>193</sup>.

4. Con tutti questi limiti, con tutte queste difficoltà di ricostituzione dell’immagine spesso notevolmente distorta, pur tuttavia quelle sono le fonti e ad esse è necessario rifarsi. I sardi “a quel tempo da sé non si raccontavano, chi scriveva preferiva inventare storie giudicali”.

La frase contenuta nella lettera indirizzata a Massimo Loche può essere intesa come una mera constatazione ma esiste anche

<sup>191</sup> “Oltre alla solita umanizzazione degli animali (i cavalli erano gai, e dotati d’anima) e a un gusto particolare per il bamboleggiamento (cavallucci, corpicciuoli, gambucce, picciol cocchio, vaghezza, vezzo, putti, graziosa), il gesuita si è lasciato prender la mano dal leccaculismo (piaggeria, se preferite): e sì gran Re non era se non Carlo Alberto. Quanto al popolo che plaude e saluta, avrei voluto vederlo...” (*Fauna*, par. IV).

<sup>192</sup> «Il sardo in generale è pigro, superbo e vendicativo; la sua più grande passione è la lussuria da cui nascono gelosia e sete di vendetta e per cui in tutte le strade della città si incontra una moltitudine di ciechi» Poca scelta: o sfaticati o cecati; causa di tanto sconquasso etico-genetico era nient’altro che la lussuria. Sarapo orientale da operetta, il sardo lussurioso” (*Gli uomini e i loro abiti*, par. II).

L’accusa di pigrizia ritorna anche in un articolo de “The Dublin University Magazine” (Dublino, maggio 1849) che segnala l’opera di Tyndale sulla Sardegna. Curiosamente in questo caso, i sardi sono paragonati agli irlandesi: “The Sardes like our fellow countrymen, are intelligent, but like them they are disposed to indolence, and more patient of misery than of toil. With soils which energy might make to team with produce, each rests content with the lowest scale of subsistence” (in M. CABIDDU, *op. cit.*, p. 92).

<sup>193</sup> “L’uomo sardo ha dimostrato di essere pacifico, più pacifico, se non altro, dell’uomo di stirpe germanica” (*I banditi*, par. I).

la possibilità di leggerla come un rilievo critico rivolto a chi per contemplare il proprio passato perde la possibilità di descrivere il presente.

A quel *presente* sette-ottocentesco Atzeni è fortemente interessato: per tale motivo si sottopone alla fatica di discernere il vero dal falso nelle relazioni dei viaggiatori, confronta le diverse versioni, analizza le differenze, scopre che W. H. Smith, sempre attentissimo ai cibi, non si occupa dei vini, mentre il Fuos, il famigerato Fuos tante volte criticato per le sciocchezze dette a proposito della malaria, riguardo ai vini sa dare buoni consigli<sup>194</sup>, che sul pane di ghiande molte inesattezze sono state dette, a cominciare da Balzac, ma che “una descrizione precisa di questo pane la troviamo soltanto in un libro di Paolo Mantegazza, pubblicato a Milano nel 1869” (*Caccia, pesca e cucina*, par. I)<sup>195</sup>, e così via.

Alla fine un quadro si compone, e in esso trovano posto le informazioni concernenti il clima, il territorio, la flora e la fauna, la caccia e la pesca, le case e le strade: una prima parte del testo che l'autore descrive riassuntivamente con queste parole prima di annunciare l'argomento di cui intende occuparsi nelle pagine conclusive: “Da vecchie pagine di viaggiatori e scrittori tedeschi, inglesi, francesi, persino italiani, abbiamo tratto le descrizioni di condizioni climatiche, malattie, piante, animali e case. È giunto il momento di presentare i protagonisti della narrazione: coloro, cioè, che soffrivano il sole, la sete e la malaria, al-

<sup>194</sup> “La Sardegna ha incontestabilmente eccellenti vini bianchi e rossi; le migliori qualità si trovano qui e nelle regioni di Bosa, Oristano, Sorso e Alghero. Il Girò di qui è una bevanda prelibata e preziosa. Ma i Sardi potrebbero avere anche molto migliori vini, se scegliessero con più accuratezza le uve e governassero con maggiore attenzione la fermentazione, il travaso e la conservazione del vino” (*Caccia, pesca e cucina*, par. I). Atzeni non dice che Pasquale Gastaldi Millelire commenta il passo citato con la seguente nota: “Queste osservazioni oggi a più di un secolo di distanza le fa la Scuola Enologica di Cagliari” (J. FUOS, *op. cit.*, p. 42).

<sup>195</sup> Il libro in questione si intitola *Profili e paesaggi della Sardegna*.

levavano pecore e cacciavano mufloni, si ammassavano in tane affumicate dove gli asini giravano la mola, e mangiavano pane di ghiande, o bianchissimo: i sardi. Osservati da occhi stranieri” (*Gli uomini e i loro abiti*, par. I).

I sardi, dunque: “per lo più sono piccoli, magri, giallo bruni nel color del volto”<sup>196</sup>, portano lunghe barbe e queste barbe, già vietate dal viceré Marchese di Rivarolo<sup>197</sup>, hanno qualcosa di inquietante che colpisce i viaggiatori e ne turba il senso morale: “le loro barbe fitte, i lunghi capelli neri, gli occhi vivi, il colorito bruno. Sotto questo aspetto severo, si sente che devono essere forti e li si desidererebbe anche buoni”<sup>198</sup>. Per Heinrich Von Maltzan sono “semiselvaggi” o, che in fondo è dir lo stesso, “semicivilizzati”: almeno una metà, insomma, non convince<sup>199</sup>.

<sup>196</sup> J. FUOS, *op. cit.* p. 54.

<sup>197</sup> Del provvedimento si parla ne *Il quinto passo è l'addio*: il romanzo attribuisce a un viceré della famiglia Curraz la responsabilità di “avere emanato un’ordinanza antibanditi che al primo punto imponeva ai sudditi di radersi il volto ogni santa Domenica” (p. 115).

<sup>198</sup> G. JOURDAN, *L'isola di Sardegna*, in A. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 212. C’è, però, anche chi da quelle barbe non si lascia spaventare, anzi le considera positivamente e, con *humor* inglese, indica i sardi come possibili modelli per quanto riguarda la materia: “In this beard-wearing and beard-drawing age, amateurs should decidedly visit the Sardinian shores; its inhabitants are certainly able to give a lesson to any man in the art of obliterating features from the map of the human face by the luxuriance of its crinal ornaments” (G. BURDETT, *Traits of Corsican and Sardinian Character*, in “New Monthly Magazine and Humorist”, 1846, citato in M. CABIDDU, *op. cit.*, p. 71).

<sup>199</sup> Con il Von Maltzan concorda, al riguardo, l’opinione pubblica inglese. Il londinese “The Athenaeum” così scrive nel 1849: “Notwithstanding her extent, the richness of her soil, her position in the centre of the Mediterranean, and her convenient harbours, Sardinia has remained down to our own times in a semibarbarous state” (citato in M. CABIDDU, *op. cit.*, p. 18). Thomas Forester, che visitò la Sardegna nel 1853 e nel 1857, per poi parlarne nell’opera *Rambles in the Islands of Corsica and Sardinia* (Londra, 1858), da un lato dice che l’ospitalità nei confronti degli stranieri è diffusa fra i sardi “as in most semi-barbarous races” (citato in M. CABIDDU, *op. cit.*, pp. 102-103) e parla di “semi-barbarous people” (ivi, p. 106) (paragonando, tuttavia, i sardi agli irlandesi per il modo in cui sono trat-

Abbigliamento maschile e femminile, classi sociali, livello culturale, superstizione e amuleti, ma anche attività economiche e, per così dire industriali, amore, morte e feste: tutto ciò è, ovviamente, degno di attenzione e Atzeni, seguendo i suoi autori, di tutto si occupa, sia pure rapidamente e con il rimpianto “di aver lasciato da parte pagine e pagine, belle, buffe o curiose” (*Industria*, par I). Ma il discorso scivola via veloce perché i “semiselvaggi” sono noti in tutto il mondo civile per una specifica attività: quella banditesca. Basta guardarli, come fa il barone Von Maltzan, per capire che sono soggetti poco raccomandabili: “Solo qua e là s’incontrava un pastore avvilluppato nella zotica *mastruca* starsene in mezzo al suo gregge composto per lo più di capre semiselvagge. Tutti questi pastori erano armati fino ai denti ed avevano l’apparenza dei masnadieri, quantunque si pretendesse fossero gli individui più pacifici del mondo”<sup>200</sup>.

Atzeni commenta: “«Si pretendesse» sta per «i sardi pretendevano»: di essere considerati un popolo pacifico. Tale pretesa contrasta palesemente col ritratto del Sardo Armigero dipinto dal barone. Qualcuno potrebbe anche aver voglia di dire, «Carissimo Heinrich, è vero. L’uomo sardo ha dimostrato di essere pacifico, più pacifico, se non altro, dell’uomo di stirpe germanica, grande guerriero, macabro e pericoloso nei suoi deliri di potenza. Coloro che pretendevano avevano ben diritto di pretendere, storia alla mano»” (*I banditi*, par. I).

Tali i padroni, tali le capre, “semiselvagge”, tali i cani, “crudeli e serpentosi che s’avventano ad ogn’uno con una rabbia di lu-

tati dai rispettivi governi), dall’altro sostiene d’aver trovato a Tempio “persone intelligenti e colte” (ivi, p. 104) e, a Sassari, sentimenti politici e morali che mal si conciliano con lo stato di *semibarbarie*: “I found at Sassari opinions more distinctly pronounced on the abuses of the Government, and the necessity of reforms in various branches of the administration, that I have reason to believe they are in the more courtly circles of Cagliari” (ivi, p. 105).

<sup>200</sup> H. VON MALTZAN, *Paulilatino, Macomer, Bosa*, in A. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 283.

po”<sup>201</sup>. L’isola appare come un autentico covo di banditi, con un complesso di istituti legati al fenomeno: il *Baroncello*, “contrattare del bandito” (*I banditi*, par. II), le morti improvvise e violente e la ricerca dell’assassino, i processi celebrati, secondo Emanuel Domenech, all’alba, sotto una quercia<sup>202</sup>, il dibattito processuale, il verdetto, le storie -più o meno fantasiose- dei banditi celebri, la vendetta.

Non manca proprio niente o, piuttosto, manca l’essenziale ovvero sia la risposta alla domanda: ma i banditi esistono davvero? Heinrich Von Maltzan che aveva sospettato i sardi di essere *sedicenti* pacifici, armati fino ai denti, mezzo civilizzati, mezzo selvaggi e, in buona sostanza, mezzo banditi, altre volte ci ripensa: “I *banditi* sardi sono quasi scomparsi (e io potei giungere a sentire solo di uno ancora in vita) e poi questi *banditi* non furono giammai briganti, ma solamente colpiti dalla legge per aver esercitato vendetta. Essi non derubavano ed erano rimasti sempre *bravos homines* a detta di tutti i sardi da me interrogati al riguardo”<sup>203</sup>.

Dunque non esistono. Ma Gustave Jourdan ne aveva contato cinquecento<sup>204</sup>; Atzeni non è convinto: “La discordanza fra i dati (oltre che fra le interpretazioni) forniti dai due scrittori è abbastanza curiosa: il libro tedesco appare nel 1869, mentre quello francese è del 1861. In otto anni, spariti cinquecento fuorilegge, un’armata di banditi scellerati, un piccolo popolo di armati,

<sup>201</sup> A. BRESCIANI, *Aspetti e considerazioni*, in A. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 182.

<sup>202</sup> “L’ha già detto da un’altra parte, in Sardegna tutto si fa e si disfa sotto le querce: matrimoni, giudizi, commerci di cavalli” (*I banditi*, par. II).

<sup>203</sup> H. VON MALTZAN, *op. cit.*, p. 242.

<sup>204</sup> “Nel momento in cui parliamo ci sono in Sardegna più di 500 banditi di cui i nomi sono conosciuti e i connotati diffusi; a questa colonna mobile, frazionata in numerosi distaccamenti, si aggiungono i complici non perseguiti, i parenti fidati, che servono da spie e da vedette, e si avrà una vera armata di scellerati fuorilegge, davanti alla quale i carabinieri esitano, i magistrati impallidiscono, la corona indietreggia” (G. JOURDAN, *op. cit.*, p. 206).

complici non perseguiti e parenti fidati?...” (*I banditi*, par. IV). A complicare la questione ci si mette il Von Maltzan, scoperto in palese contraddizione. Il tedesco, infatti, mentre illustra la situazione di vaste zone della Sardegna, incolte e prive di abitazioni, improvvisamente commenta: “Nessuna meraviglia che i *banditi* siano in fiore in un paese tanto spopolato”<sup>205</sup>: ed è lo stesso autore che sospetta i sardi d’essere poco pacifici e, in altra parte della stessa opera, dichiara estinti tutti i banditi, tranne uno.

In aggiunta il solito Fuos, secondo i cui calcoli “l’armata scellerata dovrebbe comprendere non meno di tre, quattromila assassini impuniti e vendicativi” (*I banditi*, par. VII).

Per far luce sull’intricata questione -che, evidentemente, le parole dei viaggiatori non possono dirimere-, Atzeni ricorre a un documento storico, “un fascicoletto di ventidue pagine, intitolato *Catalogo dei banditi*, che riporta con chiarezza in copertina un sunto del contenuto: «in cui, oltre a quelli che si possono impunemente uccidere come nemici della patria e dello Stato, vi si indicano eziandio gli altri che debbonsi solamente perseguire ed arrestare, colla specificazione dei loro rispettivi delitti, delle pene cui furono condannati, quando e da quali tribunali, e dei connotati personali di essi banditi». La copertina riporta anche la data di stampa: «In data delli 11 Marzo 1816», che si pone al centro del periodo descritto dai viaggiatori, e l’indicazione dello stampatore: «Cagliari. Nella Reale Stamperia». Si tratta dunque di un documento ufficiale, e, Reale, per di più. Il Re fa la sua comparsa a pagina due: «Il Re di Sardegna, di Cipro e di Gerusalemme, Carlo Felice di Savoia, Duca del Genovese, Viceré, Luogotenente e Capitano Generale del Regno di Sardegna». Dopo tale esauriente elenco degli appellativi sovrani, subito comincia la prima delle due *tablelle di banditi* in cui è diviso il *Catalogo* [...] Il fascicoletto, nelle sue ventidue pagine, contiene in tutto novanta latitanti (né zero, né cinquecento, né

<sup>205</sup> H. VON MALTZAN, *op. cit.*, p. 240.

duemila): ben divisi in due tabelle. La prima, aperta da Ignazio Porcu, comprende i banditi «esposti alla pubblica vendetta, i quali non solo possono arrestarsi, ma eziandio impunemente uccidersi quali nemici della patria e dello Stato». La seconda tabella comprende coloro che dovevano essere arrestati, ma di cui non era permesso il linciaggio” (*I banditi*, par. VIII). In aggiunta una provvida informazione sulla pena alla quale era stato condannato Ignazio Porcu, reo di *tentata emozione popolare*: “A morte, spiccamiento di testa da conficcarsi sul patibolo, bruciarsi il rimanente del cadavere, cospargersene le ceneri al vento, previa tortura”. Non c’è alcun dubbio, si tratta di un documento ufficiale. E smentisce i viaggiatori: “I banditi erano novanta. Le colpe e le condanne erano quelle elencate. Parola di Re” (*I banditi*, par. VIII).

Potremmo dubitarne?

5. Atzeni, con questo suo lavoro non pubblicato da “L’Unione sarda” e non più riproposto ad alcun editore<sup>206</sup> ha costruito una prospettiva di lettura critica delle opere compilate dai viaggiatori che visitarono la Sardegna. Egli, senza dimenticare le caratteristiche personali e stilistiche di ogni singolo autore è, però, in primo luogo, interessato all’oggetto del racconto, a quell’universo isolano *moderno* che i sardi non descrivevano e che quindi compare solo nelle stranianti descrizioni del *touriste*.

Prospettiva rafforzata dall’espedito letterario che indica la Sardegna come il luogo in cui si compie l’atto della scrittura<sup>207</sup>, mentre queste pagine, come la lettera che le accompagna, sono stese, con buona probabilità, a Torino. Anche stavolta, come poi

<sup>206</sup> Rimasto tra le carte dello scrittore, il testo verrà pubblicato dall’editore Sellerio nel corso del 1999.

<sup>207</sup> “E la frutta sarda non è paragonabile a quella tedesca, se non altro perché *quaggiù* il sole asciuga i frutti senza privarli degli zuccheri e delle sostanze nutritive e li porta facilmente a maturazioni in Germania molto improbabili” (*Flora*, par. II. Il corsivo è mio).

accadrà in *Passavamo sulla terra leggeri*, colui che racconta appartiene a una comunità della quale si sente il portavoce: per tale motivo può usare la prima persona plurale<sup>208</sup>, può fare proposte ed esprimere pareri non con il tono di chi si pronuncia a titolo personale ma come colui che ha la forza derivante dall'aver ricevuto il mandato di parlare a nome e per conto di una collettività<sup>209</sup>.

Infine, quasi a riprova dell'investitura ricevuta, c'è la piccola invenzione narrativa (uno sfogo per lo scrittore che si cimenta, in questo caso con un'opera così diversa dal suo genere) l'abbozzo di un personaggio che compare tra tanti illustri viaggiatori e si distingue dalla folla anonima dei sardi genericamente descritti. Compare di sfuggita, la prima volta, e, in un contesto del tutto razionale: una sorta di pietra di paragone sulla quale misurare le informazioni contenute nelle relazioni di viaggio, dar loro corpo e spessore di realtà. Balzac *dice le bugie*, ma al fondo del racconto è anche possibile intravedere qualche sprazzo di vero: "Malgrado tutto, avventure e fantasmi non nascondono gli uomini in carne e ossa, le case di terra e la macinazione del grano, i cibi quotidiani e i bagliori di una ricchezza nascosta. Balzac, in qualche

<sup>208</sup> "Perciò ci guardavano con scarsa curiosità, mista a ripugnanza" (*Introduzione generale*, par. II); "Almeno fino a questo secondo dopoguerra che ci ha tolto dal rango di *zona malsana* per trasferirci a quello di *paradiso*" (*Clima, territorio, malfattie*, par. I).

<sup>209</sup> Così, quando incontra il passo di Antonio Bresciani che indica il muflone quale "insegna e divisa" della Sardegna, può commentare la proposta, accoglierla con riserva, suggerire un'altra immagine per la bandiera sarda: "Questo sarebbe il nostro stemma, la nostra bandiera, l'insegna che sta sull'ingresso della vecchia bottega *Sardegna*. Niente di male a riconoscersi in un caprone selvatico e scontroso, che ha gusto per le scalate e i cieli aperti. Un'insegna di pace, certamente non fuori tempo. Un'idea di indipendenza. Anche se magari un po' isolata. Preferirei, tuttavia, sulla bandiera, l'aquila reale. Il perché è nelle ultime minacciose parole del gesuita: "Nulla di meno le carabine li raggiungono, e i grandi baroni del regno ne consolano i conviti". Un simbolo arrosto in un banchetto nemico. Una specie in via di estinzione, di cui si contano gli ultimi esemplari. Vittime predestinate, nel mondo dell'uomo. Pecore selvatiche e montanare. Questo sono, i mufloni. L'aquila reale, chissà..." (*Fauna*, par. II).

modo, pur giocando con le fiabe, introduce al tempo storico, vissuto dagli uomini reali. In quegli anni ha vissuto la nonna della nonna di mia nonna, che quasi certamente mangiava pane di ghiande impastato con argilla e viveva in una tana di terra senza il camino, mentre a Parigi i cuochi sapevano cucinare l'oca in più di trenta maniere differenti e i palazzi erano alti, di pietra, i sofà morbidi, uno sciupio di lumi e cuscini. Gli anni erano gli stessi, ma il tempo differente: il nostro era il passato remoto, isolato in mezzo al mare, chiuso in bottiglia, incomprensibile, lontano come la Polinesia” (*Introduzione generale*, par. II).

C'è una nonna, dunque, che ci aiuta a misurare questo *nostro* tempo incomprensibile per tutti, anche per noi stessi, se abbiamo bisogno di figurarcelo ricostruendo le tappe di un passato neanche tanto lontano ma perduto dalla memoria che vuol ricordare soltanto la storia antichissima dell'età giudicale. Un identico impulso etico spinge Atzeni a comporre *Passavamo sulla terra leggeri* e questo testo non narrativo che nelle *Conclusioni* esplose in una scena finale svincolata da ogni obbligo critico, pura fantasia letteraria, descrizione di realtà meravigliose, gioco verbale pirotecnico, sberleffo divertito e irridente. Protagonista “la nonna della nonna di mia nonna” della quale il narratore si chiede “A volte mi è sembrato di intravedere delle ombre... Com'era?”.

È un dubbio che attanaglia e che deve essere sciolto, a qualunque costo: “Per saperlo interrogarei i cadaveri... perché no?... e chiederei con voce ferma: “Dite, alla fine: che vita ha vissuto quella donna?”.

La risposta, le tante variopinte risposte a questo interrogativo su una storia privata che è divenuta emblema dell'intera storia sarda, la danno, in una sarabanda fortemente ritmata, Padre Antonio, William Henry, Gustave, Heinrich, Fuos, Domenech, l'Anonimo di Lipsia, John, Valery, Honoré de Balzac, Carlo re di Gerusalemme, tutti i personaggi di una breve recitazione sur-

reale, una processione di morti che, come quelli de *Il giorno del giudizio*, raccontano una storia impossibile: “Erano là, tutti assieme, morti sotterrati. Hanno preso a danzare attorno e a cantare: “La lussuria li ha divorati e accecati. L’odio li ha spinti a sbranarsi l’un l’altro. La follia li ha spediti per strada a sparare contro la nebbia. Ballavano tremolanti nelle chiese, al suono delle ossa di Giuda. Uscivano, nudi, ogni notte, dopo essersi bagnati nell’aceto. Lavoravano nella cacca di pipistrello e mangiavano minestra. Solo gli asini erano felici e le galline cantavano da gallo”.

6. *Vero e falso*, dunque, nelle relazioni di viaggio esaminate con scrupolo di studioso: ma lo scrittore qua e là si tradisce, per poi svelarsi, definitivamente, nella pagina conclusiva. Su un aspetto l’uomo di cultura e lo scrittore concordemente convergono: sulla costante attenzione verso ciò che concerne il mondo culturale sardo al quale Atzeni sente fortissimamente di appartenere, con una personale fisionomia, distinta da quella degli intellettuali che lo hanno preceduto. Non avvia polemiche ma precisa il proprio punto di vista che è peculiare per due principali motivi: consiste il primo nella dialettica *interno-esterno*, il secondo nell’assenza di ogni, anche minimo, intendimento erudito e la presenza di una salda vocazione per la scrittura narrativa.

L’itinerario di formazione percorso ha fatto sì che nella stessa persona si trovassero riuniti atteggiamenti non frequentemente conciliabili: il sostanziale radicamento in un luogo e la certezza che non esista dimensione culturale individuale (né *moralità*) senza l’accettazione piena della propria origine, da una parte e, dall’altra, il fastidio per qualsivoglia ostentazione acritica e, per così dire, *assoluta*, dell’etnicità individuale.

Tale atteggiamento, che gli apparteneva fin dalla giovinezza, ha trovato affinamento e una sorta di misura di sé nel lavoro dello scrittore. Vale la pena di notare che il testo sui viaggiatori -per intenzione di pubblicazione, ma forse anche per stesura- si colloca

subito dopo l'*Apologo del giudice bandito* e prima de *Il figlio di Bakunin*: in un momento critico, quindi, quando l'autore di quel primo romanzo innanzi tutto a se stesso doveva dare conferme sulla strada intrapresa, su una vocazione ormai irrevocabile ma in quel momento chiamata a sfide più alte. Ecco allora la scelta di studiare il popolo al quale sa di appartenere e la storia che lo distingue tra i mille popoli della terra, ecco gli interrogativi rivolti alle carte che parlano dei sardi, non per un astratto bisogno documentario ma per un'esigenza fondamentale. Atzeni ha sempre saputo -e lo ha dichiarato in ogni circostanza- che uno solo è il suo tema e che in esso risiede per lui la possibilità di essere scrittore. A quel tema fortemente si lega, a tale orizzonte indirizza ogni lettura, ogni riflessione, ogni pagina scritta: anche quelle delle quali ci siamo occupati, che hanno una vita autonoma ma che possono essere lette come lavoro preparatorio, germe di racconto.

Su di esse affina il proprio punto di vista, e lo rafforza. Perché la percezione di sé cresce nel confronto con gli altri e da tale confronto, nella saldezza delle posizioni ma anche nella duttilità della comunicazione, nasce il rispetto dell'interlocutore. Finché si arriva a un apparente paradosso: fra i tanti che si sono occupati delle relazioni di viaggio in Sardegna, Atzeni è forse colui che si avvicina con sentire più giusto a un genere letterario che va trattato conoscendone i canoni e non fraintendendolo quasi fosse un'impossibile copia della realtà. Quindi restituisce dignità al ruolo dell'autore, non più chiamato a dar conto della veridicità, come inevitabilmente accade in un livello di lettura più elementare: rivendica per gli altri un diritto che ha sempre preteso per sé.

Giunge così a comprendere che non dobbiamo vergognarci di noi, leggendo la lettera di Honoré de Balzac. Dobbiamo conoscere la situazione in cui nasce e gli obiettivi che si propone di raggiungere: finiremo per apprezzare la maestria letteraria di un grande scrittore cui tutto possiamo chiedere fuorché informa-

zioni precise sull'economia della Sardegna, anche quando sembra che proprio quelle informazioni voglia comunicarci.

I dati sull'economia vanno cercati altrove, come, del resto, le cifre riguardanti il computo dei banditi. Atzeni, dopo tanto indagare sulle pagine dei viaggiatori stranieri, alla fine è dovuto ricorrere a un documento ufficiale (del quale non si fidava forse interamente) per cercare di stabilire la verità, se c'è la verità. "Forse qualcuno dei narratori ha mentito sapendo di mentire. O invece tutti hanno detto ciò che credono vero. Oppure magari hanno inventato particolari, qui e là, per un gusto nativo di abbellire le storie. O, ipotesi più probabile, sui fatti si deposita il velo della memoria, che lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che i resoconti degli storici"<sup>210</sup>.

<sup>210</sup> *Il figlio di Bakunin*, cit., p. 119.

## VII

### Storia e apologo

1. Dall'*Apologo del giudice bandito* a *Passavamo sulla terra leggeri* a *Bellas Mariposas*, tutta l'opera di Sergio Atzeni, programmaticamente, quasi, si intride di storia e di cronaca, civile e politica, presenta azioni e personaggi che subito appaiono come emblematici in relazione alla vicenda di una terra e del popolo che vi ha abitato, dall'antichità fino a oggi.

Il fenomeno è evidente anche a un livello superficiale di lettura e, non a caso, ha attirato l'attenzione di quanti, con diversi intendimenti, si sono accostati ai romanzi dello scrittore cagliaritano.

Meno immediate, invece, la valutazione della qualità di questo interesse per la storia, la scoperta del principio interpretativo che guida la scorribanda attraverso la millenaria vicenda del popolo sardo, la definizione del criterio *politico* e *ideologico* che sorregge l'impalcatura narrativa.

Al momento solo Franco Cordelli ha cercato di analizzare il fenomeno in un passo che, per quanto ampio, giova qui richiamare interamente:

“Un'ultima considerazione, infine, vorrei dedicare all'evoluzione del pensiero di Atzeni da *Il figlio di Bakunin* a *Il quinto passo è l'addio*. Credo che ne *Il figlio di Bakunin* il pensiero politico di Atzeni fosse più tradizionalmente universalistico, tra anarchico e comunista. Ne *Il quinto passo è l'addio* è implicita una sfiducia nei confronti di quel pensiero, non nel senso che l'autore, o il personaggio che ne è in parte, credo, portavoce, manifesti una qualche sfiducia nella sua fede precedente, ma nel senso che quella fede si è incrinata. Questa fede presuppone un orizzonte che definirei sociale, cioè l'orizzonte di quella fede è la società, l'insieme. Ne *Il quinto passo è l'addio* l'orizzonte non è più la società ma la comunità: da cui un conflitto (concettuale) tra co-

munità e società. La società è dove tutti conviviamo, la comunità è dove convivono quelli che si somigliano. Quale è la società a cui Atzeni fa riferimento? È quella che viene dichiarata in due punti. Una volta nella pagina finale, dove Ruggero dice alla donna che incontra sulla nave, con cui ha parlato durante la notte: «Non più, ora so chi sono, anche i miei l'hanno capito e si sono rassegnati... Sono la pecora nera... Anche Anna era una pecora nera... Sei sicura che se vengo a San Porco tuo fratello non mi manda via?». Il frammento, la scaglia lucente successiva, che è l'ultima, dice: «il chiarore dell'alba permette a Ruggero di guardare il colore degli occhi della madre. Nero». Nero è l'ultima parola del libro. Dunque suppongo che lui veda nella sua interlocutrice qualcosa di nero, una pecora nera, un suo simile. Ma per dire qualcosa di più articolato su questa figura, questa metafora della pecora nera, interviene lo stesso Atzeni, io non voglio immaginare nulla. A pagina 204 dice: «Noi, gli sbandati, i fuori dal mondo che rifiutavamo sia la guerriglia urbana che il ritorno nei ranghi, i figli dei fiori, i poeti, i rimbambiti, i pazzi, gli spaventati dalla velocità della storia e dall'assoluta assenza di guidatore, e quelli come me che non sapevano che fare di se stessi e cercavano motivi per vivere, rimasugli di una generazione che ha tentato di cambiare il mondo perché sapeva che fa schifo, ma non sapeva che lo schifo ha costruito in millenni strutture solidissime di resistenza, le ha costruite con piramidi di sacrificati, le ha costruite anche nelle nostre anime. Guardavamo a occhi aperti e spaventati un mondo che non ci apparteneva. Per noi era l'invito di Katmandu». Credo che la pecora nera sia questo personaggio, siano questi personaggi. Credo che questo sia il loro orizzonte e che questa comunità sia il lettore a cui Atzeni si rivolgeva»<sup>211</sup>.

<sup>211</sup> F. CORDELLI, *Frafi-figure come cristalli lucenti*, in "La grotta della vipera", a. XXII, n. 75, estate 1996, pp. 42-43.

Due, dal nostro punto di vista, gli elementi di spicco nel ragionamento di Cordelli: riguarda il primo l'evoluzione del pensiero politico di Atzeni e, il secondo, il concetto di comunità ("dove convivono quelli che si somigliano") contrapposto a quello di società ("dove tutti conviviamo"). Entrambi questi elementi possiamo, oggi, osservarli con maggiore ampiezza, disponendo di due opere, *Passavamo sulla terra leggeri* e *Bellas Mariposas*, ancora inedite nel momento in cui Cordelli sviluppava le sue argomentazioni, basandosi sui primi tre romanzi, *l'Apologo del giudice bandito*, *Il figlio di Bakunin* e *Il quinto passo è l'addio*.

2. *L'Apologo del giudice bandito* è il punto di partenza dell'itinerario narrativo di Atzeni, ma, sotto un certo profilo, rappresenta un punto d'arrivo. In questo romanzo lo scrittore comincia a mettere a punto la sua visione ideologica con una sorta di bilancio riguardante l'interpretazione della storia sarda. Sembra quasi volersi ricollegare ad un'antica tradizione di scrittura, quella degli autori sardi dell'Ottocento, divulgatori e interpreti della storia patria, ma insieme li *tradisce*, più attento alle ragioni dell'arte che non a quelle del *vero storico*. Epperò da lì parte, dalla volontà di trattare, con occhio interno, una materia troppo spesso affidata alla penna, esterna ed estranea, culturalmente subalterna, degli "storici savoiard", rivendicando per la fantasia un ruolo di verità, di interpretazione e di *invenzione* della storia che non è mai stato affermato dalle pagine storiografiche menzognere e deformanti. Non gli sono ignoti i dibattiti culturali vivi nella Sardegna in cui, fino al 1986, ha abitato, né la teoria della *costante resistenziale* che vede nelle genti della Barbagia l'irriducibile nucleo di opposizione a ogni tentativo di penetrazione straniera nell'isola. Nel suo itinerario di formazione c'è, per altro, un lungo soggiorno a Orgosolo, nel corso del quale ha stabilito contatti e sintonie che rimarranno vivi fino agli

ultimi giorni, ricchi per l'aspetto umano, produttivi in quello culturale. E c'è la convinzione che l'agire poetico e letterario si fondi sul mito, su quei miti che ciascun popolo ha, o può costruirsi, per riconoscere se stesso fra tutti i popoli che vivono nel mondo, per raccontare di sé nella fase dell'oralità, per narrare sulla pagina scritta come in molti casi è stato fatto, come può essere fatto per quanto riguarda la Sardegna.

Il nucleo drammatico è nella storia, in una vicenda di contrasti e di guerre, di volontà di dominazione e di tenace sforzo per sottrarsi al dominio. Tale nucleo lo scrittore dovrà valorizzare con la sua arte, *inventando* figure attraverso le quali, come in un *apologo*, sia possibile proporre fatti che abbiano efficacia narrativa e, naturalmente, valore esemplare.

Ecco allora la figura del "giudice bandito" che irrompe sulla scena quando ormai il romanzo ha avuto ampio sviluppo e ha delineato lo schema dominatori/dominati, spagnoli/sardi delle città, in cui gli uni e gli altri hanno il tratto della degradazione fino alla metamorfosi animalesca. Da tale schema deriva l'immagine di quella che Noemi Messori ha definito "una società repellente", immersa in un'atmosfera di violenza, "immagine della pazzia umana al potere"<sup>212</sup>, della pazzia che anche condiziona coloro che il potere subiscono, finendone corrotti.

Non traggano in inganno la data che campeggia in apertura, il 1492, e l'ambientazione nell' "isola di Cerdegnà": del potere si tratta, in ogni dove e in ogni tempo, dei guasti che ha determinato e determina, della corruzione che ne discende, della società che così si forma, del coinvolgimento anche di coloro che al potere si oppongono. Certo, Itzoccor Gunale, il giudice, ha tratti che evidenziano la sua diversità, gli spetta una descrizione fisica nobilitante e l'inevitabile riferimento animalesco non è per lui segnale di degradazione. La volpe è simbolo di indipendenza e

<sup>212</sup> N. MESSORA, *Metafore d'animali nell'opera Apologo del Giudice Bandito di Sergio Atzeni*, in "Civiltà italiana", a. XVI, n. 1, 1992, p. 205.

d'astuzia, di un agire imprevedibile e non subordinato alle regole: "Pure sei caduto nella rete"<sup>213</sup>.

Gunale ha uno spessore psicologico che gli sarebbe negato in un classico modulo di tipo ribellistico, l'eroe positivo/bandito per necessità che combatte senza dubbi o tentennamenti: "Ho combattuto, ho obbedito alla legge dei padri, non mi sono tirato indietro una volta, ma non ho visto che terra rapinata, non ho visto che invasori più forti, non ho visto che uomini piegati e umili di fronte allo straniero. Perché combattere ancora? Quaggiù? Non ho altro nemico, quaggiù, che me stesso"<sup>214</sup>. Noemi Messora conclude: "*Apologo del giudice bandito* non è un libro a tesi, un libro a favore di una teoria politica piuttosto che un'altra. È il libro del dubbio, inteso come dicotomia tra libertà e predestinazione, tra la libertà di chi combatte per l'indipendenza nazionale e politica di un popolo e la risposta alla domanda chiave dell'etica politica: qual è il confine morale tra la lotta per una causa e il valore della vita umana? E la scelta è compiuta dall'uomo o dal suo destino biblico? Il successo di una lotta eticamente giusta nasce solo e inevitabilmente dall'assassinio? È il libro del dubbio sul tema della colpa e dell'innocenza. L'assassinio può essere innocente? È il libro della ricerca di una definizione dell'etica politica intesa come definizione del fine ultimo della vita e del responsabile di tale fine"<sup>215</sup>.

Con il suo romanzo d'esordio Atzeni è riuscito a evitare tutti i rischi insiti nella materia trattata, nella tradizione letteraria e nell'impostazione del dibattito storiografico dai quali pure ha tratto alimento. Lo ha salvato l'istinto di narratore e un grumo dolente da cui era segnata la sua interiorità. A dispetto di tutto Itzoccor Gunale è un personaggio moderno, non antenato lon-

<sup>213</sup> *Apologo del giudice bandito*, cit., 1986, p. 86.

<sup>214</sup> *ivi*, p. 92.

<sup>215</sup> N. MESSORA, *op. cit.*, p. 212.

tano ma spiritualmente prossimo a quanti, in tempi recenti, hanno deciso di rispondere all'invito di Katmandu.

All'*Apologo del giudice bandito* può essere estesa quella definizione del pensiero politico di Atzeni come "più tradizionalmente universalistico, tra anarchico e comunista" che Cordelli principalmente utilizza per *Il figlio di Bakunin*. Il postulato sotteso al romanzo implica il rifiuto di ogni autorità costituita, di ogni costrizione esteriore (non certo il disconoscimento del valore e della funzione del giudice, interprete di una volontà diffusa) e, di contro, l'affermazione di un sentimento universalistico di fratellanza e solidarietà che prescinde dai vincoli familistici, etnici o sociali e piuttosto si fonda sulla comunanza di sorte: "Non siamo cresciuti nel ventre della stessa madre, ma il destino ci ha fatto fratelli..."<sup>216</sup>. "La comunità -dice Cordelli- è dove convivono quelli che si somigliano".

Somiglianze più forti si affermano ne *Il figlio di Bakunin*, romanzo di una memoria dolente ma in fondo nostalgica, non agitata dal rimorso, come accade, ad esempio, ne *La fine di Horn* di Cristoph Hein. Non appaia la citazione casuale: nell'un caso e nell'altro, con interessanti analogie strutturali e stilistiche, attraverso l'affiorare dei ricordi di vari *testimoni*, viene ricostruita (per quanto è possibile, e fino a concludere che è impossibile identificare e narrare la verità) la vita di un uomo la cui esperienza biografica si è intrecciata con i grandi e tragici eventi del comunismo internazionale. Ma i contesti e le situazioni di fatto sono totalmente diversi. Hein appartiene ad un popolo che porta ancora il rimorso collettivo della violenza inflitta con la sopraffazione nazista, Atzeni ad un piccolo popolo che la violenza dei dominatori ha sistematicamente subito. Horn è vissuto in una stagione di *socialismo reale*, di comunismo realizzato con notevole scarto rispetto al progetto ideale; Tullio Saba, durante il fascismo e negli anni della seconda guerra mondiale ha nutrito un

<sup>216</sup> *Apologo del giudice bandito*, cit., p. 139.

sogno comunista fatto di speranza e di gesti simbolici. Entrambi i romanzi appartengono alla stagione europea caratterizzata dal crollo del Muro di Berlino, ma i personaggi de *Il figlio di Bakunin* non hanno, non possono avere, complessi di colpa, non hanno fatto il male, semmai lo hanno patito. Hein rappresenta un tetro mondo di burocrazia partitica, conformismo e piattezza, sospetto e procedure inquisitorie, paura e odio per la libertà di pensiero: il *comunismo* del guspinese è di tutt'altra natura. Presuppone il rispetto dell'uomo e la responsabilità individuale, un'elaborazione di pensieri, e gli atti conseguenti, che non possono essere delegati a nessuno, neppure al dirigente supremo: "Far crollare una galleria in testa a un padre di famiglia che si guadagna il pane in fondo a un pozzo? Manco se Stalin viene qui a chiedermelo di persona. Non può essere così coglione"<sup>217</sup>.

Anche in questo caso, come avveniva nell'*Apologo del giudice bandito* e come sarà per *Passavamo sulla terra leggeri*, Atzeni lavora sul mito per costruire la storia futura della sua gente, il mito degli eroi sardi, il mito di Stalin, quale poteva apparire agli occhi di quei personaggi: "Chi era Stalin per noi allora? Parlo degli anni ultimi che portano alla guerra. Chi era? Era il capo del paese dove non c'erano padroni, dove i minatori guadagnavano più degli ingegneri, perché facevano un lavoro più faticoso e pericoloso, dove le armature di Giacomo Serra sarebbero state citate ad esempio e imitate, dove c'era il libero amore, dove i minatori andavano ai concerti e a teatro, in abito da sera. Tullio raccontava queste cose, perché non crederci? Faceva piacere immaginare che in un luogo del grande mondo la prima preoccupazione del governo era che i minatori non lasciassero la pelle nei pozzi. E che non dovessero lavorare con le cosce nell'acqua e con le scarpe squagliate. Tutte queste notizie erano date per certe. Dopo la guerra la canzone è cambiata. Abbiamo cominciato a sentire dei processi del '37, dei compagni uccisi... Al principio pensavamo

<sup>217</sup> *Il figlio di Bakunin*, cit., p. 57.

che i processati fossero traditori, poi lentamente abbiamo capito la verità. Ma negli anni del fascismo Stalin era il padre buono. Benito il patrigno cattivo. Ora tutto è cambiato, la nostra fede di allora sembra ridicola, anche il partito dice che Stalin era un criminale. Sai cosa ti dico? Darei tutto quello che ho per tornare a provare l'emozione di quel giorno, quando abbiamo visto l'armatura finita e quella scritta lucente là in alto, VIVA STALIN»<sup>218</sup>.

Un sogno *umanista*, l'aspirazione verso una comunità di eguali che condividono un progetto politico ma anche hanno identità di sentimenti ed emozioni, a dispetto della diversità di razza, colore di pelle, lingua e mondo di appartenenza: "Siamo scesi dal treno, era una giornata di sole, sotto i portici di fronte al porto una folla di belle ragazze; camminavamo a occhi aperti ma ci sentivamo leggeri, come in sogno, Cagliari in quegli anni mi faceva sempre quell'effetto. Oggi non più. Passavamo sotto i portici e abbiamo sentito un suono di clarino che veniva da uno dei vicoli, suonava musica sconosciuta. Seguiamo il suono per scoprire il suonatore. In uno spiazzo bianco di macerie che splendevano al sole, dove forse prima dei bombardamenti del '43 c'era stata una casa, almeno cento persone danzavano. Su un mozzicone di muro giallo era poggiato di spalle un negro alto due metri con la divisa dell'esercito americano, senza mostrine, forse era uno di quelli che spruzzavano il DDT e in pochi anni hanno fatto sparire la malaria. Era lui che suonava il clarino. Affianco aveva un cinese alto mezzo metro di meno, anche lui in divisa americana, che suonava come fossero tamburi una serie di barattoli di pappetta vuoti. Il cinese sorrideva sempre, il nero guardava sopra le teste, verso il mare, con occhi rossi e perduti. Cesarino per un po' li ha ascoltati. Poi ha imbracciato la fisar-

<sup>218</sup> *ivi*, pp. 54-55.

monica, se la portava sempre appresso per scaramanzia, e si è unito alla loro musica”<sup>219</sup>.

Con tutti i suoi limiti, le illusioni e le ingenuità, le difficoltà della vita, la fame e la guerra, in fondo un mondo felice. E semplice. Immediato il comprendere chi fossero gli amici e i nemici, dove corresse il filo della distinzione, il perimetro all'interno del quale sta una comunità distinta dal resto del contesto sociale. Quelli che fanno il male e quelli che lo patiscono, “troppo deboli, troppo pochi per poter pensare di fare di più”<sup>220</sup>, paghi di un gesto simbolico per quanto inutile, ma certi di saper esprimere la profezia del mondo che verrà. E che non è venuto, nonostante l'intensità delle attese. Questo si incarica di dire *Il quinto passo è l'addio*, il romanzo della fede incrinata, come efficacemente ha notato Cordelli. Quella che è scomparsa, “a un quarto dal Duemila” è la fiducia nell'azione politica, e con essa la comunità *universalistica, anarchica e comunista* che aveva tenuto negli anni bui del fascismo, della guerra e, in certo qual modo, in quelli del dopoguerra. I tempi de *Il quinto passo è l'addio* sono affaristici e *rampanti*, di un'azione politica indistinta dove non è più dato scorgere il confine tra i comportamenti: le idealità proclamate non corrispondono all'agire quotidiano. La conseguenza più evidente è che si rompe la mappa della comunità fino ad allora forte e altre se ne formano, in processi di successive emulsioni, non chiare, al principio, non basate su distinzioni certe quale poteva essere, ad esempio, quella di classe, ma su dati meno facilmente documentabili, attinenti all'interiorità, al modo di essere, ai sentimenti celati: “La mitezza non incute rispetto né suscita vero compatimento. Anzi: godono a schiacciarti”<sup>221</sup>. Non più “Proletari di tutto il mondo, unitevi”: ora devono unirsi gli uomini miti, quelli che rifiutano di scegliere fra schiacciare o es-

<sup>219</sup> Ivi, p. 91.

<sup>220</sup> Ivi, p. 61.

<sup>221</sup> *Il quinto passo è l'addio*, cit., p. 8.

sere schiacciati, che non credono nell'obbedienza ai partiti, che non accettano una società nella quale hanno diritto di cittadinanza solo i conformisti e i gregari. È nata la comunità delle pecore nere.

Non ci sarebbe molto da aggiungere a quanto ha detto Cordelli, ma può forse essere utile richiamare l'attenzione sull'episodio del concorso giornalistico che ha un valore esemplare, praticamente didascalico, senza per questo perdere ritmo e valore narrativo.

Storia di un concorso che può essere riassunta nelle tre battute del dialogo con il pastore incontrato durante il viaggio in nave: «Hai gli amici giusti?» «Non ho amici.» «Non vincerai.»<sup>222</sup>. Le premesse stanno nell'episodio della radio privata diretta da Pippo Ibba; la conclusione nel colloquio con il commissario di concorso che spiega a Gunale il motivo per cui non verrà assunto alla Rai: «Abbiamo anche provato a far passare la delibera. Non c'è stato verso. La fermano.» «Chi?» «I tuoi. Il senatore Tonino Portas»<sup>223</sup>. Chi sono «i tuoi»? Coloro che, nel precedente romanzo, formavano la comunità, gli aderenti allo stesso partito, il partito della speranza, del rinnovamento totale, della fede nell'uomo. La situazione è evidentemente cambiata, dell'uomo non importa a nessuno e la comunità/partito non esiste più. O meglio, si è frantumata e persegue altre logiche, estranee alle originarie ragioni, legate ora a interessi non del tutto confessabili, a convenienze individuali. Si è conclusa l'esperienza che, per comodità abbiamo definito del *comunismo guspinese* e un'altra si è affermata e si esprime nel colloquio tra Gunale e l'addetto al settore Stampa e Cultura, vero esponente della burocrazia partitica che potrebbe trovar posto nell'opprimente società della DDR descritta da Cristoph Hein.

<sup>222</sup> Ivi, p. 108.

<sup>223</sup> Ivi, p. 119.

3. Nel racconto *Campane e cani bagnati* Atzeni aveva già indicato il pericolo insito negli atteggiamenti dogmatici che ignorano, e vilipendono, le attese e i bisogni della gente *normale* (con ciò anticipando un concetto che il dibattito politico, nelle sue massime espressioni, doveva ancora scoprire e definire, esattamente con i medesimi termini).

Il dattiloscritto di mano dell'autore che contiene il racconto porta questa notazione biografica: "Sergio Atzeni, sardo randagio anarchico e quarantenne".

*Randagio*, prima che di persona senza dimora fissa, dice di un animale senza padrone o rifugio, sbrancato; cane o pecora che sia, come esemplifica il Devoto Oli, richiamando alla nostra mente le *pecore nere* incontrate ne *Il quinto passo è l'addio*. Individuo privo di branco (con tutto ciò che questo significa, per quanto riguarda il dolore della solitudine e l'orgoglio della libertà individuale), fuori dalla società perché *diverso*.

Come *diversi* sono i *normali* che, in *Campane e cani bagnati*, si contrappongono ai trionfanti cinesi. E sarà il caso di rilevare l'evidente mutazione di significato relativo alla figura simbolo di Giuseppe Stalin che perde tutti i tratti positivi con i quali appariva ne *Il figlio di Bakunin*. Le quattro gigantografie che ritraggono il dittatore sovietico dicono del dogmatismo, e della stupidità, di chi le sorregge, di un atteggiamento ideologico e di una visione della politica che appare incredibile ai normali, più legati alla vita reale, ai bisogni, alle gioie, alle aspirazioni individuali la cui importanza i *cinocrucchi* non riescono a comprendere. Così che, conclusa l'occupazione del Liceo Siotto, gli uni se ne vanno meditando sulla "grandezza" di Stalin, gli altri, in ordine sparso, si aggirano per le strade della città, attratti da una musica che li unisce e li costituisce in comunità: "Giorgio in piedi guardando il mare suonava un blues lento e strascicato. Una ragazza accovacciata ai suoi piedi cantava a voce bassissima. Un'altra seduta sul muro seguiva il ritmo sfiorando appena un tamburello.

Bachisio e Gabriele si sedettero e guardarono il mare. Una campana bianca ai piedi del porto era il riflesso della luna. Gabriele sentiva qualche verso che gli germogliava dentro”<sup>224</sup>.

4. *Campane e cani bagnati*, come *Il quinto passo è l'addio*, manifesta, quindi, l'aspirazione verso una comunità ideale, non pienamente realizzata ma giudicata necessaria, una comunità di eguali, non prevaricatori e miti, uomini e donne turbati dal sogno, capaci di apprezzare un paesaggio notturno, di provare emozione per la bellezza del mare, di commuoversi, di sentire dentro di sé il “germogliare” della poesia.

È giunto il momento in cui lo scrittore si chiede se questa comunità abbia mai avuto modo di esistere o se, invece, sia sempre stata, e debba necessariamente restare, una mera utopia.

Possiamo trovare la risposta in *Passavamo sulla terra leggeri*, il romanzo storico che inventa la storia, ignorando in maniera quasi completa i dati documentari e costruendo una fantastica *verosimiglianza*. Sembra quasi che a un siffatto obiettivo Atzeni abbia mirato fin dagli anni dell'adolescenza con le riflessioni sui temi che costituiscono l'essenza stessa del dibattito culturale in Sardegna: la cultura e la lingua, la memoria e la scrittura che vuole tramandarla. Ma anche comprendendo, a poco a poco, e sempre più intensamente a partire dagli anni Ottanta che gli stessi temi, pur nell'articolarsi delle diverse situazioni storiche, si manifestano e sempre più si impongono in tante altre parti del mondo, dove pure si è verificato lo scontro e l'incontro tra lingue e culture maggiormente diffuse e lingue e culture di minoranza.

Alla luce dell'ultimo romanzo tutto acquista un senso preciso, l'apparente dispersione del suo lavoro, la lunga milizia giornalistica; anche i dati di un temperamento che lo indicavano come *bizzarro* o *inaffidabile* si ricompongono e mostrano la trama del progetto finalmente dispiegato. In *Passavamo sulla terra leggeri*

<sup>224</sup> *Campane e cani bagnati*, cit., p. 74.

c'è la risposta a un interrogativo che accompagna il giovane Atzeni almeno dal 1974: "È tempo questo di romanzi epici?"<sup>225</sup>. È una risposta che, per maturare e dare esiti narrativi, ha avuto bisogno di una lunga incubazione, che ha trovato alimento in un itinerario in apparenza tortuoso ma sempre necessario le cui tappe sono segnalate dalle recensioni, dalle traduzioni dagli interventi pubblici svolti nel corso del tempo. Attraverso tali spie abbiamo la possibilità di vedere come la riflessione di Atzeni non abbia mai perso di vista un'idea di letteratura, di individuazione dei materiali letterari e di modalità tecniche con le quali trattarli sulla base di un progetto che a poco a poco prendeva forma.

Tutto ora ritorna e acquista nuovo significato: le iniziali posizioni sulla lingua sarda e gli esiti più recenti resi ricchi dalle consapevolezza maturate nell'impegno di traduzione (specie nella traduzione del franco-creolo di Patrick Chamoiseau), gli insegnamenti ricavati attraverso la profonda esperienza di lettore onnivoro che *frequenta* autori diversissimi senza pregiudiziali di *genere*, avendo il coraggio di riunire nello stesso scaffale (e nella mente) Miguel Cervantes e Peter Handke, Omero e Chandler (la tante volte ricordata "scuola dei duri"), la ieraticità deleddiana e i ritmi, i tagli moderni del fumetto e del cinema, le fiabe sarde e quelle d'ogni altro paese del mondo, la poesia epica medioevale e i contemporanei tedeschi o latino americani, la *lentezza* di Nadolny e la *leggerezza* di Calvino, la teoria di Genette e la prassi della narrativa avventurosa e fantastica, gialla o *noir*: Wilbur Smith e John Tolkien, Stephen King e Georges Simenon, Frederik Pohl. E valga quest'ultima citazione per dire che dai *suoi* autori pretende più di quanto un lettore esigente normalmente si accontenti di chiedere. Non gli basta l'efficacia narrativa, ha bisogno di quel che Simenon giudica il fine ultimo di tutta la sua vita: "la ricerca dell'uomo".

<sup>225</sup> S. ATZENI, *Una lezione barbaricina*, in "Rinascita sarda", 10 luglio 1974.

Anche Atzeni cerca l'uomo, le forme dell'aggregazione sociale, gli obiettivi per i quali vale la pena di vivere. Da Pohl si fa dire che cosa sia, cosa debba essere una città per non apparire soltanto un "agglomerato in cui vive molta gente"; le stesse domande pone a ogni libro che legge, a *La saggezza del deserto* di Thomas Merton come a *La cultura spirituale di Babilonia* di Hugo Winkler, e perfino alla *Storia dell'alpinismo* di Gian Piero Motti.

Questo il percorso di formazione seguito come per un programma didattico calibrato su obiettivi ben chiari. Alla fine di tutto c'è l'approdo necessario, il romanzo inevitabile nel quale, in primo luogo (senza far torto alle qualità stilistiche e linguistiche) sintetizza le *conclusioni politiche*, l'uomo e la polis, la vita associata in comunità.

Per ottenere tale risultato il romanzo deve partire dal principio, dall'origine di un mondo, fra tutti i possibili quello che maggiormente riguarda il suo autore. In principio, come nei romanzi di fantascienza che Atzeni amava, l'esplosione di una galassia, il *big bang* originario dal quale un'antica società è sconvolta. I superstiti, attraverso la prova di un'incerta navigazione, approdano sull'isola dove possono dar vita a un mondo nuovo e costituiscono una comunità non rappresentata con toni edulcorati e celebrativi, ma soprattutto definita per la capacità di soddisfare le esigenze esistenziali di coloro che la formano: "A parte la follia di ucciderci l'un l'altro per motivi irrilevanti, eravamo felici. Le piane e le paludi erano fertili, i monti ricchi di pascolo e fonti. Il cibo non mancava neppure negli anni di carestia. Facevamo un vino color del sangue, dolce al palato e portatore di sogni allegri. Nel settimo giorno del mese che piega le querce incontravamo tutte le genti attorno alla fonte sacra e per sette giorni e sette notti mangiavamo, bevevamo, cantavamo e danzavamo in onore di Is. Cantare, suonare, danzare, coltivare, raccogliere, mungere, intagliare, fondere, uccidere, morire, cantare,

suonare, danzare era la nostra vita. Eravamo felici, a parte la follia di ucciderci l'un l'altro per motivi irrilevanti"<sup>226</sup>.

Comunità di simili, quindi, sufficientemente duttile nel suo reticolo e capace di accogliere, con curiosità e interesse, con spirito di conoscenza e umana disponibilità, quanti successivamente dovevano sopraggiungere: "L'arrivo dei fenici portò tecniche utili, costumi insidiosi, malattie pericolose. Potevamo rifiutare il contatto? Capivamo la loro lingua"<sup>227</sup>; "A settentrione dell'isola, sulla costa d'oriente, in un territorio dove non sorgeva nessuno dei nostri villaggi, sbarcarono cento e cento etruschi che fuggivano una potenza di cui da tempo si sentiva pronunciare il nome: i romani. Accogliemmo gli scampati e donammo la terra dove erano sbarcati. Erano lascivi come i fenici e adoravano un dio dei morti bello come il sole, un dio di fattezze umane che aveva ucciso il padre, aveva copulato con la madre e era stato sbranato in una grotta da otto lupi divini. Sulla costa settentrionale dell'isola, a occidente, in un territorio dove non sorgeva nessuno dei nostri villaggi, sbarcarono cento e cento liguri che fuggivano i romani. Li accogliemmo, donammo quella terra. Adoravano un dio di fattezze umane, un dio uccisore che guidando i guerrieri alla conquista di un regno era stato ucciso dai figli e sbranato. Eravamo incuriositi dal proliferare di dei ma nessuno ci pareva più grande e saggio del dio tramandato dagli antichi, il creatore che parla nel cielo notturno. Dimenticavamo la distanza fra le stelle e comprendevamo d'essere al centro di un mare che si faceva di giorno in giorno più popolato. Non potevamo fermare il ciclo dell'uomo, nessuno può fermarlo. Dovevamo incontrare gli altri uomini, per crescere. L'incontro ha un costo, pagarlo è inevitabile"<sup>228</sup>.

<sup>226</sup> *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 29.

<sup>227</sup> *ivi*, p. 53.

<sup>228</sup> *ivi*, pp. 54-55.

Quello che Atzeni descrive è un processo fisiologico. La salute sta nel confronto e nella capacità di accoglienza, nell'apprendere elementi di nuove culture senza perdere di vista la propria. La patologia è il collasso che interviene quando il confronto non è più fra eguali (le vittime di uno stesso nemico: i romani) ma fra entità di forza non proporzionata: "Oltremare, a oriente, c'è una terra fertile e ricca dove vivono molte genti. Una di queste genti sono i romani. Si dicono figli di un dio lupo che ha ucciso il fratello, sono feroci come lupi e pronti a azzannare chiunque. Sono preda di una febbre feroce di guerra. Assaltano, derubano, deportano, conquistano. Hanno un dio che li guida, un lupo armato di spade, invincibile. Hanno armi splendide e taglienti. Sono spergiuri e tradiscono qualunque patto. Vogliono conquistare la terra, il mare, il mondo"<sup>229</sup>.

È l'inizio di un secondo capitolo nella storia di coloro che, giunti per primi o in fasi successive nell'isola, ma comunque resi sodali, insieme devono ora fronteggiare il comune nemico. I romani, con le loro armi taglienti, con la lingua e le leggi che vogliono imporre, disegnano il tracciato che va dalla comunità alla società. Comincia così la lunga lotta in difesa di un modo d'esistere *iuxta propria principia* che opporrà i *s'ard* ai tentativi di dominazione, romana, prima, aragonese, poi. La storia narrata nel romanzo termina proprio con la "perdita della libertà sulla nostra terra". Nel corso del suo svolgimento l'autore avrà modo, comunque, di mostrarci la complessa emulsione sociale che lo affascina, il formarsi di cellule che si sviluppano fondendosi con altre, non dissimili, in un magmatico processo che l'invenzione esalta aggiungendo nuovi nomi di popoli ai tanti che, per suo conto, il turbine della storia ha portato nell'isola.

L'idea che Atzeni ha di una comunità, anche etnicamente connotata, non implica la chiusura e il pregiudizio razziale. Egli manifesta un interesse per l'uomo che cresce e si rafforza negli

<sup>229</sup> *ivi*, p. 60.

studi antropologici. Ma c'è, in più, un amore che è insieme cristiano e pasoliniano, un amore per l'irregolare, per il marginale e il reietto, per tutti gli aspetti usualmente intesi come segnali di degrado e che da lui, invece, vengono apprezzati per il loro slancio vitale, vengono considerati, per l'energia di cui dispongono, motori di tutte le storie possibili.

È una gerarchia rovesciata: al centro, principio di ogni fecondazione e dei più imprevedibili incroci, l'essere che, in genere, le società organizzate tendono a demonizzare: la puttana.

In *Passavamo sulla terra leggeri* le puttane abbondano: "Si contavano a Karale milleundici prostitute nell'anno in cui udimmo parlare dei vandali"<sup>230</sup>. E abbondano i diseredati che la storia travolge, strappandoli ai luoghi d'origine per sbalestrarli in un'isola dove nessuno sembra dar peso alla loro diversità, e piuttosto viene compreso l'elemento unificante: l'essere vittime d'un identico destino. Fenici, uomini e donne "di Numidia, di Siria, di Giudea, di Persia, di Grecia"<sup>231</sup>, etruschi, liguri, vandali, mauri, bulgari, macedoni, "trecento prostitute babilonesi"<sup>232</sup>, egiziani, cartaginesi, sanniti, siculi, corsi, mori che portano in dono il gioco chiamato *shah*, pisani, napoletani, "musicisti aragonesi ospiti dell'episcopo, cantori erranti, marinai d'ogni razza e una plebe di migliaia di esseri umani cenciosi e ladri, dedita a ogni commercio, rimasuglio di tutte le dominazioni e priva d'altra stirpe che non fosse Karale"<sup>233</sup>.

L'*ethnos* di Atzeni non è statico ma dinamico, rifiuta la definizione ideale, è rappresentato dall'incrocio e dalla moltiplicazione nei quali si esalta: "cento e cento uomini e donne di stirpe ignota, frutto di incroci reiterati fra tutti i popoli del mare che bagna la città. Prostitute, ladri, trafficanti, usurai, osti, macellai,

<sup>230</sup> ivi, p. 104.

<sup>231</sup> ivi, p. 54.

<sup>232</sup> ivi, p. 96.

<sup>233</sup> ivi, pp. 133-134.

pescatori<sup>234</sup>. Il titolo più significativo di “una giovane di bellezza straordinaria, chiamata Veruta”<sup>235</sup> è quello di derivare da “stirpe ignota”: per questo può divenire “mistica e profetessa”, sacerdotessa del culto.

La gran madre è una puttana, e il popolo che ne discende è, letteralmente e non metaforicamente, un popolo di figli di puttana incerti di tutto, ad eccezione del fatto che da quell’origine deriva la loro unica ricchezza: la disponibilità nei confronti del reale.

Perché in questo mondo tutto è possibile, anche lo straordinario ribaltamento del canone storiografico che per millenni si è basato sul principio indiscutibile della funzione civilizzatrice di Roma. *Passavamo sulla terra leggeri* rovescia il canone e trova una originale -non assurda- modalità interpretativa: “Dobbiamo la sopravvivenza in libertà a tutti i barbari che trovi nei libri di storia: goti, burgundi, celti, germani, unni, vandali e tutti i popoli che attaccarono l’impero prima mettendolo in ginocchio poi atterrandolo e infine distruggendolo, dando fine alla nostra guerra millenaria. Facemmo la nostra parte non cedendo il cuore dell’isola”<sup>236</sup>.

Il cuore dell’isola, come già nell’*Apologo del giudice bandito* è stato principalmente difeso da coloro che di quella zona erano originari, i barbaricini stretti attorno ai loro giudici banditi. Ma in *Passavamo sulla terra leggeri* si attua la ricomposizione del corpo sociale, una sardità ecumenica, una visione d’insieme che sempre più comprende quanti sono nati nelle zone montane e quanti provengono dalle pianure e dalle rive del mare. I sardi nella loro interezza, dunque, capaci di organizzarsi attorno ai loro naturali condottieri, capaci di elaborare le leggi e le norme di comportamento che stanno alla base della vita comunitaria.

<sup>234</sup> · ivi, p. 81.

<sup>235</sup> · ivi, p. 100.

<sup>236</sup> · ivi, p. 103.

Il romanzo esprime una salda concezione del diritto<sup>237</sup> e un'idea precisa delle forme da dare al reggimento dello stato, in perfetta autonomia e in piena sovranità<sup>238</sup>. Con un progetto di partecipazione, e una modernità di concezione riguardante la gestione della cosa pubblica che in parte effettivamente discendono dall'informazione storica, in parte si ricollegano all'idea che il romanzo vuole proporre di una comunità nella quale il potere politico sia espressione del consenso collettivo e il giudice un *primus inter pares*. Tanto che Mariano può affermare con semplicità: "Non governo. Giudico. Accompagno"<sup>239</sup>.

5. Chi *accompagna* i personaggi che popolano il mondo di *Bellas mariposas*? Appartengono a una società, a una comunità o a qualche nucleo ancora più ristretto?

Per rispondere a queste domande sarà innanzi tutto necessario osservare che il racconto è una lunga confessione fatta dalla protagonista ad un personaggio identificabile attraverso un essenziale ritratto: "questa storia la racconto a te che hai buona memoria e dicono che sei buono a raccontare e scrivere mankai sias unu barabba de Santu Mikeli"<sup>240</sup>.

Atzeni costruisce, in quest'ultimo racconto, l'immagine di un *autore* che condivide con i suoi personaggi luogo di nascita e condizione sociale: Santu Mikeli, evidentemente, non può distare molto dal "quartiere di Santa Lamenera periferia di Kasted-

<sup>237</sup> "La terra su cui hai i piedi [...] appartiene alla nostra gente da molto prima che Roma nascesse e sarà nostra anche quando Roma sarà morta (ivi, p. 87); "Questa città e i monti, le paludi di settentrione e gli altopiani ci appartengono da prima che il primo imperatore romano nascesse e ci apparterranno anche quando l'ultimo imperatore morirà" (ivi, p. 88).

<sup>238</sup> "Indicherò all'assemblea dei maiores un nome. Più di cinquanta dovranno sceglierlo perché sia il nome del giudice" (ivi, p. 88).

<sup>239</sup> ivi, p. 168.

<sup>240</sup> *Bellas Mariposas*, cit., p. 117.

du”<sup>241</sup> dove abita Cate e colui che ne raccoglie la confessione è “unu barabba”, né più né meno degli abitanti di via Gorbaglius e dintorni dei quali la favola narra.

Viene annullata, così, ogni distanza tra autore e personaggi e si forma una comunità elettiva, una sorta di *aristocrazia* che tende a identificare se stessa distinguendosi fra gli abitanti del quartiere e caso mai riconoscendo come possibile interlocutore chi, pur provenendo da un altro rione, abbia caratteristiche culturali giudicate apprezzabili: “hai buona memoria”, “sei buono a raccontare e scrivere”.

Il quartiere di Is Mirrionis che, fin dalle prime prove dell’Atzeni giornalista sempre era stato descritto con notevole adesione e contrapposto, nella sua unitarietà, agli altri quartieri cagliaritani abitati dalla borghesia, si è trasformato in un universo variegato che contiene al suo interno distinzioni certo non sociali o economiche ma, piuttosto, di ordine *spirituale*, riguardanti cioè le visioni del mondo, le aspettative e i relativi comportamenti dei singoli.

Non basta abitare a Santa Lamenera per appartenere alla comunità di cui Cate è portavoce. Occorre avere delicatezza di sentimenti e, per questo, la capacità di opporsi al degrado cui tutte le società condannano i propri quartieri periferici e gli individui appartenenti ai gradini più bassi della scala sociale. Cate percepisce con fastidio e descrive con disapprovazione non pochi aspetti del proprio mondo: in primo luogo la perdita dei valori connessi con il riconoscimento della personale identità/dignità e l’accettazione di tutti i disvalori che la società, mediante rigide stratificazioni che umiliano gli abitanti di Santa Lamenera e una regressione culturale che forse supera i confini del quartiere, rovescia su Mandarinina, su signora Sias e su Federico suo marito, su Battistina Puresciori, sul padre di Cate e sulla *greffa* di Patrick Merdonedda.

<sup>241</sup> *ivi*, p. 66.

Con tutti questi personaggi Cate convive, per necessità, nello spazio ristretto della palazzina 47 C, di via Gorbaglius, del giardino che arriva sino a piazza Giorgio Sirboni: con loro, però, non forma comunità.

Il suo orizzonte ideale è diverso: vuole studiare<sup>242</sup> ed ha un metro preciso per valutare le persone (e, di riflesso, dare un quadro delle proprie aspettative): “Malcom Puddu mi piace e mi piace tutta la greffa fighi chi non lo sa il mestiere che fanno? Però la giusta non li cucca sono gli unici che si muovono della gente di Santa Lamenera vanno a Barcellona parlano spagnolo e catalano una volta Malcom è stato in Marocco in un posto che si chiama Ketama e ha imparato a fare il fumo e a dire leila Alla illa Alla Muamad resul Alla o Alla akbar o Alla rakman u rakem/ e dice che se parli in arabo ogni tanto dire Alla è obbligatorio/ passano frontiere fanno sport Giulietto Conkebagna ha vinto i campionati sardi di corsa campestre sono forti e coraggiosi/ invece Massimo mio fratello di sedici anni è finito nella greffa di Patrick Merdonedda e si vede la differenza no sciri kistionai mancu su casteddaiu altro che spagnolo”<sup>243</sup>.

Ancora una volta quello che emerge è un modello di comportamento basato sul confronto, l’acquisizione di conoscenza, il passaggio delle frontiere, l’apprendimento dei linguaggi.

Al polo negativo stanno, in tale ottica, i più rozzi fra gli abitanti del quartiere, coloro che l’incultura condanna a vivere senza un’identità: non conoscono il mondo, non conoscono il luogo in cui sono nati e vivono, non sanno parlare lo spagnolo e neppure la lingua materna. Dalla grossolanità di questo ambiente Cate si distacca, con grande determinazione, attraverso le

<sup>242</sup> “Io voglio andare a scuola e se non mi fai finire l’obbligo vado dai carabinieri e ti denuncio” (ivi, p. 69).

<sup>243</sup> ivi, pp. 69-70. La traslitterazione delle parole arabe -che rappresentano la testimonianza di fede e l’invocazione alla divinità della religione islamica- è sbagliata: Atzeni, come spesso accade, è interessato all’effetto sonoro più che all’esatta grafia dei vocaboli.

vie di fuga della violenza catartica, da un lato, della poesia e del sogno, dall'altro.

La violenza (improbabile nelle sue dimensioni reali, onirica o, meglio, resa irreali da una tecnica di *ralenti* cinematografico, scomposta e analizzata nella sequenza dei singoli segmenti: niente di *pulp* in tutto questo, poesia alla *West side story*, piuttosto) è diretta contro due uomini che, per le pretese sessuali in un caso, per il censo in un altro<sup>244</sup>, sembrano simbolicamente rappresentare la parte più cospicua dei mali da cui è afflitta Santa Lamenera, i principali ostacoli che Cate incontra nella realizzazione del progetto esistenziale dichiarato fin dalle prime righe del racconto: “voglio diventare rockstar dopo che sarò rockstar sceglierò l'uomo”<sup>245</sup>.

Violenza dilatata fino all'inverosimile e poesia. La poesia è nel luogo (nel vento di levante che rende leggere le due fanciulle, nell'acqua del mare e nelle onde su cui è possibile giocare), o nella percezione che ne ha Cate, nella perfetta sintonia che esiste fra lei e l'ambiente naturale ed urbano (con la discreta complicità di Luna e nella totale assenza dei maschi, fino a che è possibile intravedere una comunità, gentile e affettuosa, fatta di donne, nella quale non entrano gli individui di sesso maschile).

Il sogno è, insieme, un progetto esistenziale e un modo di percepire la realtà, anche la più squallida, con occhi che scoprono, e inventano, il meraviglioso.

6. La realtà meravigliosa: “Non una poetica: un dato di fatto. A Haiti, scrive Carpentier il surrealismo è nelle cose stesse: è un fatto quotidiano, collettivo, che restituisce realtà alle tecniche

<sup>244</sup> “il gelato si è spiccicato sulla giacca nocciola di lino da due o tre milioni di un tipo che sembrava un direttore di banca o un politico/ uno importante vestito molto meglio di un commissario di polizia uno ricco uno mai passato da Santa Lamenera” (ivi, p. 100).

<sup>245</sup> ivi, p. 63.

moderniste: che prende l'avanguardia e la rimette con i piedi per terra"<sup>246</sup>.

Anche a Santa Lamenera accade qualcosa di simile. Nessuno si stupisce per la presenza della *coga* e dei suoi gatti volanti e la realtà può dilatarsi fino ad accogliere in sé atti e situazioni che sembrano violare le leggi fisiche. Non quelle essenziali della narrativa di Atzeni che attraverso il surreale trova modo di descrivere una realtà, di denunciarne i limiti, di proporre una soluzione ipotetica, senza cadere nel sermone sociopolitico e, nel contempo, senza fare dell'esaltazione del passato un canone da applicare rigidamente.

La *coga* che balla "le antiche danze di Arbarei" si ricollega a una tradizione che, come abbiamo visto, non interpreta dogmaticamente se stessa ma si identifica nel mutamento, nel confronto con altre tradizioni, in una parola nel divenire. Un passato dinamico che serve per costruire il futuro.

Di "contemporaneità del non-contemporaneo" ha parlato Moretti a proposito di *Cent'anni di solitudine*, di "un fascio di spinte e contropunte, dove vecchio e nuovo si combinano nei modi più strani, tenendo sempre in sospenso il destino di Macondo"<sup>247</sup>.

Non molto diversa è la ricetta che Atzeni propone nei suoi romanzi. Ciò che lo affascina è quella *sospensione*, quel destino che resta possibile anche quando tutto sembra dichiararlo impossibile.

Per questo lo scrittore si cimenta con la storia, la riscrive modificandola e, quando del caso, inventandola. È ovvio che non gli interessa la fedeltà al documento, anzi dal documento quasi interamente prescinde perché ciò che va cercando è il valore esemplare, l'apologo, l'allegoria che si nutre di intendimenti pedagogici. L'insieme dei suoi racconti non compone la storia che

<sup>246</sup> F. MORETTI, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 220.

<sup>247</sup> *ivi*, p. 225.

sarebbe potuta essere e non è stata ma contiene un progetto di futuro: quello che si realizzerà soltanto a condizione che non si rinneghi il proprio passato e si sappia interpretarlo da uomini liberi, individui che hanno scelto la comunità ideale, non gregari in una qualunque società.

L'opera di Atzeni propone, in sostanza, un "processo di autorappresentazione complessa" riguardante un'identità collettiva: quasi il racconto *autobiografico* di un intero popolo.

Come nel caso dell'identità personale che si consolida nel racconto *interminabile* di se stessa nel mondo e passa dall'auto-rappresentazione routinaria all'autorappresentazione complessa attraverso la combinazione "di tratti *ufficiali*, riconosciuti, e di tratti *ufficiosi*, non riconosciuti o francamente inconsci"<sup>248</sup>, così il racconto riguardante un popolo deve contenere, insieme ai dati storici, le *invenzioni* che completano l'immagine di sé, la proiettano dal passato al futuro, dalla storia al progetto, da quello che è stato a quello che vorremmo sia nella prospettiva avvenire.

Sembra di poter concludere che Atzeni, riferendosi al soggetto storico collettivo protagonista dei suoi romanzi, esprima una concezione non lontana da quella che Silvano Tagliagambe, sulla scorta di Antonio R. Damasio, propone per la nozione di identità individuale che si costruisce "mediante la combinazione di ricordi del passato, quelli che meglio concorrono a definire la nostra persona, di una raccolta di eventi vicini nel tempo ritenuti, anch'essi, particolarmente significativi, e di un certo numero di eventi immaginari, di natura progettuale, che intendiamo far accadere o ci aspettiamo che accadano, e che possiamo chiamare *memoria del possibile futuro*"<sup>249</sup>.

<sup>248</sup> S. TAGLIAGAMBE, *Le radici e le ali dell'identità. L'io come sistema organizzativo*, in "Pluriverso", a. II, n. 3, novembre 1997, p. 49.

<sup>249</sup> S. TAGLIAGAMBE, *L'identità come bricolage temporale*, in "Pluriverso", a. II, n. 4, dicembre 1997, p. 21.

7. Forse è proprio questo atteggiamento, questo voler raccontare la “memoria del possibile futuro” che giustifica la definizione di “scrittore etnico” proposta dalla nota di copertina di *Bellas mariposas*. Definizione “difficile da usare”, e non solo, come precisa la stessa nota, “nel piccolo mondo letterario italiano”. Perché il concetto di etnicità in Italia, anche e soprattutto al di fuori dell’ambito letterario come altrove e non di rado drammaticamente, in Europa e nel mondo, tradito nella sostanza è stato impiegato in maniera impropria e riduttiva, fino a generare diffidenze e inquietudini per il rischio implicito dell’integralismo e delle contrapposizioni che nascono da una visione del passato angusta in quanto poco nutrita di conoscenza, dall’evocazione di una *specificità* per lo più identificata con le schematizzazioni folcloriche. “Il bisogno di radici e di appartenenza -scrive Tagliagambe- spesso nel mondo attuale si spinge tanto oltre da generare fantasmi e mostri. Sono i prodotti aberranti di una semplificazione e di una riscrittura della storia dirette alla costituzione di un immaginario di miti e di riti nei quali incarnare non già i valori dell’incontro, del confronto, dell’interazione fra differenti esperienze, ma quelli della separazione e della ricerca di una quanto meno improbabile *identità pura*, frutto del riconoscimento di una continuità costruttiva attorno a un preteso nucleo di valori e di proprietà essenziali e *sostanziali*”<sup>250</sup>.

Di ben altra natura, come abbiamo visto, è la fantasia di Sergio Atzeni, *scrittore etnico* che non ha riti da celebrare, che non crede nell’*identità pura* ma nel valore dell’incontro dal quale qualunque identità esce irrimediabilmente compromessa, da un lato, e, dall’altro, esaltata nelle sue più autentiche potenzialità.

Per queste convinzioni è divenuto il cantore di una comunità, del luogo nel quale quella comunità ha avuto sede dal momento in cui si è costituita come tale (ma aperta e pronta ad accogliere l’altro da sé), della lingua che le appartiene (delle lingue

<sup>250</sup> S. TAGLIAGAMBE, *Le radici e le ali dell’identità*, cit., p. 44.

che per i vari accidenti del destino in quel luogo sono state parlate), scrittore, quindi, di un *ethnos* che è storicamente esistito, che non è mai esistito, che potrà esistere se saprà coniugare i dati reali del suo passato con quelli ideali del progetto, di un'identità che non può essere conforme a nessun archetipo perché si è fatta nel corso dei tempi ed ancora evolve in un divenire che non avrà mai fine.

## VIII

### *L'identità etnica*

1. In un racconto pubblicato nel 1995 (quindi licenziato nell'ultimissima fase d'attività dello scrittore) Sergio Atzeni così delinea, in apertura, il ritratto del protagonista: "Nato da genitori nomadi in una casa dove secondo i venti sentivo tamburi algerini o nacchere o pianti di madri di morti ammazzati, ho trascorso a cinque giorni e per tutta l'infanzia ho vagato come uno zingaro. Ho finito per considerarmi abitante non di una casa ma di un'isola che mi pareva un continente: dune di sabbia, monti ricchi di cervi e ruscelli, piane arse, argilla spaccata dal sole impietoso, cime di carbone a vista d'occhio, colline di grano e pastura, paesi sui fiumi, aranceti, altopiani abitati da cavalli selvatici, ulivi, vigne, monti aspri, calcare, graniti, capre, noci, valli di mandorli, pietre in forma d'uomo e animale. Ogni paese una lingua diversa (a Cagliari un miscuglio di campidanese, logudorese, castigliano, italiano e persino siciliano e napoletano giunti di galera). Incantato dalla diversità di parole, modi di vita, profumi, volti, fiori e mestieri, non mi accorgevo di casa mia"<sup>251</sup>.

Ritratto ben strano, sotto un certo profilo, che si compone di quattro proposizioni: la prima, e più breve, dice del protagonista e della sua famiglia, la seconda della terra, la terza della lingua - dell'insieme di lingue- che in quella terra viene usata, la quarta dello stato d'animo del protagonista. Vediamole da vicino osservando la gerarchia che le sorregge e che in primo luogo mostra questa sequenza: genitori, casa, personaggio.

Per definire la storia familiare basta una sola parola, *nomadi*.

Per quanto concerne la casa non c'è un solo elemento descrittivo. Si pensi allo sforzo rappresentativo che la Deledda -

<sup>251</sup> *Con i khmer in Pelikan Straße*, cit., p. 12.

scrittrice alla quale Atzeni guardava con costante interesse- spiega in apertura di *Cosima*, alle idee che quella descrizione comunica al lettore: *solidità* (con l'insistita menzione di portoncini e usci, ganci di ferro, catenacci e "serratura grande come quella di un castello"<sup>252</sup>), *stabilità* (la casa è *patriarcale*), *protezione* (la cucina è *tiepida e intima*). La scelta di Atzeni è opposta: tanto la casa deleddiana è chiusa quanto la sua è aperta, collocata in modo che possano irrompervi i venti che negano il tepore ma portano un'informazione sul mondo circostante con i suoni dei tamburi algerini, delle nacchere evidentemente spagnole, dei pianti di madri cui sono stati uccisi i figli. (La geografia che il racconto delinea ci fa ritenere che tali madri siano sarde: la Sardegna, quindi, caratterizzata, in primo luogo, se non essenzialmente, dalla violenza omicida. Come in *Passavamo sulla terra leggeri*: "A parte la follia di ucciderci l'un l'altro per motivi irrilevanti, eravamo felici"<sup>253</sup>). Non importa, quindi, come la casa sia fatta, quel che conta è che riceva informazioni molteplici sul mondo circostante: per altro il protagonista trasloca quando ha solo cinque giorni e, negli anni successivi, *vaga* come uno *zingaro*.

La negazione della casa continua quando il racconto passa a parlare della terra: quel che conta è essere abitante non di una casa ma di un'isola grande e varia come un continente (interessante questa ripresa del celebre titolo *-Sardegna quasi un continente-* di un'opera scritta da Marcello Serra, scrittore per molti versi assai distante da Atzeni). E, come in ogni grande terra, una molteplicità di aspetti e di forme che, questa sì, il racconto descrive minutamente.

Molteplice anche la lingua: "ogni paese una lingua diversa" e, per quanto riguarda Cagliari, la turbinante *Caglié* che i lettori di Atzeni ben conoscono, un *miscuglio* comprendente le lingue del

<sup>252</sup> G. DELEDDA, *Cosima*, in *Romanzi e novelle* a cura di N. Sapegno, Milano, Mondadori, 1971, p. 693.

<sup>253</sup> *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 29.

luogo e le altre che il vento della storia, le guerre e i traffici più disparati hanno reso disponibili nel corso dei secoli.

In tutte le proposizioni i concetti di fondo (che anche si manifestano attraverso vere e proprie parole *chiave* ricorrenti nella narrativa di Atzeni) sono quelli di *mobilità*, di *varietà* e di *mescolanza*. Tali concetti, come vedremo, caratterizzano l'idea di *identità etnica* che lo scrittore propone, precisandola e definendola nella sua opera, dall'*Apologo del giudice bandito* (1986) fino a *Passavamo sulla terra leggeri* (1996).

2. La sua esigenza di riflettere (e di proporre anche nell'opera narrativa i risultati di tale riflessione) sul tema dell'identità è perfettamente coerente con la cultura e i bisogni di un ambiente, quello sardo, che ha sempre cercato di definire e di difendere la propria fisionomia, non di rado nel confronto, e nel contrasto, con i popoli che nelle diverse epoche hanno esercitato dominio sull'isola, introducendo e imponendo proprie forme di cultura, lingua e visioni del mondo.

Non è questa la sede per ricapitolare una questione tanto ampia quanto nota, i cui esiti letterari, però, non sono influenti rispetto alla tematica della quale ci stiamo occupando. Sia quindi sufficiente dire che Atzeni, dalla fine degli anni Sessanta e poi, con maggiore consapevolezza, nei due decenni successivi, si è formato e ha operato all'interno del dibattito, allora particolarmente vivo in Sardegna, che aveva come oggetto, appunto, i temi della cultura, della lingua e dell'identità sarda. Degli avvenimenti di quel periodo (politicamente è la stagione che va dal Sessantotto -con le lotte di Orgosolo alle quali, ancora adolescente, Atzeni ha partecipato in prima persona- fino alla straordinaria avanzata del PSD'AZ negli anni Ottanta) egli è stato osservatore attento, in qualche fase protagonista come dirigente politico, in molte altre testimone come cronista per le diverse testate giornalistiche cui collaborava.

Difficile ricapitolare in brevi battute il clima del tempo e il ruolo che Atzeni seppe interpretare cogliendo al volo linee di tendenza e tematiche da approfondire con la strumentazione culturale della quale disponeva.

Giovane studente liceale, universitario negli anni che vanno dal 1971 al 1976<sup>254</sup>, dirigente della FGCI, appassionato di teatro e di musica, di cinema e di letteratura, giornalista: in ciascuna di queste vesti ebbe modo di *incontrare* il tema dell'*etnicità* e di misurarsi con esso. Tale incontro era, d'altra parte, inevitabile nel mondo *colto* e di *sinistra* nel quale era cresciuto. Chi, allora, non aveva letto *Tristi tropici* di Claude Lévi-Strauss o *I dannati della terra* di Frantz Fanon? Quale cineforum non aveva proiettato e *discusso* film che coniugavano il contenuto antropologico e terzomondista con l'idea di liberazione dalla pressione coloniale? Basterà dire di Cagliari, per quanto ci riguarda, della *Società Umanitaria* e della sua preziosa cineteca, delle sezioni del PCI e dei circoli della FGCI dove venivano proiettati, ad esempio, *La battaglia di Algeri* o *Queimada* cui seguiva l'inevitabile dibattito conclusivo. L'attività politica assomigliava a una scuola popolare che ogni sera funzionava nei piccoli centri della provincia, nel Sulcis o nel Guspinese, in Marmilla, in Trexenta o nel Sarrabus: proiezione del film e discussione. Un impegno per il quale i migliori si preparavano attraverso la lettura e lo studio, non di rado orientando verso l'interesse etno-antropologico i propri studi universitari. L'Università di Cagliari, le Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero erano, del resto, le sedi nelle quali insegnanti prestigiosi avevano svolto e svolgevano la propria funzione coniugando l'attività didattica con una ricerca orientata verso il circostante mondo sardo. Ernesto De Martino, prima, Alberto Maria Cirese e Clara Gallini poi, le loro opere e forse anche le differenze dei rispettivi impianti metodologici, non erano cer-

<sup>254</sup> Iscritto alla Facoltà di Filosofia, sostenne solo quattro esami, significativamente: Letteratura italiana, Psicologia, Etnologia e Storia contemporanea.

tamente sconosciuti a giovani studenti ricchi di tensione intellettuale e di passione politica.

Un altro nome occorre citare, non di un professore dell'Università ma di un dirigente politico che, fra i primi, seppe cogliere e definire il concetto di *etnicità* come un valore, quando ancora appariva poco significativo sul piano scientifico, ambiguo su quello politico, potenzialmente pericoloso per la forza *eversiva* immanente nelle masse in via di *liberazione*, nei popoli di un terzo mondo sempre più affrancato dal potere coloniale, nelle minoranze interne da secoli prive di potere politico, sentimento dell'identità oltre che della possibilità di esprimersi nella propria lingua. Umberto Cardia, in quegli anni dirigente di altissimo livello del PCI, capace di coniugare il bisogno di lettura e di studio con una riflessione politica che partiva dalla tematica sarda ma sapeva includerla in una composita prospettiva internazionale, è una figura chiave per comprendere lo sviluppo degli interessi di Atzeni.

Occorrerebbe, per valutare più a fondo la portata innovatrice delle sue posizioni, ricordare, sia pure attraverso brevissimi cenni, uno dei più vistosi segni di contraddizione di quel tempo. L'attenzione nei confronti delle minoranze, delle culture e delle lingue *tagliate* appariva più teorica che reale, maggiormente espressa in discussioni d'alto tenore emozionale che non nel rigore delle analisi scientifiche. Sul versante politico, al di là delle dichiarazioni di principio, prevaleva, al riguardo, una sostanziale diffidenza: basti dire dell'atteggiamento manifestato dal PCI, potenzialmente vicino alla problematica, in pratica diffidente e ostile, quasi percepisse con spavento il pericolo che per quella via potesse incrinarsi la struttura monolitica di partito, di società, di assetto internazionale nella quale individuava la stessa ragione della propria sopravvivenza. Il mondo della cultura in Sardegna appariva distinto tra studiosi per così dire *militanti*, individualmente anche appassionati ricercatori ma, per lo più, privi della

necessaria strumentazione metodologica, e studiosi *accademici*. La Facoltà di Lettere di Cagliari si era distinta, nel 1971, per un vibrato appello in difesa della cultura e della lingua sarda che nasceva dall'azione congiunta di Giovanni Lilliu e di Antonio Sanna. A quell'appello non fece seguito, però, un coerente programma di lavoro -di indagine e di insegnamento- tale da offrire sviluppo agli studi sulla scorta di moderne metodiche e incidere nella coscienza diffusa della società civile. Non va comunque sottovalutata l'importanza degli insegnamenti dedicati al tema *sardo* (storia, linguistica, archeologia, arte, tradizioni popolari) ma non si può non notare il limite derivante dalla mancanza di un generale orizzonte di riferimento e la pressoché totale assenza di importanti campi disciplinari (letterario e filosofico, in primo luogo) che guardavano al problema come al fastidioso manifestarsi di una tendenza localistica indegna d'attenzione.

Una situazione nel complesso non molto diversa da quella che Joseph Rothschild descrive nel suo *Etnopolitica*: "L'opinione corrente degli studiosi accademici e tradizionalisti era, almeno fino a qualche tempo fa, che i processi di modernizzazione e di sviluppo avrebbero reso inattivo e addirittura cancellato questo sentimento di etnicità, che veniva considerato primordiale, o quanto meno l'avrebbero ridotto a banalità folclorica. Oggi invece siamo costretti a riconoscere che è accaduto esattamente il contrario: è toccato alla visione accademica convenzionale essere ridotta a banalità dalla forza di un fenomeno ubiquitario e dirompente qual è quello della coscienza e dell'affermazione etnopolitica. Contrariamente alle aspettative, persino l'urbanizzazione contribuisce ad accrescerne la portata. I marxisti hanno difficoltà nel venire intellettualmente a patti con un movimento che attraversa, negandole, le loro predilette solidarietà di classe, ritenute superiori da un punto di vista razionale; dal canto loro, i liberali provano imbarazzo di fronte alle insistenze dei gruppi etnici, se-

condo i quali gli obblighi attributivi della solidarietà di gruppo hanno priorità rispetto alle scelte individualistiche”<sup>255</sup>.

Umberto Cardia rappresentava in tale contesto una delle rare personalità in grado di interrogarsi (e di offrire indicazioni) sul *perché* di quegli studi, sulla prospettiva d’assieme nella quale dovevano muoversi, sull’effetto che ne sarebbe derivato anche ad un’azione politica costantemente impegnata a riconfermare fedeltà ai principi autonomistici ma ignara dei percorsi storici dai quali quei principi traevano legittimità.

I suoi studi gli consentivano di coniugare la conoscenza della storia -e della storia sarda- con quella della moderna teoria etno-antropologica e con le riflessioni logico-filosofiche. Veniva così elaborando un possibile percorso di ragionamento che indagava sui temi dell’identità sarda in modo nuovo, rispetto al tradizionale dibattito isolano che preferiva leggere la storia in una prospettiva tutto sommato statica, sequenza di avvenimenti tendenti a dimostrare un dato iniziale e imm modificabile che passerebbe indenne attraverso tutti gli accadimenti, le guerre, le dominazioni e ogni altro evento che abbia riguardato la Sardegna dalla civiltà nuragica a oggi.

Cardia preferiva, da un lato, negare il principio logico di identità  $A \text{ è } A$  vedendo invece nel divenire storico la causa di inevitabili modificazioni per cui un’entità non può conservarsi simile a se stessa neppure nel breve segmento del tempo e, dall’altro, proponeva una visione della storia sarda non letta nel senso della chiusura e dell’arroccamento ma dell’inevitabile incontro con l’insieme delle genti che fin dall’antichità si sono mosse nel bacino mediterraneo. Pensava, quindi, all’*identità* come ad un fatto dinamico, parlava di una dimensione *moderna* dell’identità, vedeva una possibilità di sviluppo della tradizione o, addirittura, citando un celebre titolo di Eric Hobsbawm, di *invenzione della tradizione*,

<sup>255</sup> J. ROTHSCHILD, *Etnopolitica. Il fattore etnico nella realtà politica internazionale*, Milano, Sugarco, 1984, p. 27.

suggeriva la necessità di riflettere sul concetto di *emergent ethnicity*, ovvero sulla ipotesi che l'etnicità sia una "risorsa naturale che può essere riattivata e sfruttata in caso di necessità"<sup>256</sup>.

In una siffatta prospettiva l'*identità sarda* cessa di essere un totem venerabile ma poco utile e forse ingombrante e si trasforma in una risorsa per un progetto di futuro nel quale anche una piccola *nazione* abbia la consapevolezza della propria dignità e possa quindi esercitare un ruolo non subalterno nel confronto con le altre genti.

Alle concezioni di Umberto Cardia Sergio Atzeni guardava con un interesse che è reso evidente -come abbiamo visto- dalla sua attività giornalistica. Discorso più complesso occorre fare per i romanzi che, sotto tale profilo percorrono un'interessante parabola avviata dall'*Apologo del giudice bandito* -in cui troviamo assai più che un'eco della teoria della *costante resistenziale* elaborata con grande capacità di suggestione da Giovanni Lilliu- e conclusa da *Passavamo sulla terra leggeri* in cui Atzeni porta a compimento l'idea, tutta sua, del *miscuglio etnico* che, tra l'altro, gli offre notevoli possibilità sotto il profilo narrativo.

Tra il primo e l'ultimo romanzo, che pure sono divisi da meno di un decennio, c'è, però l'esperienza dell'emigrazione, l'ottica bifronte che da un lato guarda alla Sardegna ma dall'altro ad un universo di ragionamenti e di scrittura letteraria che sente più vicino, la consapevolezza del ruolo assunto come scrittore *etnico*, fortemente motivato dal desiderio di narrare il mondo d'origine, ma altrettanto deciso a non lasciarsi rinchiudere nell'angustia di una dimensione provinciale del pensiero e della scrittura.

3. Rischio del quale, d'altro canto, era stato consapevole fin dal principio e da cui aveva cercato di guardarsi. Perché gli esordi dell'Atzeni narratore coincidono con un confronto serrato

<sup>256</sup> R. J. VECOLI, *Etnicità: ancora l'invenzione della tradizione?* in "Prometeo", a. VII, n. 28, dicembre 1989.

con il mondo della narrazione popolare e con l'oralità della fiaba (le *Fiabe sarde* e *Araj dimoniu*), con il teatro sardo (l'edizione di *Bellu schesc'e dottori* di Emanuele Pili) con la tradizione letteraria isolana (che mostra di conoscere nei suoi articoli giornalistici e in numerosi passi dei racconti, da *Il quinto passo è l'addio* a *Campane e cani bagnati*). C'è poi da aggiungere che in esplicite dichiarazioni afferma di sentirsi legato alla tradizione letteraria della sua terra<sup>257</sup> e di tenere in grande considerazione gli scrittori sardi antichi e moderni.

Ma è altresì evidente che ha la consapevolezza necessaria per comprendere come allo scrittore non sia consentita un'assoluta esibizione del proprio mondo di appartenenza e delle caratteristiche etniche da cui è distinto, quasi che tutto ciò sia, *in sé e per sé* un materiale narrativo già disponibile e non piuttosto da elaborare secondo strategie che l'età contemporanea pretende sempre più sofisticate. Non gli erano ignote certe ingenue rappresentazioni della *sardità* che corrispondono più alle esigenze dell'autore che non a quelle di un lettore esperto. Aveva letto romanzi e racconti composti nell'Ottocento e nel Novecento secondo un modulo ricorrente e che tende a privilegiare i resoconti storici e antropologici, l'informazione sulla geografia o sulle lingue parlate in Sardegna, rispetto alla necessità di elaborare una tecnica narrativa capace, come diceva, di far *decollare* il romanzo<sup>258</sup>, di renderlo appetibile anche per il lettore che non

<sup>257</sup> “Domanda: In che misura una tradizione culturale, letteraria, sarda ti ha ispirato? In altre parole, preferisci Enrico Costa o Raymond Chandler? Chi ha avuto più importanza nella tua formazione personale e letteraria? Risposta: Ziu Paddori. Non sto scherzando. Sul fatto che io sia sardo, credo che non si possa dubitare, almeno se si chiede il certificato di nascita. Io qui ci sono nato, ci ho vissuto. Quando ero piccolino mia nonna mi leggeva i racconti di Grazia Deledda e quanto quei racconti mi abbiano influenzato, non lo so” (*Il mestiere dello scrittore*, cit. p. 89).

<sup>258</sup> Cfr., al riguardo, gli interventi di Sergio Atzeni nella tavola rotonda pubblicata col titolo *Certi romanzi... sardi*, in “Ippografo”, a. IV, n. 1, luglio-agosto 1985.

fosse eventualmente interessato dalla scoperta della documentazione folclorica.

Per il resto è noto come l'immagine dell'*identità* che prevalentemente circola nella letteratura sarda fino a tempi recenti si adegui monoliticamente ad un archetipo riproposto senza troppe varianti anche nelle opere di autori che partono da presupposti ideali e artistici molto distanti.

Atzeni appartiene alla pattuglia degli scrittori che si discostano da questa linea consolidata e già l'articolazione strutturale dei suoi romanzi è un segnale dell'impossibilità di proporre al giorno d'oggi, un'identità psicologica o etnica, individuale o collettiva, omogenea. Esempio, sotto questo profilo, è il romanzo *Il figlio di Bakunìn* (1989), *inchiesta* sulla figura di Tullio Saba che non porta alla verità, o che, piuttosto, porta ad affermare sul personaggio tante verità quante sono i *testimoni* intervistati. Ma se quindi non è possibile proporre una definizione univoca di un individuo, come sarà possibile descrivere l'*identità etnica* di un popolo, specie di un popolo composito qual è quello sardo? Ecco, allora, la sequenza dei romanzi che fotografano tempi diversi (l'antichità e la modernità, l'età della *fondazione* con l'arrivo dei primi abitanti dell'isola, quella degli avi e quella dei padri, per finire coi figli, incerti del loro destino, costretti a emigrare) e aree geografiche altrettanto diverse (la fiera Barbagia e la Cagliari verminosa dell'*Apologo del giudice bandito*, il guspinese e ancora Cagliari ne *Il figlio di Bakunìn*, Cagliari, ancora Cagliari, ne *Il quinto passo è l'addio* e in *Bellas mariposas*, l'intera isola in *Passavamo sulla terra leggeri*), secondo un programma preciso che Atzeni, non senza qualche spunto di ironia, così definisce: "Io credo che la Sardegna vada raccontata tutta. Finora la zona maggiormente descritta nelle opere letterarie è la Barbagia, e si capisce perché: lì gli uomini sono più alti di quelli del sud, sono più forti, sparano. Insomma, c'è qualche differenza. Nuoro è l'Atene della Sardegna, a Nuoro nasce solo gente intelligente, mentre a

Cagliari nascono più bassi e un po' più scemi, è una città torpida che ama soprattutto mangiar bene. Però io credo che sia importante raccontare anche Cagliari, anche Guspini, Arbus, Carbonia; se avrò vita cercherò di raccontare tutti i paesi, uno per uno, e tutte le persone, una per una. Non credo che avrò vita per fare questo, ma cercherò di farlo perché tutto merita di essere narrato<sup>259</sup>.

Alla tradizionale immagine pastorale e irsuta, fiera e barbaricina, banditesca e ribelle, altre se ne affiancano, nel tentativo di ricostruire nella dimensione artistica la varietà propria di un'isola che assomiglia a un continente più che a uno scoglio fatto di materiale omogeneo.

4. Atzeni deride bonariamente l'ingenua presunzione barbaricina di superiorità morale, culturale, linguistica e perfino *politica* sulle altre genti che popolano la Sardegna, sicuramente consentendo nella valutazione positiva di certe caratteristiche insite nel concetto di *balentìa*, ma per il resto non accettando di rimanere irretito nel fondamentalismo che caratterizza la visione del mondo nella quale quel concetto è inserito. Così che l'Itzoccor Gunale, *giudice bandito* dell'*Apologo*, per molti versi fiero interprete del ruolo tradizionale e come tale, ad esempio, odiatore dell'*istrangiu*<sup>260</sup>, è anche un personaggio di articolata personalità, vero antenato di quell'altro Gunale, di nome Ruggero; che troviamo ne *Il quinto passo è l'addio*. Inquieto come il suo discendente, saldo nella propria moralità (individuale, prima che collettiva), capace di sceverare tra le situazioni diverse che la vita propone, di comprendere, sull'*istrangiu*, quanto tutti i Gunale da cui discende non avrebbero potuto capire: "Non siamo cre-

<sup>259</sup> *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 79.

<sup>260</sup> "Itzoccor Gunale odia l'istrangiu, lo straniero, con lo stesso odio intenso e freddo di suo padre e di tutti i Gunale prima di loro; odio e balentia dei Gunale molte volte raccontati, sui monti" (*Apologo del giudice bandito*, cit., p. 86).

sciuti nel ventre della stessa madre, ma il destino ci ha fatto fratelli<sup>261</sup>. Se l'eroe protagonista del romanzo non ha una dimensione univoca, tanto meno potrà averla il popolo al quale appartiene: sarà notevolmente diverso a seconda che abiti sui monti dell'interno, nella capitale Cagliari o nelle campagne ma la multiformità che lo distingue, la fiera inimicizia, alle volte, è compatibile con il concetto di *s'ardità* che troveremo dispiegato in *Passavamo sulla terra leggeri*.

L'ultimo romanzo può essere letto come una *summa*, il luogo deputato a ricapitolare e definire questioni che erano state proposte nelle tre precedenti opere le quali hanno una scansione e un *ufficio* ben definiti. Lo scrittore è teso a *fotografare* una terra e i suoi abitanti in tre momenti diversi: l'avvio della modernità nell'*Apologo del giudice bandito*, il periodo fra le due guerre mondiali e il secondo dopoguerra ne *Il figlio di Bakunin*, gli anni contemporanei ne *Il quinto passo è l'addio*. È il capitolo moderno (una sorta di conclusione provvisoria che Atzeni avrebbe aggiornato nel tempo, come chiaramente ci dice *Bellas mariposas*, se, per usare una sua espressione, *il Signore gli avesse dato vita*) della storia dei *s'ard*, come abbiamo compreso quando è apparso *Passavamo sulla terra leggeri*. Tra i capitoli di quella storia non c'è incompatibilità o incongruenza: l'immagine dell'*ethnos* del quale si canta l'epopea trova un punto di coerenza proprio nella straordinaria varietà che la distingue. Città e campagna, montagna e pianura, cultura degli avi e cultura della modernità non sono altro che facce di una stessa medaglia, come si evince anche dal racconto *Campane e cani bagnati* che (e non solo sotto questo profilo) potrebbe essere considerato una sezione de *Il quinto passo è l'addio*. Non sarà senza significato se uno stesso cognome (in sardo *sambenàdu*, da *sàmbene*, sangue) lega Itzoccor a Ruggero, l'antico al moderno, l'abitante dei monti a quello della città, il guerriero all'aspirante giornalista RAI, colui che vive e muore

<sup>261</sup> *ivi*, p. 139.

nella propria terra a chi dalla terra deve emigrare. È una stessa identità che si articola ma resta riconoscibile, e senza esitazione, difatti, la riconosce Gesuino Moro il quale offre a Ruggero Gu-nale, come a un figlio, un ammonimento che è solo ispirato dalla vicenda del concorso giornalistico ma si riferisce piuttosto alla generale esperienza dei *s'ard*: “diffida delle belle parole”<sup>262</sup>.

Ernesto Ferrero, che in Sergio Atzeni vede il lettore ideale della collana viola dell'Einaudi, dedicata agli studi etnologici e religiosi, ha scritto: “Era insieme un antropologo, uno storico delle culture materiali, un aedo, un affabulatore, un cacciatore di storie, perché nella caotica e combinatoria imprevedibilità delle storie sta l'uomo tutto intero”<sup>263</sup>. Conclusione che riguarda l'opera, ma anche dice di Atzeni come persona, del suo profondo interesse per l'uomo, per la diversità umana che gli appariva esaltata negli strati più umili e marginali, in coloro che vivono nelle periferie e nei quartieri degradati, che bazzicano, a Cagliari come ad Amburgo, attorno alle calate dei porti, che si agitano multicolori, come avviene nel mercato di Porta Palazzo a Torino -vero cuore, per lui, della città subalpina-, luogo d'incontro multietnico profumato dall'aroma di mille spezie, dai frutti che vi confluiscono partendo da regioni lontane per soddisfare il gusto di un'umanità multiforme.

La stessa, più o meno, che scopriamo in *Passavamo sulla terra leggeri*, genti di tutte le terre emerse (fenici, numidi, siriani, giudei, persiani, greci, etruschi, liguri, vandali, mauri, bulgari, macedoni, babilonesi, egiziani, cartaginesi, sanniti, siculi, corsi, mori, pisani, napoletani, aragonesi, “cantori erranti, marinai d'ogni razza e una plebe di migliaia di esseri umani cenciosi e ladri, dedita a ogni commercio, rimasuglio di tutte le dominazioni e priva d'ogni altra stirpe che non fosse Karale”<sup>264</sup>), destinate a incro-

<sup>262</sup> *Il quinto passo è l'addio*, cit., p. 113.

<sup>263</sup> E. FERRERO, *Custode delle memorie*, cit., p. 27.

<sup>264</sup> *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., pp. 133-134.

ciarsi e moltiplicarsi proprio in quell'isola<sup>265</sup>, a ingravidare le “milleundici prostitute” di Karale, a mescolarsi coi *s'ard* fino a comporre un'*identità etnica* che ha la forma del mosaico.

Una situazione giudicata spregevole da molti (e certamente dai cultori di un'idea *nobile e pura* dell'identità sarda), non da Atzeni che nella commistione, nell'ambiguità dell'origine e nell'estraneità rispetto al corpo sociale nel quale si vive, vede altrettanti valori. Il suo sforzo consiste, quindi, nel recuperare la positività di tali elementi e nell'impiegarli per la costruzione di un'immagine della sardità non meno salda di quella che si riferisce ad una sola linea di sangue, ma molto più ricca e tale da predisporre a una maggiore comprensione del reale. Caratteristica, questa di un'intelligenza più pronta, che, anche secondo Eric Leed, apparterrebbe ai popoli in bilico tra differenti culture. Lo studioso americano, infatti, osserva le potenzialità implicite nella figura dell'estraneo (emarginato, immigrante, sangue misto, colui che soggiorna a lungo in terra straniera e occupa una posizione tra comunità) e cita gli studi di Everett V. Stonequist sull'uomo *marginale*: “Stonequist attribuisce a questa posizione il potenziamento dell'intelligenza che da tempo si osserva nel viaggiatore e nell'estraneo: «L'essere sospeso tra due gruppi richiede agilità mentale. All'individuo non è permesso riposare o addirittura vegetare. La necessità dell'adattamento continuo sollecita le funzioni mentali all'attività rapida». L'aumentata rapidità e intelligenza della figura marginale è, in questo contesto, un risultato del bilinguismo, della necessità di tradurre da una cultura all'altra, da un gruppo all'altro: è un prodotto della necessità di adattarsi a un contesto nuovo”<sup>266</sup>.

Alla luce di tali considerazioni, e per meglio interpretare il pensiero di Atzeni, varrà la pena di riflettere sul fatto che la sto-

<sup>265</sup> “cento e cento uomini e donne di stirpe ignota, frutto di incroci reiterati fra tutti i popoli del mare che bagna la città” (ivi, p. 81).

<sup>266</sup> E. LEED, *La mente del viaggiatore*, cit., p. 86.

ria della Sardegna, isola posta al centro di un mare molto trafficato, spesso è stata letta nel segno della chiusura e del rifiuto dei contatti ma può, verosimilmente, essere letta nella chiave opposta della navigazione e dell'approdo, dei commerci, delle guerre e delle incursioni (reciproche, come la storia documenta, tra mondo cristiano e mondo musulmano), delle dominazioni che hanno determinato le commistioni, segnando profondamente la cultura e la lingua, dell'emigrazione che ha plasmato la fisionomia sarda nel corso del Novecento e, segnatamente, nel secondo dopoguerra.

5. Sergio Atzeni è stato un emigrante e questa esperienza gli ha inciso un segno ben chiaro tanto nella personalità quanto nell'opera.

Sotto il profilo personale non poteva essere altrimenti: la sua formazione comunista, il peso che quel partito attribuiva al problema dell'emigrazione dall'isola fino a farne uno dei punti nodali nella battaglia politica degli anni Sessanta e Settanta, la nuova sensibilità acquisita con l'esperienza diretta di chi deve guadagnarsi la vita lontano da casa, la conversione al cristianesimo che lo avvicina in modo nuovo a un mondo di umili da cui non era mai stato discosto, tutto questo spiega l'atteggiamento assunto nei confronti di un tema parlando del quale gli capita, talvolta, di sconfinare nella retorica<sup>267</sup> e che avrà un ruolo fondamentale ne *Il quinto passo è l'addio*.

<sup>267</sup> "C'è molta simpatia verso i sardi: i sardi sono considerati gentili, buoni, molto ospitali, e molto simpatici. Questo devo dire: in tutta Europa, dovunque sia stato, quando dici: sono sardo, susciti un moto di simpatia quasi immediato, perché chi è andato in Europa prima di noi, quelli che sono emigrati, che hanno lavorato nelle fabbriche, che hanno lavorato dappertutto, che hanno fatto i cuochi, i pizzaioli, gli stradini, in seguito si sono sistemati, hanno aperto i loro ristoranti, hanno mandato i figli a scuola, si sono inseriti. È gente che si è saputa inserire nella società, si è comportata bene, è stata onesta, ha fatto delle buone cose e noi usu-

Il romanzo, come abbiamo visto, si svolge interamente in un luogo (in un non luogo) che per un isolano ha una forte valenza simbolica e contribuisce a definirne l'identità: sulla nave che trasporta Ruggero Gunale lontano dalla città in cui è nato, verso una meta non ancora definita. Egli è un emigrante.

“La migrazione -ha scritto Armando Gnisci in un recente saggio che fin dal titolo ha evidenti punti di contatto con il tema del quale ci occupiamo- è l'atto di coraggio che inaugura un'altra esistenza e si oppone alla depressione che ti affoga nel suicidio. Entrambi -migrante e suicida- reclamano il massimo della dignità: penso all'italiano Primo Levi e al tedesco Jean Améry (Hans Mayer), che giudico uno dei pensatori europei più importanti del nostro secolo. Il migrante punta su di sé e sulla terra, il suicida sul nulla. In assenza di Dio, il migrante è *il migliore* tra gli umani, «il miglior combattente». Anche se si perde nell'acqua scura del Mediterraneo notturno, nel vialone di periferia della prostituzione, nella corsia mortale della droga, egli/ella non colonizza e non conquista. I suoi figli, i creoli al rovescio [...] sono pronti a lottare per la nuova dignità, né maghrebina né francese o europea, la dignità di un *popolo nuovo*”<sup>268</sup>.

Sergio Atzeni avrebbe sottoscritto. I suoi *s'ard* sono un *popolo nuovo*, creoli al rovescio (ma anche *al diritto*), meticci derivanti dai più improbabili incroci, destinati a migrare e a divenire, spesso, clandestini, qualche volta ribelli. Ruggero Gunale è un ribelle, uno sbandato e fuori dal mondo che rifiuta “sia la guerriglia urbana che il ritorno nei ranghi”<sup>269</sup>, predestinato a “un viaggio illimitato, un esilio in paesi lontani”<sup>270</sup>: solo attraverso quel viaggio (quanto meno la prima tratta che lo porta da Ca-

fruiamo del vantaggio di essere stati preceduti dai nostri conterranei” (*Il mestiere dello scrittore*, cit., pp. 80-81).

<sup>268</sup> A. GNISCI, *Creoli, meticci, migranti, clandestini e ribelli*, Roma, Meltemi, 1998, p. 73.

<sup>269</sup> *Il quinto passo è l'addio*, cit., p. 204.

<sup>270</sup> *ivi*, p. 205.

gliari a Civitavecchia), arriva a definire la propria identità: “ora so chi sono [...] Sono la pecora nera”<sup>271</sup>.

Certo, si tratta qui di una dimensione individuale dell’identità, ma questa identità viene condivisa con la donna incontrata sulla nave e i due andranno a San Porco, dove vive il fratello della donna, forse capaci di costruire, come ha notato Franco Cordelli<sup>272</sup>, una comunità in grado di sostituire la società che si è disgregata perché non esiste più l’*orizzonte sociale* sul quale era fondata.

Contesti sociali che cambiano, quindi, identità individuali e di gruppo che progressivamente si modificano per ragioni interne, talvolta, talaltra per motivi esterni, un processo che riguarda l’intero mondo e che, nell’età della *globalizzazione*, non può non influire anche su quanti abitano una piccola isola.

L’*identità etnica* per Atzeni non è un fatto che riguarda un singolo gruppo, seguendo logiche per così dire assolute, ma, come si è costruita in passato in relazione agli accadimenti della storia, a maggior ragione nel presente non può evitare di subire l’influsso di spinte che partono da contesti anche molto lontani.

<sup>271</sup> *ivi*, p. 213.

<sup>272</sup> Cfr. F. CORDELLI, *Frase-figure come cristalli lucenti*, cit. Sarà il caso di sottolineare che i due stanno lasciando la loro terra, emigrano, si pongono, quindi, come “nuovo modello di uomo e donna del mondo. Migrare è un gesto originario e fortissimo che sfonda il chiuso mito mediterraneo di Ulisse e lo lascia indietro. Migrare è il gesto *arcaico* del ripudio. Nel senso che stabilisce un nuovo principio, l’origine e la partenza da capo: *arché*, come dicevano gli antichi greci. Il migrante decide di *deviare* dalla propria terra-madre, culla e cuccia sicure ma scarse dell’esistenza, e farsi strada da sé” (A. GNISCI, *op. cit.*, p. 72). Nel concetto di *identità etnica* di Atzeni c’è anche questo elemento di critica della società nel paese d’origine e l’ipotesi che sia possibile costruire una comunità migliore nell’emigrazione. Certamente allo stesso scrittore, come a Ruggero Gunale, protagonista de *Il quinto passo è l’addio*, perfettamente si adatta questo concetto di Gnisci: “Il migrante, che proviene dall’atto di ripudio della propria vecchia origine, è spesso disposto a ri-giocarsi il proprio destino di libertà e di dignità. E lo fa. Egli/ella è l’unica che *ha qualcosa da raccontare al mondo del mondo*, così come Odisseo era l’unico ad avere da raccontare nel cerchio del Mediterraneo di tremila anni fa” (*ivi*, p. 74).

6. Siamo quello che siamo anche per l'incontro con chi viene dall'altra parte del globo.

Nel 1993 Sergio Atzeni ha tradotto *Texaco* di Patrick Chamoiseau. Come calamitato si era mosso verso quell'autore e il suo romanzo, insistentemente chiedendo che gli venisse affidato il compito di portarlo in italiano<sup>273</sup>. Forse la prova più ardua della sua esperienza di traduttore (breve ma difficile, altamente qualificata per la complessità dei testi con cui si era di volta in volta cimentato), come spiega in una breve nota premessa all'edizione italiana del romanzo: "Chamoiseau scrive facendo appello a tutte le risorse della lingua, mescola aulico e popolare, antico e contemporaneo, e nel *suo* francese inserisce singole parole e intere frasi creole, nonché proverbi e modi di dire nati dall'esperienza caraibica della vita e della schiavitù"<sup>274</sup>.

Per Atzeni si tratta di un problema tecnico, di una sfida professionale ma, soprattutto, di una straordinaria lezione che gli viene da un uomo del quale in seguito parlerà con profonda ammirazione<sup>275</sup>. Non poteva essere diversamente: lo scrittore

<sup>273</sup> In un seminario tenuto all'Università di Parma nei 1995, Atzeni ha ricostruito l'avvio della trattativa con la casa editrice Einaudi che gli avrebbe alla fine affidato l'incarico di tradurre *Texaco*: «Avete qualche cosa da tradurre?» Qualcuno, con aria ironica, mi ha detto: «Ma tu lo tradurresti Patrick Chamoiseau?» Non sapevo chi fosse. Ho chiesto: «Che libro è?» Mi hanno detto: «È un libro che si chiama *Texaco*, un bel romanzo». Io ho sentito *romanzo*. Avevo tradotto fino a quel momento saggi di storia, di filosofia, di antropologia, di linguistica, di sociologia, di psicanalisi, ma mai un romanzo. Mi sono sentito sollevato, il cuore balzato in petto, e, senza pensare, senza aver letto il libro e senza conoscere l'autore ho detto sì<sup>9</sup>. (Il testo è tuttora inedito).

<sup>274</sup> *Nota del traduttore*, in P. CHAMOISEAU, *Texaco*, cit.

<sup>275</sup> «È probabile che Chamoiseau sia uno degli uomini più intelligenti che ho incontrato in vita mia. Come complesso di personalità, cioè unendo all'intelligenza la sapienza (la sapienza in quanto conoscenza generale di tutto ciò che attiene all'uomo e al mondo), e in più un'altra sapienza specifica, che è il saper vivere, unendo queste tre cose insieme, io non ho mai incontrato nessuno che sia grande quanto Patrick Chamoiseau. Per me è stato un incontro straordinario e per certi versi rivelatore, perché è stato come se avessi incontrato un maestro. Avete proba-

della Martinica, riflettendo sull'esperienza storica, sociale e linguistica dei Caraibi, ha elaborato una concezione che non può non affascinare un Atzeni per altro già conquistato dallo straordinario risultato che l'applicazione di quella poetica ha dato con *Texaco*.

Un punto del pensiero di Chamoiseau doveva inevitabilmente colpirlo: la *rivoluzione copernicana* per la quale è eliminata ogni idea di conflittualità tra lingue che in passato hanno diviso i dominatori dai dominati: "Nous sommes sortis de cet espèce de conflit qui est apparu lorsque nous avons cru que, pour exister, il fallait opposer la langue créole à la langue française. Ce conflit est de type occidental. Nous entrons ainsi dans le même schéma que l'Occident avait imposé aux langues: une langue contre l'autre, ma langue contre ta langue, ma terre contre ta terre, ma culture contre ta culture. Mais cela ne fonctionne pas du tout. Toutes les indépendances qui se sont produites de par le monde, et qui ont lamentablement échoué, ont échoué parce que justement elles se sont bâties sur une idée coloniale occidentale de la conception du rapport aux autres, de l'existence de l'autre et de l'existence de soi. Actuellement, ce que nous savons, c'est que le matériau linguistique, la diversité linguistique est une richesse incroyable. [...] Dans toute l'Amérique des plantations, on remarque une relativisation culturelle. Avec la présence conflictuelle de plusieurs races et de plusieurs cultures, il y a nécessairement un rapport relativisé à la race, à la culture unique et à l'Histoire qui existe chez tous ces écrivains. Ce qui les rend beaucoup plus ouverts à une écriture

bilmente un'idea di quelle saghe orientali in cui c'è sempre un giovane allievo vagabondo che gira per il mondo finché trova un maestro che gli mostra la via della conoscenza. Io credo che per me incontrare Chamoiseau è stato qualcosa del genere; e credo anche che lui mi abbia mostrato la via della conoscenza, che purtroppo io non sono in grado di perseguire a causa dei miei limiti. Ma tuttavia c'è, e lui l'ha mostrata" (M. BERTINI, *Tradurre la parole de nuit: Sergio Atzeni e Texaco di Patrick Chamoiseau*, in "La grotta della vipera", a. XXII, n. 75, 1996, p. 37).

qui serait immédiatement en écho avec les autres cultures et la diversité culturelle. Le problème actuel de l'écrivain, c'est justement cette mise en convergence des langues, des valeurs, des peuples, cette diversité qu'il peut désormais exprimer dans son harmonie. Et nous devons refuser d'entrer dans le même schéma d'oppositions sectaires qui a été le nôtre pendant longtemps. Qu'est-ce ça veut dire? Ça ne veut pas dire qu'il ne faille pas défendre mordicus la langue créole. Au contraire, il faut que la langue créole pénètre dans les circuits d'enseignement, il faut que nous produisions en langue créole, etc. Mais ce développement de notre langue créole, cette affirmation de notre langue créole doit être faite au nom du respect que nous devons désormais avoir pour toutes les langues. C'est parce que nous aimons toutes les langues, parce que nous voulons que toutes les langues s'épanouissent que nous défendons notre langue<sup>276</sup>.

Più o meno negli stessi giorni in cui Chamoiseau, per lui ancora sconosciuto, rilasciava l'intervista da cui è tratto il passo citato, Sergio Atzeni, presentando il *Dizionario storico dei gerghi italiani* di Ernesto Ferrero, scriveva: "Vivere a Cagliari è un'esperienza esaltante, per chi ama la confusione linguistica, la mescolanza spuria di idiomi, i giochi di parole deliranti: spesso -in modo più o meno cosciente- si parla un italiano contraffatto, incomprensibile a chi non sia del luogo, tratto di peso dal sardo; un esempio: *Quella? Una caddaiona priogosa che ci esce solo a di notte come una pretta!* Negli ultimi tempi, fors'anche grazie al revival sardista, si sentono frasi in sardo fasullo ch'è italiano *uizzato* (con le desinenze in *u*); un esempio: *Bai a su tobacchinu e compramì unu pacchettu de sigarettas*. Ma il *misturo* è molto più complicato e

<sup>276</sup> L. GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Éditions Karthala, 1997, pp. 38-39. L'intervista è stata realizzata a Fort-de-France nel 1991, "quelques mois avant la publication de *Texaco*".

affascinante di quanto immaginassi”<sup>277</sup>. Parole chiave, qui e in generale nella poetica linguistica di Atzeni, sono *gioco* e *misturo*: l’incontro con Chamoiseau, che a sua volta apprezza la mescolanza<sup>278</sup>, (la *confluence* di creolo e francese) e il concetto di *gioco* (*jeu musical, jeu poetique, petit jeu personnel*) che ritorna nelle sue dichiarazioni, appare inevitabile. E tale sembra ritenerlo lo stesso Chamoiseau che, dopo la tragica scomparsa, così rievoca lo scrittore sardo: “Parlammo a lungo, e spesso, ed io non parlavo più ad un traduttore, ma ad un alleato dietro il quale percepivo lo scrittore senza concessioni né compromessi, lontano da ogni vanità. Eravamo d’accordo perché le lingue perdano il loro orgoglio ed entrino nell’umiltà dei linguaggi, dei linguaggi liberi, dei linguaggi folli, dei trasalimenti che li rendono disponibili a tutte le lingue del mondo. Eravamo d’accordo perché una traduzione non sia una *chiarificazione*, ma diventi la *messa a disposizione* di un elemento della diversità del mondo in una lingua che la accolga. Eravamo d’accordo perché una lingua non vada da una lingua pura ad un’altra lingua pura, ma organizzzi l’appetito reciproco delle lingue nell’ossigeno impetuoso del linguaggio. Eravamo d’accordo perché una traduzione non tema

<sup>277</sup> S. ATZENI, *Il dialetto scappare e il “gergo” dilaga*, in “L’Unione sarda”, 11 dicembre 1991.

<sup>278</sup> Al riguardo, Armando Gnisci scrive: “Così l’immagine dello scambio trascolora in quella della *mescolanza*. Il Mediterraneo è un raduno meticcio, un ricettacolo di connubi e contrasti in cui la rete degli scambi ha prodotto una esperienza multiforme e longeva di fusioni inestricabili e di differenze mantenute salve” (A. GNISCI, *op. cit.*, p. 43), concezione alla quale fa riferimento anche Édouard Glissant in un interessante raffronto tra Mediterraneo e Caraibi: “Je dis toujours que la mer Caraïbe se différencie de la Méditerranée en ceci que c’est une mer ouverte, une mer qui diffracte, là où la Méditerranée est une mer qui concentre. Si les civilisations et les grandes religions monothéistes sont nées autour du bassin méditerranéen, c’est à cause de la puissance de cette mer à incliner, même à travers des drames, des guerres et des conflits, la pensée de l’homme vers une pensée de l’Un et de l’unité. Tandis que la mer Caraïbe est une mer qui diffracte et qui porte à l’émoi de la diversité”. (citato in A. GNISCI, *op. cit.*, p. 39).

più l'intraducibile, ma annoveri e fecondi tutti gli intraducibili possibili. Ed eravamo d'accordo perché una traduzione onori anzitutto l'irriducibile opacità di ogni testo letterario; perché, in questo mondo che ha infine una possibilità di risvegliarsi, il traduttore diventi il pastore della Diversità. Il paese di Sergio è una terra di linguaggi, d'ombra e di luce, e di diversità. Egli capiva ciò che io dicevo. Lo sapeva già<sup>279</sup>.

Li unisce una concezione linguistica, ma soprattutto il fatto che quella concezione, per entrambi, sembra derivare dalla convinzione che la letteratura abbia un ruolo (un'*origine* e un'*ufficio*) civile e politico, nel senso antico, e nobilissimo del termine. Entrambi pensano che il romanzo possa e debba rievocare la storia di un popolo, cantare l'epopea che quel popolo ha interpretato nel corso dei secoli, la lunga lotta per l'affermazione di sé, la vittoria finale che coincide con la scoperta della conoscenza. E della letteratura, cioè del "clamore uno e molteplice, che riunisce le lingue del mondo, i popoli, le vite"<sup>280</sup>.

Letteratura, quindi, che riunisce in sé e distilla l'essenza della conoscenza e della vita civile, la memoria del passato, con la rievocazione dell'identità degli avi, e il progetto per il futuro, con il programma politico per l'invenzione di un'identità compatibile con la tradizione ma tale da offrire gli strumenti necessari per affrontare il presente e il futuro.

7. Che Sergio Atzeni consapevolmente perseguisse un programma *politico* e che nella cultura (nella letteratura) vedesse lo strumento ideale per realizzarlo, lo comprendiamo leggendo l'articolo *Nazione e narrazione* che, pubblicato, su "L'Unione sarda", nel novembre 1994, rappresenta una sorta di sintesiultima del suo pensiero.

<sup>279</sup> P. CHAMOISEAU, *Pour Sergio*, in "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72-73, 1995, p. 22.

<sup>280</sup> P. CHAMOISEAU, *Texaco*, cit., p. 332.

L'articolo è aperto da una domanda che tante volte è stata posta nel mondo intellettuale sardo, per lo più dando luogo a risposte emotive e sentimentali, raramente logiche e razionali: "Possiamo parlare di letteratura sarda?" Atzeni non si nasconde dietro un dito perché comprende che il quesito solo parzialmente appartiene all'universo concettuale della letterarietà, ma piuttosto riguarda il campo delle analisi e delle opinioni politiche: "Dando risposta affermativa pretendiamo d'essere una identità (i sardi) capace di esprimere una propria visione del mondo, sia pure in lingua italiana importata".

Questo è lo scoglio sul quale, per lo più, si sono infrante e divise le interpretazioni. Da un lato i critici letterari che, salvo pochissime eccezioni, hanno negato nei fatti l'esistenza di una specifica identità sarda capace di esprimere una propria visione del mondo, e quindi un immaginario artistico, ed hanno preferito considerare il *corpus* costituito dalle scritture degli autori sardi come una sorta di sottoprodotto della letteratura italiana (la qual cosa, comprensibile all'interno di una visione idealistica, appare del tutto priva di giustificazione in una contemporaneità che, in teoria, dichiara di seguire un criterio d'analisi basato sui parametri dionisottiani della storia e della geografia, nella pratica, si muove senza alcun criterio interpretativo e quindi si priva della possibilità di definire il processo letterario compiuto dai sardi). Dall'altro coloro che, sostenitori per un *a priori* ideologico dell'identità sarda, vedono quell'identità nell'astratta obbedienza a un canone svincolato da ogni processo storico, in primo luogo asserendo che una letteratura, sarda per definizione, deve necessariamente esprimersi nella lingua del luogo (e in tal modo rinunciano alla quasi totalità delle opere scritte, dall'antichità ai giorni nostri, in diverse lingue ma nelle quali, pur tuttavia, si esprime il fortissimo sentimento dell'identità etnica).

Atzeni evita ogni (inutile) polemica con questi due schieramenti e propone *d'emblée* l'esempio del "bulgaro ebreo Elias Canetti" che ha scritto in tedesco, e quello, a lui particolarmente vicino, degli "afroamericani di Martinica e Guadalupa" i quali "esprimono "l'identità creola in un francese che arricchisce, modifica e mette in crisi i dizionari d'oltralpe". Sgombrato quindi il campo dall'equivoco secondo cui una letteratura, principale strumento per la veicolazione del sentimento etnico, debba esprimersi nella lingua del luogo in cui, di volta in volta, viene elaborata, passa a esaminare il "rapporto fra l'identità etnica o nazionale e l'opera d'arte". Non senza nascondersi che il tema *nazione e narrazione* è "ambiguo e pericoloso come tutto quanto è legato al sangue, alla razza, alla lingua. Tema da tempi di crisi e di paura della ragione".

Ma anche tema alto, se affrontato, come ad esempio Homi K. Bhabha lo affronta nell'introduzione a un volume che ha lo stesso titolo dell'articolo di Atzeni: "L'intento di *Nazione e narrazione* è quello di esplorare l'ambivalenza di Giano del linguaggio nella costruzione del discorso della nazione, eminentemente bifronte. Questo approccio trasforma la familiare immagine del dio bifronte in un'opera di portentoso sdoppiamento, che indaga lo spazio della nazione *nel corso* dell'articolarsi di elementi: là dove i significati possono essere parziali perché *in medias res*, la storia può essere «a metà» perché colta nel suo farsi e l'autorità culturale ambivalente, perché sorpresa nel momento ancora incerto in cui «compon» la propria potente immagine. Se non si tiene conto di questa performatività insita nel linguaggio delle narrazioni della nazione, è difficile comprendere perché Edward Said indichi una sorta di «pluralismo analitico» come la *forma* di attenzione critica che consente di cogliere gli effetti culturali della nazione: quest'ultima infatti, in quanto forma di *elaborazione* culturale (in senso gramsciano) dà impulso ad una narrazione *ambivalente* che sviluppa al massimo l'aspetto produttivo

della cultura come forza di «subordinazione, rottura, diffusione e riproduzione come pure di produzione, creazione, impulso e guida»<sup>281</sup>.

E tema coraggioso, per lo sguardo che getta su di sé (un sé non visto *sub specie nobilitatis* ma nel *degrado* del meticciano) e di grande apertura verso l'altro, come mostra quel Frantz Fanon de *I dannati della terra* che Bhabha chiama a testimone: «È proprio da queste posizioni narrative tra culture e nazioni, teorie e testi, fra il politico, il poetico ed il pittorico che *Nazione e Narrazione* cerca di riaffermare ed estendere il credo rivoluzionario di Frantz Fanon: «la coscienza nazionale, che è cosa diversa dal nazionalismo, è la sola cosa che potrà darci una dimensione internazionale». Questa dimensione *internazionale*, che è presente sia entro i margini dello spazio-nazione, che nei confini *fra* nazioni e popoli, è appunto ciò che gli autori di questo libro hanno cercato di rappresentare nei loro saggi. L'emblema riassuntivo di questo libro potrebbe essere una *figura* chiasmatica della differenza culturale, nella quale lo spazio-nazione anti-nazionalista e ambivalente diviene il crocevia in direzione di una nuova cultura transnazionale. *L'altro* non è mai al di fuori o oltre noi; esso emerge vigorosamente dentro il discorso culturale proprio quando pensiamo di parlare, intimamente e nel gergo nativo, *fra di noi*»<sup>282</sup>.

Tali, o non molto dissimili, i pensieri di Atzeni che afferma l'impossibilità per uno scrittore, di vivere «alienato dalla propria nazione», dalla «comunanza di sangue, riti e tradizioni, ovvero di etnia e cultura»: «Si può vivere una vita lontana dalla propria nazione, per costrizione maledetta, gli esuli insegnano, o per scelta individuale, per desiderio di conoscere il mondo. Si può cambiare lingua e attitudini ma l'anima resta radicata nella nazione lontana. Giovanni Maria Angioy, sardo esule, scrisse in francese

<sup>281</sup> H. K. BHABHA, *Introduzione: narrare la nazione*, in *Nazione e narrazione* a cura di H. K. Bhabha, Roma, Meltemi, 1997, pp. 36-37.

<sup>282</sup> *ivi*, p. 38.

una storia di Sardegna”. A quella *nazione lontana* lo scrittore deve guardare, “in diretta o nella memoria”<sup>283</sup> per trovare gli spunti narrativi e le immagini dei quali ha bisogno.

Sembrerebbe un *gioco* semplice e univoco, perfino un po' prevedibile, ma la modernità si è incaricata di complicare le cose proponendo situazioni di doppia e tripla appartenenza nazionale, ideologica e culturale: “Molteplici sono le radici di ognuno di noi”. Le sue personali Sergio Atzeni le trova nell'etnia sarda, nella cultura e nella storia della terra in cui è nato (“Sono sardo”), nella lingua, nella cultura, nella tradizione letteraria italiana (“Sono anche italiano”), nel modo in cui la visione occidentale ed europea si è formata “nel corso di una storia lunga e tortuosa, ben più complessa e avvincente di un romanzo” (“Sono anche europeo”): Di questo composito patrimonio egli si sente l'erede, sardo, italiano ed europeo capace di accettarsi (e di accettare gli altri) senza che le differenze etniche oppongano impedimenti insormontabili a tale processo: “È pericoloso non capire che la tradizione che muove dalle pagine della Bibbia e passa per Leonardo, Rabelais, Bach, Cervantes, Van Gogh, Einstein ci unisce molto più di quanto ci possono dividere vizi e difetti di ogni etnia o le memorie di massacri non lontani”<sup>284</sup>.

<sup>283</sup> Analogo problema, ma con più decisa sottolineatura del tema della memoria come invenzione, affronta Salman Rushdie in un saggio del 1982: “Forse gli altri scrittori nella mia stessa situazione, esuli o emigrati o espatriati, sono perseguitati dallo stesso senso di perdita, da un forte desiderio di riappropriazione, di guardare indietro, anche a rischio di venir tramutati in colonne di sale. Ma se guardiamo indietro, dobbiamo farlo sapendo -e ciò genera incertezze profonde- che la nostra alienazione fisica dall'India significa quasi inevitabilmente non essere in grado di recuperare esattamente le cose che abbiamo perduto; e che, in breve, creeremo delle *fictions* al posto delle vere città o paesi, *fictions* invisibili, patrie immaginarie, Indie della mente” (S. RUSHDIE, *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori, 1994, p. 14).

<sup>284</sup> Salman Rushdie afferma: “Vorrei suggerire che gli scrittori indiani in Inghilterra hanno accesso a una seconda tradizione, del tutto separata dalla loro storia razziale: la cultura e la filosofia politica del fenomeno dell'emigrazione, dello sradicamento, della vita di una minoranza. Abbiamo tutto il diritto di sentirci i discen-

L'identità etnica appare, in quest'ultima prospettiva, un bene prezioso che aiuta l'individuo a incamminarsi lungo un percorso culturale nel corso del quale riuscirà a riscattare le scorie negative del suo mondo d'origine, "i vizi e i difetti" di ogni etnia, quel tanto di belluino e di ferocemente contrapposto che esiste nell'idea di nazione, per ritrovare l'altro non più diverso da sé ma compartecipe di una medesima, più ampia, civiltà.

La civiltà come la letteratura che "vibra sempre oltre la realtà stessa del popolo che la emana"<sup>285</sup>. Non è facile cogliere tali vibrazioni, sapere che "nella cultura dei popoli c'è l'ombra e la luce" e che la letteratura, come insegna Ti-Cirique l'Haitiano "trova il proprio completamento nel lato luminoso". Per comprenderlo bisogna aver acquisito una salda visione della propria identità etnica e poi la disponibilità a superarla senza rinnegarla, in uno slancio verso l'altro che è un atto d'amore, il dono della propria storia che passa attraverso il racconto dal quale tutti sono chiamati a dividerne le vicende.

Un superamento che non è morte, anzi è l'unica condizione possibile perché la nostra storia non muoia ma viva nella mente degli uomini che amano il racconto letterario.

Questo può anche voler dire Edward Said quando, parlando dell'identità palestinese, afferma: "La cosa interessante è che sembra non vi sia nulla al mondo a reggere la storia: a meno che tu non continui a raccontarla, finirà per cadere e venire dimenticata"<sup>286</sup>.

denti degli ugonotti, degli irlandesi, degli ebrei; il passato al quale apparteniamo è inglese, la storia della Gran Bretagna degli immigrati. Swift, Conrad, Marx sono tanti nostri antenati letterari quanto Tagore o Ram Mohan Roy. L'America, nazione di immigrati, ha prodotto grande letteratura da un fenomeno di trapianto culturale, dall'esame dei modi in cui le persone reagiscono a un nuovo mondo; può darsi che scoprendo quanto abbiamo in comune con chi ci ha preceduto in questo paese possiamo iniziare a fare nello stesso modo" (ivi, p. 25).

<sup>285</sup> P. CHAMOISEAU, *Texaco*, cit., p. 332.

<sup>286</sup> S. RUSHDIE, *Sull'identità palestinese: conversazione con Edward Said*, in *Patrie immaginarie*, cit., p. 194.



## Conclusione

Non c'ero mai stato.  
M'accorgo che c'ero nato.

[GIORGIO CAPRONI]

Atzeni teorizzava l'importanza dell'incontro come fonte di straordinario arricchimento: "Credo nel confronto: chi si chiude in se stesso, individuo o popolo che sia, è destinato ad autodistruggersi. Chi vive con gli altri, chi si misura anche sapendo di perdere certe gare, valorizza la parte migliore dell'umano"<sup>287</sup>. Tale convincimento ha ispirato la sua esistenza e la sua scrittura. Ha avuto la curiosità di conoscere molti mondi, gli uomini, i loro costumi, i sentimenti, i miti, la poesia. Ha avuto il bisogno di conoscerli per poter capire il paese in cui era nato. Alla fine della ricerca ha scoperto che li aveva già dentro di sé gli uomini, i sentimenti e i miti poetici: era come se fosse nato in ogni angolo del mondo.

Chamoiseau ha scritto di lui: "Le pays de Sergio est une terre de langages, d'ombre et de lumière, et de diversité. Il comprenait ce que je disais. Il le savait déjà". Sapeva e capiva perché veniva da una terra di linguaggi, d'ombra, di luce e di diversità, perché aveva deciso di capire che cosa hanno in comune le diversità di tutti gli uomini, perché voleva raccontarlo. A questo obiettivo ha dedicato l'intera esistenza, quasi sapesse, fin dall'adolescenza, dove voleva arrivare, quasi avesse, fin dal principio, il progetto di quel che poi ha realizzato.

Concluso un percorso che ci ha portato dagli scritti giovanili fino ai romanzi della maturità ci resta l'impressione di un'opera straordinariamente compatta. Anticipazioni e rimandi legano

<sup>287</sup> G. MARCI, *Quel gioioso mestiere di scrivere*, in "La Nuova Sardegna", 23 aprile 1991, ora in *Appendice* nel presente volume.

pagine scritte a distanza di anni: la traduzione dell'*Odissea* di Rubattu riaffiora da un'antica recensione e trova collocazione ne *Il quinto passo è l'addio*; *Maria ascesa in cielo* annuncia *Bellas Mariposas*; il pane di terra e ghiande e le pezzuole imbevute d'aceto per difendersi dalle malattie legano l'*Apologo del giudice bandito* al testo sui viaggiatori; la lettura de *La cultura spirituale di Babilonia* di Hugo Winkler sembra appartenere alla fase di preparazione di *Passavamo sulla terra leggeri* e quest'ultimo romanzo, del resto, non è forse già annunciato nell'*Apologo del giudice bandito*? "Passavano stagioni e il sole era scomparso, sempre cadeva neve. Poi smise. Il sole si levò ma era bianco e non scaldava, sole di neve, sole di ghiaccio. Il mare gelò tutto da oriente a occidente. Nella città di Ur vivevano re giusti e saggi, e uomini sapienti. Ma Akair di Babilonia, il fondatore, che costruì la città cento volte distrutta e costruita, galoppava in groppa al mostro Zannebianche. Giunse ai confini. E Su di Ur ordinò la fuga, perché la fuga era meglio della morte, e la stirpe intera di Ur, già falciata dal freddo, dalla fame, fuggì sulla neve aprendosi la strada a fatica e trascinando con sé le tavole della sapienza degli antichi. Diminuiro per via. Sciolsero il ghiaccio per bere e mangiarono i morti, morivano e continuavano a marciare. Persero le tavole. Ma un bambino si salvò, e una bambina. Venne il sole, sciolse i ghiacci, crebbero e videro ch'erano prigionieri su un'isola e che quest'isola era grande e ricca, senza vipere né lupi, senza tigri né mostri, ma conigli in abbondanza, e uccelli, e frutta e ogni ben di Dio"<sup>288</sup>. Parole pronunciate da Michele Misericordia che sembra un *custode del tempo* quale sarà Antonio Setzu in *Passavamo sulla terra leggeri*.

Non si tratta di episodi isolati, di misure stilistiche che inevitabilmente ritornano da un'opera all'altra dello stesso scrittore, di personaggi o nomi ricorrenti. C'è qualcosa di più: c'è l'intensità etica di chi vuole farsi aedo della sua gente, la sapienza narrativa

<sup>288</sup> *Apologo del giudice bandito*, cit., pp. 68-69.

di un *artigiano* della scrittura che sa perfettamente come storie tradizionali e valori morali, importanti fin che si vuole, non sono sufficienti quando si voglia costruire un romanzo. L'arte di Atzeni è tale in quanto non si basa sul ricordo nostalgico ma sul progetto, non si chiude nell'isola che rappresenta il suo sostanziale alimento ma si confronta con quanti, nel medesimo tempo, sono animati dalla stessa volontà di dare voce narrativa appropriata a soggetti sociali che per la prima volta arrivano alla scoperta della letterarietà.

Ha scritto Mauro Pala: "I modelli provengono dal cosiddetto *realismo magico*, quel variegato rinnovamento formale della prosa che, partito dalle periferie, ha conquistato il vecchio Occidente. Rushdie e Marquez, Chamoiseau e Kureshi, il nuovo mattino per l'isola sorge lontano dall'Europa, e gioca sull'esotico, sul *meticcio* linguistico, sul carattere di sciamano del narratore"<sup>289</sup>.

*Giocando* con tali modelli, confrontandosi con analoghe problematiche, con soluzioni stilistiche e linguistiche proprie di una illustre tradizione narrativa internazionale, Sergio Atzeni ha aperto prospettive di indubbio interesse per la letteratura del suo paese.

<sup>289</sup> M. PALA, *Per riscrivere una genealogia*, in S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Il maestrale, 1997, p. 10.



## *Appendice*

### **Quel gioioso mestiere di scrivere**

È venuto a Cagliari per presentare il suo ultimo libro. Ha parlato nell'aula magna della Facoltà di Lettere di fronte ad un pubblico di giovani attenti e partecipi. La serata, come avviene in queste circostanze, si è conclusa ad un tavolo di ristorante: così si usa, con gli ospiti venuti da fuori. Ma Sergio Atzeni è un ospite un po' particolare. A Cagliari è vissuto fino al momento in cui ha sentito il bisogno di percorrere strade diverse, ha rinunciato a un lavoro sicuro ed è divenuto un emigrante dall'incerto avvenire. Alla sua esperienza di vita ha fatto un sobrio cenno nel corso della presentazione del libro: contadino in una comunità religiosa, pizzaiolo in Lussemburgo, addetto alle pulizie in un istituto bancario. Poi correttore di bozze, traduttore dal francese, lettore di quei testi che gli autori spediscono alle case editrici con la speranza di vederli pubblicati. Lo ritroviamo quale lo abbiamo conosciuto, tutti quanti un poco più giovani, col suo sorriso ad occhi socchiusi, l'ironia affettuosa, il gusto per le storie del mondo cagliaritano, la curiosità per gli aspetti bizzarri che ciascuno di noi più o meno apertamente rivela.

Così era, in quegli anni Settanta di grandi attese e di passioni civili, in una sezione di partito dove potevi conoscere i più diversi aspetti della vita, il rigore morale, la forza intellettuale, uno spirito popolare forte e corposo che si esprimeva con i toni della nostra parlata cagliaritana, il sapore di un modo di essere ironico e disincantato. Così eravamo, allora. Molte cose sono successe, nel passare del tempo. Quella passione a poco a poco ha preso indirizzi diversi, la storia ha fatto il suo corso e anche le nostre storie individuali si sono divise nella realizzazione dei personali progetti.

Può essere, però, che uno scriva un romanzo: è una fortuna, se per questo possiamo incontrarci ed è subito chiaro che non è una mesta cena di ex allievi di un liceo o una noiosa occasione per parlare di letteratura.

Atzeni, d'altra parte, di letteratura non ne vuole parlare, di principi estetici e di processi creativi. L'ha detto chiaramente a chi gli domandava quali fossero gli autori ai quali si sentiva maggiormente legato: "Ma che razza di domanda!". Poi, per dovere d'ufficio, ha anche fatto qualche citazione, scrittori sudamericani o tedeschi. Per non aprire un troppo lungo discorso non ha aggiunto i nomi di quei formidabili uomini che abbiamo conosciuto, che non hanno mai letto una riga di romanzo, ma che erano essi stessi romanzi viventi, ricchi di storie favolose sapidamente raccontate.

Preferisce dire della vita che ha vissuto, delle esperienze compiute fino all'approdo nel paese di Sant'Ilario d'Enza dove vive in una casa con grandi finestre attraverso le quali fluisce la luce della campagna. *"Per me l'esperienza fuori dall'isola è stato un fatto di straordinario arricchimento personale e professionale. Credo nel confronto: chi si chiude in se stesso, individuo o popolo che sia, è destinato ad autodistruggersi. Chi vive con gli altri, chi si misura anche sapendo di perdere certe gare, valorizza la parte migliore dell'umano"*.

Cosa fai, oggi, per vivere? *"Il mio lavoro attuale consiste nel tradurre testi stranieri destinati alla pubblicazione in Italia, nel leggere testi italiani e stranieri per esprimere un giudizio sulla loro pubblicabilità e nel compiere operazioni di editing. Avrei fatto volentieri anche il giornalista, in specie il cronista sportivo, ma per mia sfortuna in questo settore c'è notevole affollamento di penne e di ingegni migliori dei miei"*.

Per consolarti scrivi romanzi? *"Non per consolarmi. Perché mi piace raccontare storie divertenti. Lo faccio nelle cene con gli amici, durante le passeggiate in montagna o quando incontro*

*qualcuno in treno. Ho deciso di farlo anche nella forma scritta che è più difficile di quella orale, per me. Istinivamente mi sento un narratore orale". La scrittura, invece... "La scrittura ti pone di fronte a un ascoltatore ipotetico, devi supplire alla mancanza di contatto diretto con l'attenzione a tutti i particolari dell'oggetto descritto, con la cura del ritmo, lo studio dei grandi dai quali si possono trarre tematiche, suggerimenti, idee".*

Leggendo quello che scrivi si ha l'impressione che, nonostante il distacco, la Sardegna rappresenti per te un punto di riferimento. *"Questo è vero. Non riesco a immaginare storie che non siano ambientate qui. Mi sento sardo e come tale mi presento dovunque vado. Appartengo a quel terzo di popolazione sarda che vive in giro per il mondo".*

Che cosa rappresenta per te il mestiere di scrivere? *"Ho difficoltà tecniche, nella scrittura, e ciò mi procura un certo travaglio. Ma quando riesco a creare una scena comica e immagino il divertimento del lettore, questo mi dà una grande gioia. Se sapessi di avere lettori che entrano in sintonia perfetta con le mie storie, credo che scriverei con piacere ancora maggiore. La scrittura, come tutti i lavori di creazione manuale -scultura, pittura, falegnameria, coltivazione amorevole (non per obbligo) della terra, artigianato delle scarpe o dei tappeti, fare il vino- è un'attività che in sé provoca benessere e dà soddisfazione. Certo, richiede anche un impegno. Se fai il vino devi curare la vigna, e questo può essere qualche volta fatica. Ma la gioia di vedere gli amici che bevono con gusto il tuo Cannonau è la stessa che provi quando vedi gli amici che apprezzano, che sorseggiano, il tuo lavoro di scrittura".*

Il tempo dell'intervista è, come suol dirsi, scaduto. Resta la voglia di tirar tardi parlando delle infinite cose che accadono nel mondo e nell'animo umano, della fatica fisica spesa con gli altri che ci fa sentire fratelli, del bisogno di aiutare chi soffre, dei padri missionari che si accingono a partire per terre lontane e della straordinaria forza interiore che hanno, dei monaci tibetani che

espongono i fogli su cui sono scritte le loro preghiere nei passi montani, perché il vento porti i loro messaggi alla divinità.

Gli auguro di scrivere molti altri romanzi, se questo può anche voler dire incontrarsi a distanza di tempo, con antico piacere.

(aprile 1991)





## *Indice dei nomi*

### **A**

Afanasjev, A. N., 92  
Alessio, G., 141  
Alexander, G. H., 15  
Alziator, F., 148 e n  
Amado, J., 87  
Amat di San Filippo, P., 134  
Améry, J. (H. Mayer), 216  
Andersen, H. C., 92  
Angioni, G., 93  
Angioy, G. M., 225  
Annibale, 52, 109  
Asproni, G., 127n  
Assorgia, A., 160n  
Asturias, M., 68  
Atzeni, L., 14, 15

### **B**

Bacaredda, O., 49  
Bach, J. S., 47, 226  
Baez, J., 78  
Ballestra, S., 96  
Balzac, H., de, 152, 154, 155n, 164,  
170, 171, 173  
Baricco, A., 96  
Barrittas, 78  
Battisti, C., 141  
Berruto, G., 120n  
Bertini, M., 219n  
Bhabha, H. K., 224, 225 e n  
Biagi, E., 86  
Bonaparte, N., 154n  
Borges, J. L., 70, 71 e n, 72 e n, 88

Bosch, B., 109 e n  
Boscolo, A., 153n, 155n, 157n,  
158n, 161n, 165n, 166n, 167n  
Bottiglioni, G., 27, 88  
Bradbury, R., 92  
Brera, G., 82, 87 e n, 96  
Bresciani, A., 154, 155n, 162, 170  
Bullegas, S., 24  
Burdett, G., 165n  
Burgess, A., 152

### **C**

Cabiddu, G., 9  
Cabiddu, M., 148n, 162n, 163n,  
165n  
Cacucci, P., 96  
Calvino, I., 10n, 92, 187  
Camarca, C., 96  
Cambosu, S., 151  
Camilleri, A., 76  
Canali, L., 33 e n, 39n  
Canetti, E., 46, 224  
Cannas, M., 24  
Capriolo, P., 96  
Caproni, G., 9, 55, 73, 229  
Cardia, U., 19, 20, 21, 46, 86n, 89,  
205, 207, 208  
Carlo Alberto di Savoia 163 e n  
Carlo Felice di Savoia 168  
Carpentier, A., 196  
Carrol, L., 45  
Carta, M., 85  
Cervantes, M., de, 47, 70, 187, 226

Cesarotti, M., 119n  
 Chamoiseau, P., 36, 42, 43 e n, 44n,  
 46, 59, 75, 106, 111, 116n, 145n,  
 187, 217, 218 e n, 219 e n, 220,  
 221, 222n, 227n, 229, 231  
 Chandler, R., 68n, 87, 187, 209n  
 Cirese, A. M., 204  
 Conrad, J., 227n  
 Consolo, V., 118n  
 Copez. R., 27n, 88  
 Corben, R., 86  
 Cordelli, F., 30 e n, 112, 175, 176n,  
 177, 180, 183, 184, 217 e n  
 Coro di Orgosolo, 85  
 Cossu, G., 50  
 Costa, E., 68n, 209n

## D

D'Arienzo, G., 134  
 Damasio, A. R., 198  
 De Gaulle, C., 44  
 De Martino, E., 204  
 De Mauro, T., 118n, 120n  
 Del Buono, O., 87n  
 Deledda, G., 201, 202n, 209n  
 Della Marmora Ferrero, A., 160n  
 De-Muro, R., 105  
 Domenech, E., 154, 167, 171  
 Donovan, 78  
 Dylan, B., 78

## E

Einstein, A., 47, 70, 226  
 Eliot, T. S., 101  
 Ende, M., 88  
 Equipe 84, 78

## F

Fanon, F., 204, 225  
 Faulkner, W., 74

Ferrero, E., 57n, 73 e n, 108 e n,  
 130, 134, 213 e n, 220  
 Floris, U., 112  
 Folena, G., 118  
 Fontana, P., 121n, 122  
 Forester, T., 165n  
 Fuos, J., 151, 154, 156, 157n, 162 e  
 n, 164 e n, 165n, 168, 171

## G

Gadda, C. E., 36, 75, 116n  
 Gallini, C., 88, 204  
 García Márquez, G., 15, 87  
 Garzia, R., 127n, 129n, 139, 142  
 Gastaldi Millelire, P., 156, 157, 160,  
 164n  
 Gauvin, L., 220n  
 Genette, G., 59, 187  
 Ginzburg, C., 93  
 Glissant, E., 44, 221n  
 Gnisci, A., 216 e n, 217, 221n  
 Gramsci, A., 89  
 Grimm, fratelli, 92  
 Guccini, F., 118n  
 Guevara, E., 83

## H

Hammet, D., 87  
 Handke, P., 92 e n, 151 e n, 187  
 Heeren, H., 148n  
 Hein, C., 74, 93, 94, 180, 184  
 Hemingway, E., 87  
 Hendrix, J., 85  
 Hesse, H., 93  
 Hobsbawm, E., 207  
 Howard, R. E., 88

## I

Iara, V., 85  
 Ibañez, P., 78  
 Inti Illimani, 85

**J**

Jourdan, G., 154, 158n, 159n, 165n,  
167 e n

**K**

King, S., 33, 57n, 106, 187  
Kureshi, H., 231

**L**

La Fontaine, J., de, 45  
Laconi, R., 19  
Lavinio, C., 115  
Lawrence, D. H., 90, 148 e n, 149,  
150, 151  
Leed, E., 21, 214 e n  
Leonardo, 47, 70, 226  
Levi, P., 216  
Lévi-Strauss, C., 59, 204  
Lilliu, G., 206, 208  
Loche, M., 147, 163  
Loi, F., 118n  
Lucarelli, C., 96  
Ludwig, 43

**M**

Madao, M., 158  
Maltzan, H., von, 50, 150, 154, 157  
e n, 158 e n, 163, 165 e n, 166 e  
n, 167 e n, 168 e n  
Mameli, G., 105n  
Manca, G., 59  
Manno, G., 50  
Mannuzzu, S., 93  
Mantegazza, P., 154, 163  
Marci, G., 17n, 38n, 70n, 84n, 229n  
Marino, G., 10  
Marx, K., 227n  
Maupassant, G., de, 99  
Maureira, D., 85  
Meloni Satta, P., 50  
Merton, T., 93, 188  
Messora, N., 178 e n, 179 e n

Montaigne, M. E., de, 45  
Montbrant, 43  
Moretti, F., 197n  
Motti, G. P., 188

**N**

Nadolny, S., 93, 187  
Nomadi, 78

**O**

Olla, G., 105n  
Omero, 155n, 187

**P**

Pala, M., 231  
Parra, V., 85  
Pastorin, D., 83n  
Paulis, G., 124n, 130  
Pavese, C., 108  
Pellegrini, G., 28n  
Pera, P., 96  
Perrault, C., 92  
Pili, E., 25 e n, 26, 27, 209  
Pinna, A., 24  
Podda, G., 79  
Pohl, F., 25, 33, 187  
Pontecorvo, G., 161n  
Porcu, I., 169  
Porru, V. R., 116n, 117n, 118n,  
119n  
Pouillet, 43  
Powell, D., 79  
Prunas Tola, G., 157, 159, 160  
Puig, M., 24

**R**

Rabelais, F., 45, 47, 70, 226  
Ram Mohan, R., 227n  
Rimondi, G., 22n  
Riva, G., 82

Rivarolo, C. A. B. di San Martino  
 d'Agliè, marchese di, 165  
 Rokes, 78  
 Romagnino, A., 109 e n  
 Rothschild, J., 206 207n  
 Rubattu, T. M., 50, 82 e n, 230  
 Rushdie, S., 226n, 227n, 231

## S

Said, E., 224, 227 e n  
 Sanna, A., 206  
 Satta, S., 99  
 Sciascia, L., 41  
 Sellerio, E., 30  
 Semenov, M., 151  
 Serra, M., 202  
 Simenon, G., 57n, 187  
 Singer, I., 88  
 Smith, W., 33, 57n, 106, 187  
 Smith, W. H., 151, 154, 160 e n,  
 161 e n, 164  
 Sobrero, A., 120n  
 Sontag, S., 96  
 Spano, G., 127n, 140  
 Stalin, J., 41, 181, 182, 185  
 Stivell, A., 81  
 Stonequist, E. V., 214  
 Sulis, G., 11n, 29, 30n, 31n, 36n,  
 39n, 75n, 116 e n, 117n, 119n  
 Swift, J., 227n

## T

Tagliagambe, S., 198 e n, 199 e n  
 Tagore, R., 227n  
 Telchid, 43  
 Tolkien, J. R. R., 88, 187  
 Toussaint Dinouart, J. A., 93  
 Tyndale, J. W., 154, 163n

## U

Umberto di Savoia, 163

## V

Valery, A. L. P., 150, 154, 171  
 Van Gogh, V., 47, 70, 226  
 Vecoli, R. J., 208n  
 Veronesi, S., 96  
 Viridis, P. P., 83

## W

Wagner, M. L., 119, 124, 125, 126n,  
 130  
 Whymper, E., 159n  
 Winkler, H., 91, 188, 230

## Z

Zanzotto, A., 118n  
 Zedda, F., 104  
 Zizi, B., 104, 105  
 Zola, E., 99  
 Zucchelli, A., 145