

LETTERATURA

TROVARE RACCONTI MAI NARRATI,
DIRLI CON GIOIA

Convegno di studi su Sergio Atzeni

Cagliari 25-26 novembre 1996

a cura di

GIUSEPPE MARCI E GIGLIOLA SULIS

C . U . E . C .

Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariana



*Si ringrazia il Dipartimento di Filologie e Letterature Moderne dell'Università di Cagliari
per aver contribuito alla realizzazione di questo volume*

LETTERATURA /3

ISBN 88-8467-030-6

Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia

© 2001 Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritana
prima edizione giugno 2001

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.

Realizzazione editoriale: CUEC
via Is Mirrionis 1, 09123 Cagliari
Tel/fax 070291077 - 070291201

www.cuec.it
e-mail: info@cuec.it

Stampa: Solter - Cagliari

Realizzazione grafica della copertina: **Biplano** – Cagliari

Indice

GIGLIOLA SULIS	
<i>Introduzione</i>	7
GIANNI FILIPPINI	
<i>Il labirinto della scrittura e il filo dell'ironia</i>	33
GIUSEPPE MARCI	
<i>Dal giornalismo alla narrativa</i>	41
CRISTINA LAVINIO	
<i>Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica</i>	65
BRUNO ANATRA	
<i>L'invenzione della storia</i>	81
MONICA FARNETTI	
<i>Una cerca mediterranea</i>	87
TONINA PABA	
<i>Il tropico alegre e i tristi tropici sardi</i>	101
MAURO PALA	
<i>Sergio Atzeni: scrittore post-coloniale</i>	111
GIORGIO RIMONDI	
<i>Uno scrittore in ascolto.</i> <i>Considerazioni su Sergio Atzeni e la musica</i>	133
GIGLIOLA SULIS	
<i>Una tesi di laurea su Sergio Atzeni</i>	149
<i>Bibliografia delle opere di Sergio Atzeni</i>	155
a cura di Gigliola Sulis	

Introduzione

«E scoprirai quel che resta di un uomo,
dopo la sua morte,
nella memoria e nelle parole altrui»
Sergio Atzeni, *Il figlio di Bakunin*

Il presente volume raccoglie gli interventi offerti al convegno di studi *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia* (Cagliari, 25-26 novembre 1996), con il quale il dipartimento di Filologie e Letterature Moderne dell'Università di Cagliari ha voluto rendere omaggio alla figura di Sergio Atzeni, scrittore, giornalista, traduttore cagliaritano, scomparso nelle acque di Carloforte, a soli quarantadue anni, il 6 settembre 1995. Una morte per acqua che, per un triste gioco del destino, lega tragicamente lo scrittore a uno dei temi più pregnanti della sua opera, quello del mare, e lo accomuna a tanti suoi personaggi, dal vecchio Battista Nuxi delle *Fiabe sarde* e del *Quinto passo è l'addio* (ma il titolo proposto inizialmente dall'autore era *Madre acqua*), al cane Azù dell'*Apologo del giudice bandito*, a Tonino del racconto *La maschera da matto*, fino al loro probabile modello, Fleba il fenicio, degli amati e spesso citati versi eliotiani:

Una corrente sottomarina
Gli spolpò le ossa in sussurri. Mentre affiorava e affondava
Traversò gli stadi della maturità e della gioventù
Entrando nei gorgi¹.

¹ I versi tratti da *La terra desolata* di T.S. Eliot compaiono già nella prima prova narrativa del giovane Atzeni, il breve racconto *E Maria ascese al cielo*, "La Nuova Sardegna", 6 ottobre 1977, e sono riecheggiati in un episodio nel romanzo postumo *Passavamo sulla terra leggeri* (Milano, Mondadori, 1996, p. 13). Un ulteriore riferimento a «Fleba il fenicio/inghiottito dai gorgi» si trova in *Una fuga*, "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72/73,

La morte dello scrittore è sopraggiunta nel momento in cui egli cominciava appena a cogliere i frutti di almeno un decennio di scrittura creativa e di oltre vent'anni di sperimentazioni giornalistiche, teatrali e letterarie. Precocemente e costantemente impegnato come pubblicista nella stampa isolana, Atzeni ha affiancato a questa attività varie esperienze di scrittura prima di approdare alla narrativa nella prima metà degli anni Ottanta. Tra le prove giovanili si segnalano innanzitutto alcuni testi per il teatro, dei quali il più maturo, e l'unico reperibile in volume, è *Quel maggio 1906 – Ballata per una rivolta cagliaritano* (Cagliari, Edes 1977), canovaccio che coniuga denuncia sociale e radicamento etnico, echi di riflessioni gramsciane e descrizioni liriche della città: motivi che, nonostante le ingenuità retoriche e le asperità stilistiche, indicano un percorso di ricerca già chiaramente definito². Pur abbandonando presto il diretto coinvolgimento nei gruppi di ricerca teatrale, Atzeni non perde l'interesse critico per il mondo del teatro, al quale dedica numerose recensioni nella pagina regionale de "l'Unità". Trasporta inoltre l'attenzione per l'organizzazione scenica nella pagina letteraria, come dimostra la sua opera, caratterizzata da alternanze di inquadrature, giochi di luce, bruschi spostamenti spazio-temporali. La sensibilità per la precisione dell'immagine e per la costruzione delle scene si rafforza in questi stessi anni con la passione per i fumetti, testimoniata sia dagli articoli scritti per "La Nuova Sardegna" sia dalla collaborazione alla collana "Storia della Sardegna a fumetti" dell'editrice Altair, per la quale scrive i testi del volume *Crisi e lotte interne della feudalità sarda: Sigismondo Arquer - La congiura di Camarassa* (1982). Comincia a

autunno-inverno 1995, p. 46. Per gli altri testi citati, cfr. la bibliografia delle opere di Atzeni in appendice.

² Il testo è stato portato in scena nel 1976 da un collettivo nel quale confluivano i gruppi di base cagliaritano Teatro Momento (recitazione) e Nuova Generazione (musica) e nel 1977 dal solo Teatro Momento, per la regia di Antonio Pinna. Entrambe le rappresentazioni rientravano nel programma della Festa dell'Unità. Alla prima metà degli anni Settanta risalgono i canovacci *Violenza* e *Canto per il Cile*, estemporanee e occasionali prove teatrali ideate e realizzate all'interno della FGCI, presso la sede del Circolo "Lenin", a Cagliari.

delinearsi in questa occasione, in sintonia con la tecnica del fumetto, la ricerca di espedienti che saranno caratteristici della narrativa atzeniana: la contrazione della struttura della frase ai suoi elementi essenziali, il procedere per accostamenti di periodi brevi e dall'andamento franto, la screziatura del plurilinguismo.

Intanto, nel 1982, *Gli amori, le avventure e la morte di un elefante bianco*, che riceve una segnalazione come racconto inedito al Mystfest di Cattolica del 1981, viene pubblicato nell'*Angolo del sigma (Scrittori italiani del giallo e del mistero associati)* del "Giallo Mondadori" n. 1737. Insieme a tre racconti brevi, da leggersi con l'accompagnamento di una colonna sonora appositamente indicata in apertura, apparsi nella rivista "Orient Express"³, è l'unico lavoro dei primi anni Ottanta in cui Atzeni si cimenti con la contemporaneità e con il genere poliziesco e *noir*, amato e frequentato sin dalla prima gioventù (in particolare Dashiell Hammet e Raymond Chandler). Per il resto, appare immerso in una fase preparatoria di studi e ricerche a tutto campo, che si presenta sia come severo tirocinio di scrittura, sia come riflessione sulla storia della Sardegna, sulle tradizioni popolari, sui miti e sulle leggende che costituiscono il patrimonio folclorico isolano. I primi tentativi di interpretazione e riproposizione di tale materiale documentario sono già indirizzati verso una narrazione che, pur nell'ineliminabile tradizione che ogni scrittura perpetua, sia capace di rievocare nella pagina il fascino e le modalità di trasmissione di una cultura prevalentemente orale.

Le *Fiabe sarde* (1978) e il racconto *Araj dimoniu* (1984) rappresentano i primi passi nella direzione di un'appropriazione della tradizione locale che, come scrive più volte nelle recensioni musicali, teatrali e letterarie degli stessi anni, si ancori alle radici della cultura d'appartenenza, evitando però il ristagno folcloristico e la

³ S. ATZENI, *Primo racconto con colonna sonora*, "Orient Express", n. 2, luglio 1982; *Secondo racconto con colonna sonora*, "Orient Express", n. 3, agosto 1982; *Terzo racconto con colonna sonora*, "Orient Express", n. 4, settembre 1982. Per la segnalazione dei racconti, che giunge a ridosso della pubblicazione di questo volume, ringrazio Giuseppe Marci e Lorian Macchiavelli, che ne aveva curato la pubblicazione.

musealizzazione e arricchendosi grazie a un confronto critico con la modernità. Atzeni ha assimilato e fatto proprie l'attenzione per il "locale" e la tendenza alla riscoperta dell'"etnico", quel *folk revival* che negli anni Settanta ha influito in molteplici settori della cultura. «Il bisogno di conoscere le proprie radici» scrive nel 1977 recensendo una riedizione delle poesie di Raffa Garzia «non è fuga utopica in un passato inesistente, ma ricerca di modificare in positivo la realtà presente usando in modo nuovo, e umano, gli strumenti che la civiltà odierna ci offre»⁴. In entrambi gli scritti la fonte principale è costituita da un testo fondamentale per gli studi sulla favolistica tradizionale e sui dialetti sardi, le *Leggende e tradizioni di Sardegna* raccolte dal linguista Gino Bottiglioni⁵, dalle quali Atzeni ricava episodi, personaggi, ma anche singole parole e intere frasi, che trasporta dal sardo in italiano. Per le *Fiabe sarde*, scritte a quattro mani con Rossana Copez, è difficile parlare di creazione autonoma, perché, al di là del dichiarato intento pedagogico, molto stretto appare il legame con il materiale documentario di riferimento. Lo stesso Atzeni, in seguito, dimostrerà di non ritenerle un'opera significativa tra quelle degli esordi e considererà invece la dimostrazione della raggiunta maturità nella scrittura il successivo racconto *Araj dimoniu*, nel quale le leggende del volume di Bottiglioni sono fuse in un'unica storia e modificate grazie all'innesto di altre versioni del mito e di spunti narrativi di diversa provenienza, più liberamente ricreati dalla fantasia dell'autore⁶. Al passaggio dalla fase di studio e ricerca storico – folclorica a quella in cui la rievocazione storica si intreccia con una sempre più personale manipolazione delle fonti, per sfociare nelle "invenzioni" proprie del narratore, si possono far risalire due testi: *Gli anni della Grande Peste* (in AAVV, *Storie di Sardegna. Miti e memorie del*

⁴ S. ATZENI, *I «piccoli canti» di Cagliari*, "La Nuova Sardegna", 10 luglio 1977.

⁵ G. BOTTIGLIONI, *Leggende e tradizioni di Sardegna (testi dialettali in grafia fonetica)*, Gênevè, L.S. Olschki, 1922 (si veda ora l'edizione Meltemi, 1997).

⁶ In risposta a una studentessa cagliaritana che gli chiede notizie sulla sua formazione, scrive: «Lasci perdere il libro *Fiabe sarde*. Quel che vale del lavoro di ricerca sulle tradizioni è racchiuso nel racconto *Araj Dimoniu* [...]». (A Daniela Spiga, in data Sant'Ilario 3 settembre [1991]). La lettera è inedita.

popolo sardo, edito da “L’Unione Sarda”, novembre 1987) e *Raccontar fole* (Palermo, Sellerio, 1999).

Insieme alla riscoperta critica del folclore e all’affinamento delle tecniche di scrittura, sono anni durante i quali Atzeni investe notevoli energie in progetti giornalistici e editoriali da sviluppare nell’isola. Dal 1977 al 1981 è nella redazione del mensile “Altair”, che intende aprire il dibattito sulle potenzialità del turismo in Sardegna; tra il 1980 e il 1982 realizza, sul modello della rivista “La Lettura” di Oreste Del Buono, alcuni numeri di “Nuove Pagine – Periodico di attualità culturale e informazione bibliografica”, opuscolo a diffusione gratuita esclusivamente dedicato alle recensioni. Si occupa anche di giornalismo radiofonico, costantemente dai microfoni di Radio Flash e con partecipazioni occasionali, che proseguiranno fino agli anni Novanta, ai programmi della sede regionale della Rai⁷. Proficua, benché breve (1976/77), la collaborazione con la Edes (Editrice Democratica Sarda), che egli descrive nei termini di una «giovane impresa dedicata al recupero e alla valorizzazione di quanto di progressivo esiste nella nostra tradizione popolare, e alla proposta di nuovi elementi che arricchiscono il dibattito sulle condizioni attuali dell’isola e dell’autonomia»⁸. Tra gli ideatori di una collana dedicata al teatro popolare sardo, Atzeni vi pubblica *Quel maggio 1906* e promuove una riedizione (la prima dopo quelle curate dall’autore nel 1907 e nel 1935) della commedia in dialetto *Bellu schesc’e dottori* di Emanuele Pili, ulteriore tappa di avvicinamento alla città di Cagliari, alla sua lingua, all’ironia degli abitanti, alla varietà degli umori e dei caratteri.

Nonostante l’impegno profuso, al quale l’unico limite appare il troppo tempo dedicato all’impiego all’Enel (1976-1985), nei primi

⁷ Per il programma Rai *Exaudi nos*, scriverà i testi de *I luoghi del sacro – Viaggio nelle chiese medievali di Sardegna*, andati in onda tra l’agosto e il settembre 1990 e pubblicati a puntate da «L’Unione Sarda» tra il 2 luglio a il 7 agosto 1996. Sono invece al momento inediti i racconti *Libertà domenicale* e *Un amico, a Babele*, andati in onda all’interno del programma *Un giorno, un racconto - 12 racconti per la radio* il 9 ottobre e l’8 novembre 1990.

⁸ G. PODDA, *Torna «Ziu Paddori» una voce della cultura popolare sarda - intervista con Sergio Atzeni*, “l’Unità” (pagina regionale), s.d. [prob. aprile 1977].

anni Ottanta Atzeni deve constatare con amarezza il fallimento delle aspirazioni fino ad allora tenacemente perseguite: senza futuro appaiono le collaborazioni con gli editori isolani, e l'esito negativo di un concorso per un posto alla sede regionale Rai gli mostra chiusa anche la strada del giornalismo. Preso coraggio al momento dell'inaspettata accettazione da parte della casa editrice Sellerio del suo primo romanzo, che nella lettera d'accompagnamento del dattiloscritto definisce «un catalogo di orrendi fantasmi che farei meglio a bruciare»⁹, subito dopo la pubblicazione dell'*Apologo del giudice bandito* (1986) trova finalmente la forza per tagliare i ponti con l'isola e con l'amata-odiata Cagliari. Inizia così il sognato «viaggio lungo d'anni e d'esperienze»¹⁰, che lo condurrà prima a vagabondare per le strade d'Europa, poi a Torino, dove, esclusi alcuni anni a Sant'Ilario d'Enza (1990-1993), risiede fino al 1995. E se una stesura del secondo romanzo, *Il figlio di Bakunin* (1991), è databile all'ultimo periodo nell'isola¹¹, agli anni trascorsi lontano dalla Sardegna risalgono, oltre alle collaborazioni editoriali e alle traduzioni, le opere che sanciscono l'ingresso di Atzeni nel novero degli scrittori “nazionali” riconosciuti. Non sono infatti i giovanili lavori degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta né i romanzi pubblicati dalla prestigiosa ma piccola casa editrice palermitana a dargli notorietà. Bisogna attendere invece il gennaio 1995, e la pubblicazione nella collana “Scrittori italiani e stranieri” di Mondadori del terzo romanzo, *Il quinto passo è l'addio*, perché egli venga salutato come scrittore da un più largo pubblico, compreso quello sardo. In diverse occasioni ha avuto modo di ricordare con amarezza la scarsa attenzione dimostrata dai conterranei per la sua opera: «Ho verificato che se tu lavori con editori sardi, i giornali-

⁹ Lettera datata Cagliari, 2 settembre 1985. Cfr. E. SELLERIO, *Le notti della scrittura*, “La grotta della vipera”, anno XXI, n. 72/73, Autunno-Inverno 1995, p. 24.

¹⁰ S. ATZENI, *Due colori esistono al mondo. Il verde è il secondo*, Nuoro, Il Maestrale, 1997, p. 31.

¹¹ Al momento della partenza dalla Sardegna, nell'ottobre 1987, Atzeni lascia nella soffitta di Quartucciu, nella quale ha vissuto dal 1984, molti dei suoi lavori, che sono stati recuperati e inizialmente conservati dal padre Licio. Tra questi, anche un dattiloscritto de *Il figlio di Bakunin*, che verrà ripreso e riscritto dall'autore negli anni successivi.

sti, i quotidiani, il pubblico non ti considerano, in sostanza non existi, in Sardegna. [...] In Sardegna si accorgono di te solo se pubblici per un editore nazionale [...]. A dire il vero existi poco anche se pubblici per un editore nazionale, mentre existi molto se pubblici per un editore nazionale e hai un grande successo, nel senso che fanno un paginone su “la Repubblica”, quattro pagine su “Panorama”, quattro su “L’Espresso”. [...] A cosa serve scrivere se la gente non ti legge? Non ha senso, diventa una forma di masturbazione intellettuale»¹².

Nei pochi mesi compresi tra la pubblicazione del *Quinto passo è l’addio* e la morte dello scrittore si susseguono gli inviti per presentazioni del libro, conferenze, incontri nelle scuole, premi letterari, tra Cagliari, Verona, Parma, Lucca, Roma, Milano; aumenta il numero delle recensioni e compaiono, limitatamente ai quotidiani regionali, gli attesi “paginoni”. Ma è soprattutto dopo la scomparsa che si assiste, quasi un tardivo tentativo di recuperare il tempo e le occasioni perdute, a un fervore di commemorazioni ed epitaffi, accompagnati dai primi tentativi di inquadramento biografico-letterario. Per lo più predomina, in questa ingente e talora confusa pubblicistica *post mortem*, il rimpianto di non aver fatto abbastanza, di non aver cercato di capire fino in fondo le motivazioni e le esigenze dell’autore, nella legittima convinzione che la sua produzione si sarebbe arricchita con il passare del tempo, come in effetti andava accadendo, che la sua personalità sarebbe ulteriormente maturata, e sarebbero infine giunti i momenti più adatti per un’indagine critica. Scorrendo i titoli degli articoli in memoria risulta evidente il fatto che la morte di Atzeni ha avuto una significativa eco anche in ambito non letterario, dal momento che se ne sono occupati non soltanto critici, giornalisti, recensori della stampa regionale e nazionale, ma anche piccole associazioni culturali e riviste a diffusione locale e settoriale, in Sardegna come nelle città in cui aveva trascorso gli ultimi anni dell’esistenza. Diverse inizia-

¹² S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, in *Si..otto*, Cagliari, Condaghes, 1996, pp. 84-86. A questo proposito si veda anche la testimonianza riportata nell’intervento di Gianni Filippini.

tive sono dovute all'intraprendenza di gruppi di giovani, per i quali Atzeni, con il rigore e l'onestà intellettuale della sua scrittura e insieme con l'amore per la vita e con il desiderio di libertà, nel senso più pieno del termine e a tutti i costi, sembra essere diventato un modello da seguire. A tenere viva la memoria dello scrittore e la riflessione sulla sua opera hanno notevolmente contribuito anche le numerose letture e rappresentazioni teatrali ispirate a *Quel maggio 1906*, *Araj dimoniù*, *Passavamo sulla terra leggeri*, *Bellas mariposas* ma soprattutto *Il figlio di Bakunin*, portato sulle scene con successivi adattamenti dal 1997 a oggi da Gaetano Marino e trasposto cinematograficamente da Gianfranco Cabiddu (1997)¹³. Il secondo romanzo sembra aver attratto maggiormente lettori e editori: giunto alla quinta edizione nel 1999, è l'unica opera atzeniana a essere stata tradotta in tre lingue, lo spagnolo, l'inglese e il francese¹⁴.

Rispetto agli articoli e recensioni che hanno seguito la scomparsa del nostro, sparsi su quotidiani e riviste di diversa levatura, il convegno del 1996 è stato organizzato con la finalità di far venire in primo piano non l'uomo, amico o nemico, compagno di viaggio per alcuni, figura-simbolo per molti dei più giovani, ma, ponendo un argine alla retorica dei sentimenti, lo scrittore, con la fatica dello scrivere e il piacere di raccontare, con l'impegno etico profuso in ogni singola pagina, con il fascino delle storie. Atzeni ci appare oggi come uno scrittore che ha voluto proporre una personale e intensa lettura della realtà a lui contemporanea e della storia mitica della Sardegna, facendo dell'isola una metafora letteraria di forte impatto. Uno scrittore che ha dedicato l'esistenza allo scavo nella storia e nell'attualità della sua terra al fine di «trovare racconti mai

¹³ Per un'interpretazione delle modalità che presiedono alla resa filmica del romanzo, si veda A. FLORIS, *Le storie del figlio di Bakunin. Dal romanzo di Sergio Atzeni al film di Gianfranco Cabiddu*, Cagliari, Aipsa, 2001.

¹⁴ S. ATZENI, *El hijo de Bakunin*, traduzione de Sara Palacios, Barcelona, Editorial Juventud, 1995; *Bakunin Son*, translated by John H. Rugman, New York, Italica Press, 1996; *Le Fils de Bakounine*, traduit par Marc Porcu, Lyon, La Fosse aux ours, 2000. Alla penna dello stesso traduttore, e per la stessa casa editrice, si deve anche il recente *La fable du juge bandit* (2001).

narrati, dirli con gioia»¹⁵, realizzando un'esigenza affabulatoria sentita come un bisogno sin dalla primissima gioventù. Uno scrittore la cui carriera letteraria è stata definita «al contempo in sordina e trionfante»¹⁶, accompagnata dal silenzio della critica e del mondo culturale ma anche dall'attenzione costante di uno zoccolo duro di fedeli lettori, il cui passaparola ha costituito per i suoi libri la migliore forma di pubblicità. Significativo è il *mea culpa* firmato da Franco Cordelli, accompagnato dal riconoscimento del valore dei romanzi atzeniani: «Un altro fatto inoppugnabile, il più incontestabile, sono i suoi libri – che sono libri di un grande scrittore (non so quanto grande, lo sapremo tra qualche tempo), ma grande abbastanza, come so dopo aver letto *Il figlio di Bakunin*, da rendere legittima questa conclusione: quanto siano futili il pianto e la recriminazione che costantemente si levano dalla microsocietà letteraria (da questa corporazione piagnona come tante altre). Come si possono accusare di insensibilità gli altri, i lettori, se i primi a non accorgersi di nulla sono gli scrittori stessi, i letterati? Essi non si accorgono che dei successi (altrui) e dei fallimenti (propri). Imprecano contro chi legge, perché non legge; e contro chi pubblica, perché pubblica troppo o troppo poco - senza rendersi conto di quanto più culturalmente avanzata, rispetto alla maggior parte della letteratura, sia l'industria di cui essa va a rimorchio»¹⁷.

Le giornate del convegno cagliaritano sono state pensate come incontro in cui cominciare a costruire le basi per un'analisi critica dell'opera di Atzeni: un iniziale, e in quanto tale necessariamente provvisorio, momento di studio, nella consapevolezza che, se solo la distanza temporale consentirà di osservare la sua produzione letteraria in una più distaccata prospettiva e di vagliarne la reale tenuta, anche la lettura a caldo ha le sue ragioni. In particolare, le riflessioni qui pubblicate sono state il primo tentativo di contestualizzazione dell'opera letteraria, di individuazione di percorsi di let-

¹⁵ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 192.

¹⁶ R. CAGLIERO, *L'ultimo passo - In ricordo di Sergio Atzeni*, "Gazzetta di Parma", 10 ottobre 1995.

¹⁷ F. CORDELLI, *Il "Quinto passo" fatale*, "L'Indipendente", 17-18 settembre 1995.

tura, di fissazione di punti cardine su cui costruire future e più approfondite indagini. Oggi, a quattro anni di distanza dal convegno, le analisi proposte necessitano senz'altro di alcuni aggiornamenti. Dopo la scomparsa, infatti, gli editori e i periodici con i quali Atzeni aveva collaborato si sono impegnati a pubblicare gli scritti rimasti nei cassette, selezionando, all'interno di un'ingente mole di idee, progetti, testi abbozzati e poi abbandonati, quelli per i quali fosse nota la volontà di divulgazione dell'autore e si potesse considerare pressoché ultimata la rifinitura formale, sulla quale egli si era sempre soffermato con scrupolo quasi maniacale: la lentezza e la fatica della scrittura («impiego una vita a scrivere una sola pagina»¹⁸) costituiscono oramai un *topos* tra le rare dichiarazioni atzeniane sul mestiere di scrittore. Nel corso del 1996 sono stati dati alle stampe il romanzo *Passavamo sulla terra leggeri*, il cui dattiloscritto giungeva alla Mondadori contemporaneamente alla morte di Atzeni, i racconti *Campane e cani bagnati* (Condaghes) e *Bellas mariposas* (Sellerio), la riproposizione sulle pagine del quotidiano "L'Unione Sarda" dei *reportages* radiofonici *I luoghi del sacro - Viaggio nelle chiese medievali della Sardegna*. Nel 1997 Giovanni Dettori ha curato il volume di poesie *Due colori esistono al mondo. Il verde è il secondo* per la casa editrice nuorese Il Maestrale, che ha anche ripubblicato i due romanzi mondadoriani (1996-97), ora entrati nel catalogo della "Bibliotheca Sarda" di Ilisso. Nel 1999 Sellerio ha presentato le prose giornalistiche di *Raccontar fole*, uscite a cura di Paola Mazzearelli. Sul versante critico si riscontra l'arricchimento costituito dal volume *Sergio Atzeni: a Lo-*

¹⁸ G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità - Intervista a Sergio Atzeni, "La grotta della vipera"*, a. XX, n. 66/67, Primavera-Estate 1994, p. 40. Cfr. anche *Storia e romanzo*, conferenza tenuta il 20 aprile 1995 presso l'Università di Parma (il testo è stato pubblicato a cura di Roberto Cagliero nel "Bollettino della società letteraria", Verona - Dicembre 1996, ma il dibattito finale, dal quale traggio la citazione è inedito): «Quando costruisco la narrazione, la lascio per molto tempo ferma, e poi ci torno, e quando ci torno mi rendo conto che molte cose sono superficiali, non danno nessuna informazione sui personaggi, o non dicono nessuna verità importante, sono soltanto pagine perse, e allora in quel caso bisogna avere il coraggio di tagliar via, e lasciare soltanto quelle parti [...] nelle quali mi sembra che vi sia qualcosa di vero».

nely Man (Cuec 1999), nel quale Giuseppe Marci ha raccolto alcuni tra i suoi articoli e saggi dedicati allo scrittore, testimonianza di un'amicizia di vecchia data e insieme di una costante e attenta riflessione sull'opera atzeniana.

Ciononostante, gli interventi presentati a Cagliari nel 1996 non perdono oggi attualità né freschezza: il quadro ancora incompleto all'indomani della morte si è arricchito di preziosi tasselli, che consentono di approfondire gli spunti critici allora proposti. Grazie alla divulgazione degli inediti trovano conferma le linee guida allora indicate, sia in merito alla creazione di un linguaggio letterario «personale ma comunicativo. Arduo ma non impossibile»¹⁹, sia per la ricerca delle radici, la rilettura della storia della propria terra, la reinvenzione postmoderna dell'epica, la definizione di un'alterità locale che, lungi dal provocare chiusure verso l'esterno, induceva lo scrittore a rivendicare un'identità etnica plurima, dalle molteplici radici, e a proclamarsi sardo, italiano, europeo, cittadino del mondo.

Atzeni si presenta come una figura singolare e periferica all'interno del panorama letterario nazionale. Tra i tanti che, per riprendere una sua ironica definizione, «venezianeggiano» e «fanno gazosa», alla ricerca della bella pagina fine a se stessa, egli considerava la scrittura alla stregua di un nobile mestiere artigianale, da eseguire con passione, dedizione, sacrificio, ed era conscio della propria collocazione nel novero degli scrittori capaci di «storie sanguigne, ritratti dell'Italia d'oggi, in specie dell'Italia marginale e sofferente. Una generazione che si racconta e racconta i propri padri con onestà, e con onestà accenna al proprio fallimento, e pare non voglia arrendersi, ma continuare a pensare e indagare. Poco narcisismo, molto vigore espressivo, molta grinta. Sguardi disincantati, difficili da turlupinare con le grandi promesse, ma capaci di cogliere sfumature. In tutti senso dell'ironia. Storie ben costruite, attenzione molto maggiore per le strutture narrative che

¹⁹ S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, "L'Unione Sarda", 9 novembre 1994.

per la scrittura. Quasi nessun leziosismo»²⁰. La ricerca dell'essenzialità, una delle più pregnanti caratteristiche della sua scrittura, lo conduceva a un lavoro di continui tagli e correzioni, fino a fare della pagina «una salina: [...] una piramide di piccoli cristalli brillanti, prosciugati dal vento»²¹, nella quale «ogni figura è un cristallo lucente scagliato in faccia al lettore»²². E contro la vena di ripiegamento intimistico di molti contemporanei, o il *pulp* dei più giovani, ha tentato con successo il recupero del romanzo storico, per quanto deformato, con improvvise incursioni nel fantastico spesso assimilate al *real maravilloso*. L'insistente ricerca di radici ispano-americane, tante volte citate dai critici, specialmente all'uscita dell'*Apologo del giudice bandito*, aveva finito per infastidire lo scrittore, che pure a questo immaginario (in particolare Amado, Borges, Bioy Casares, Garcia Marquez), si era rivolto sin dalla gioventù. In un incontro cagliaritano del 1991, all'ennesima domanda sui presunti modelli letterari latino-americani, aveva energicamente sviato l'attenzione dal Sudamerica alla Germania, rivendicando per i sardi, nonostante la comune matrice ispanica, maggiore affinità con gli europei che con i sudamericani²³.

La scarsa propensione dimostrata dall'autore ad aprire le porte del suo laboratorio artigianale di scrittura e a svelare i segreti delle fasi di ideazione e costruzione del testo ha indotto Monica Farnetti a parlare di «intertestualità reticente». Eppure un approfondito studio intertestuale appare particolarmente significativo, e in prospettiva destinato a dare non pochi frutti, proprio nel caso di Atzeni, che per sua stessa ricorrente ammissione era portato a cercare la scintilla dell'invenzione, della creazione letteraria, in quanto gli era già noto: avvenimenti vissuti o osservati in prima persona, storie sentite raccontare, suggestioni tratte dalle opere di autori amati.

²⁰ S. ATZENI, *I salvati e i sommersi*, "L'Unione Sarda", 28 maggio 1992.

²¹ E. FERRERO, risvolto di copertina de *Il quinto passo è l'addio*, Milano, Mondadori, 1995.

²² F. CORDELLI, *Frase-figure come cristalli lucenti*, "La grotta della vipera", a. XXII, n. 75, estate 1996, p. 41.

²³ S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., pp. 81-84.

Non solo ha più volte dichiarato: «[...] mi cerco le storie, non le invento»²⁴, ma un'attenta analisi della sua opera consente talvolta di seguire il percorso che, dallo spunto iniziale, porta alla creazione della pagina letteraria autonoma. Per il primo romanzo, la curiosità suscitata dalla lettura in un volume di storia di un processo intentato contro le cavallette nella Cagliari di fine Quattrocento²⁵ si combina con il desiderio di narrare la città e i suoi quartieri: prende così avvio il progetto di un «racconto di Castello» che verrà ulteriormente sviluppato nel romanzo di Cagliari²⁶. Alla base de *Il figlio di Bakunin* si trovano invece le storie sentite raccontare in famiglia, e già allora avvolte nell'alone del mito: si tratta delle "avventure" di cui è stato protagonista il padre, Licio Atzeni, figlio di un calzolaio guspinese antifascista, minatore a Montevecchio e Carbonia, premiato nel 1945 dal generale Alexander per «his contribution to the cause of freedom», poi sindacalista e consigliere regionale nelle fila del PCI, storie che si arricchiscono probabil-

²⁴ Ivi, p. 78.

²⁵ Il volume in questione è F. LODDO CANEPA, *La Sardegna dal 1478 al 1793*; vol. I: *Gli anni 1478-1720*, a cura di Giovanni Todde, Sassari, Gallizzi, 1974, dove, in una nota alle pp. 32-33, si legge: «[...] Nell'archivio arcivescovile di Cagliari abbiamo anche un processo contro le cavallette che distruggevano i raccolti. Vi è tutta una procedura interessante: l'avvocato sosteneva che le cavallette come figlie di Dio avevano il diritto di mangiare il grano al pari degli uomini, mentre l'accusatore negava questo diritto. Del resto nel medio evo si trovano esempi di questi processi contro animali dannosi: lupi etc. Le cavallette sono citate con bando a comparire e siccome non comparivano il processo si svolse in contumacia!».

²⁶ Cfr. G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., pp. 38-39: «Devo dire la verità: raccontare Cagliari è stato uno dei motivi che mi ha spinto a cercare di scrivere dei racconti. Avevo notato che nei giornali, in televisione, quando si prendevano descrizioni di Cagliari, o di alcune zone della 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 la 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».

mente, tra le tante suggestioni rintracciabili, del ricordo di un indimenticabile personaggio letterario, il calzolaio comunista Calogero protagonista di *La morte di Stalin* di Sciascia. In merito al romanzo in questione, lo scrittore ha dichiarato: «Questo è il compito che si devono assumere gli scrittori piccoli; gli scrittori grandi creano le grandi metafore, i capolavori; gli scrittori piccoli hanno il compito più modesto di raccontare, così come sono capaci, le persone che hanno conosciuto»²⁷. Ma non per questo *Il figlio di Bakunin* si riduce a cronaca familiare, per quanto appassionata: asurge invece a metafora dell'instabile e inafferrabile rapporto tra verità e menzogna, ricordo, parole e racconto, un intreccio di fili sotteso a tutta la narrazione ed esplicitato nell'ultima pagina dalle uniche parole pronunciate direttamente dal giovane giornalista che ha condotto l'inchiesta su Tullio Saba: «Non so quale sia la verità, se c'è 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»²⁸. La verità complessiva, storica e umana, risulta irraggiungibile se la si considera come una meta fissa e definita una volta per tutte. Ciò che si evince dal romanzo è un'ipotesi di verità come processo di continuo avvicinamento alla meta, movimento di approssimazione mai definitivo e sempre perfettibile. Alle certezze delle pretese di oggettività Atzeni sostituisce la dichiarazione dell'inevitabile soggettività delle ricostruzioni umane, tanto quelle dei narratori quanto quelle degli storici, e indica nella constatazione della parzialità del punto di vista di ognuno, condizionato da personalità, formazione, esperienze, ideologia, il più alto livello di verità che l'umana ricerca può raggiungere.

²⁷ S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., pp. 78-79.

²⁸ S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 119.

Nell'opera atzeniana, peraltro, del mero dato documentario rimane ben poco nella stesura finale, perché viene utilizzato dallo scrittore come un materiale da costruzione, da sottoporre a un lento lavoro di trasformazione e reinvenzione. Sulla totale diversità e indipendenza della letteratura dalle vicende reali, anche qualora abbia da esse preso spunto, Atzeni si esprime già chiaramente in una recensione del 1986: «[...] il protagonista ha vissuto veramente, a sentire il narratore, Gianni Brera. Ma dubito. La letteratura si nutre di fantasmi. Se è esistito era diverso da come è stato raccontato. Il realismo è ubbia»²⁹. Non stupisce dunque che egli si sia sempre dimostrato estremamente restio a parlare delle fonti o dei riferimenti biografici presenti nei suoi scritti, anche nei casi in cui questi risultano palesemente esibiti, come nel romanzo in questione, in *Il quinto passo è l'addio* e in numerosi racconti: egli ha raggiunto la piena consapevolezza del fatto che ciò che conta è che il racconto trovi al proprio interno una coerenza e una verità che prescindono dai dati storici, letterari o biografici che pure possono avere ispirato la trasposizione narrativa. «Ho maturato la convinzione che il racconto deve esistere nella pagina» dichiara nel 1994. «Sicuramente prende dalla realtà, non può farne a meno, ma allo stesso tempo la distorce, perché già il fatto di usare parole è una trasformazione della realtà. Il romanzo è sempre una scelta di trasformazioni, di tagli. L'unica misura per giudicare un romanzo è vedere se regge in quanto tale, se è vero il mondo che propone, cioè se il lettore è in grado di entrare in quel mondo, percepirlo, giudicarlo, ed uscirne senza chiudere il libro a metà o senza concludere di non aver capito niente»³⁰. Come indicazione allusiva e illuminante della metamorfosi subita dalla "realtà" per divenire pagina letteraria si può assumere la riflessione di Esternome, uno dei narratori del romanzo *Texaco* di Patrick Chamoiseau, scrittore martinicano con il quale Atzeni (che ne è stato il traduttore) presenta interessanti affinità: «In quel che ti dico c'è il quasi vero, il

²⁹ S. ATZENI, *Satana, Cappuccetto Rosso e Sardo Felice*, "L'Unione Sarda", 16 novembre 1986.

³⁰ G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 38.

vero a volte e il vero a metà. Dire una vita è questo, intessere tutto ciò come si intrecciano gli stecchi per tirar su una baracca. E il vero vero nasce da questa treccia. E poi, Sophie, a dirla tutta, non si deve aver paura di mentire...»³¹. Il processo di accumulo, fusione di spunti e idee per la narrazione si riscontra in tutta la produzione atzeniana, con un costante processo di appropriazione e deformazione della memoria, personale (*Il quinto passo è l'addio, Campagne e cani bagnati*) e collettiva (*Passavamo sulla terra leggeri*), relativa al presente, allo ieri appena divenuto cronaca o a un passato lontano e mitico, secondo una linea di sviluppo che trova piena e coerente teorizzazione nell'articolo programmatico *Nazione e narrazione*, nel quale si legge che lo scrittore che «[...] voglia con onestà narrare, non ha che da guardare la propria nazione, *in diretta o nella memoria*»³².

Alla definizione dell'intertestualità reticente di Atzeni, al colloquio riscontrabile tra l'opera e i suoi modelli o affini, alla ricerca dei ganci che partono dai suoi scritti per fissarli a coordinate storico-geografiche, culturali o letterarie sono dedicati alcuni dei saggi qui raccolti, non con il fine di un'individuazione, nel complesso sterile, di filiazioni e discendenze, ma perché le scelte operate dall'autore in quanto lettore o fruitore di un'opera d'arte sono esse stesse dei segnali che consentono di definire un ambito di interessi e una direzione di ricerca: borgesianamente, ogni scrittore crea i suoi precursori. Monica Farnetti, che ribadisce la forte presenza intertestuale di Patrick Chamoiseau, ha ricostruito gli elementi della «cerca mediterranea» della narrativa atzeniana, inserita nella duplice tradizione dell'epica sacra (la Bibbia) e secolare (il *romance*). Incentrando l'analisi sugli ultimi due romanzi, ma con una ricerca delle loro radici che si spinge fino alle prime prove di scrittura, Farnetti sottolinea lo spessore mitico delle due opere: *Il quinto passo è l'addio, Bildungsroman* le cui sequenze memoriali poco hanno a che fare con la letteratura marinara, ma che si trova inseri-

³¹ P. CHAMOISEAU, *Texaco*, traduzione dal francese di Sergio Atzeni, Torino, Einaudi, 1994, p. 126.

³² S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, cit.

to in una cornice che «difende una propria tipologia marinairesca», nella quale «si narra, un racconto di mare. Completo, per di più, di una stupefacente quantità di motivi topici» (la notte trascorsa dal protagonista Ruggero Gunale sul ponte della nave “Caio Duilio”, nella traversata da Cagliari a Civitavecchia); *Passavamo sulla terra leggeri*, racconto di fondazione, evocante i moduli dell’oralità, di una «civiltà che deve la sua origine a una tempesta di mare, seguita da naufragio e approdo di fortuna», ma la cui storia si svolgerà poi a terra, mentre la presenza del mare si caratterizzerà come quella di un amico-nemico o di una frontiera.

Tonina Paba ha focalizzato l’attenzione sulla definizione dei rapporti con la narrativa latino-americana, con particolare riguardo per la figura di Jorge Louis Borges, al quale si deve una definizione letteraria di “argentinità” non folclorica che non può non aver fatto riflettere il giovane Atzeni³³. «Considerare Jorge Louis Borges uno scrittore latino-americano» scrive Paba «è sicuramente una *osadía crítica*, un azzardo. L’accentuato cosmopolitismo, il bilinguismo che affondava le radici nella cultura anglosassone della nonna materna, la profonda conoscenza delle lingue e delle letterature europee hanno fatto di Borges uno scrittore atipico nel panorama letterario americano. Rifiutando fin da subito l’argentinità programmatica e il “colore locale” (come lo chiamava) è passato ad essere il più universale degli scrittori latino-americani». A stringere i fili che legano l’opera di Atzeni a quella dell’argentino, Paba sottolinea il riconoscimento della letteratura come linguaggio, come attività fantastica, come finzione, frutto di un sentimento ludico dell’arte e della vita. Anche Giorgio Rimondi ha lavorato sulla definizione dei rapporti intertestuali presenti nell’opera atzeniana, e selezionando le tracce musicali in essa rinvenibili ha cominciato a illuminare un campo di ricerca che si presenta ampio e ricco di stimoli. Giovane rockettaro, strimpellatore di chitarra, col-

³³ Di Borges cfr. almeno il saggio *Lo scrittore argentino e la tradizione*, nella sezione *Discussione di Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984, vol.I, pp. 411-421.

lezionista di dischi interessato alle più varie sonorità³⁴, la musica ha costituito per Atzeni un'esperienza fondamentale, come dimostrano i numerosi pezzi di critica musicale³⁵ e le altrettanto numerose citazioni riscontrabili in tutta la produzione letteraria, tanto da formare per ogni opera una distinta colonna sonora (particolarmente ricca quella del *Quinto passo è l'addio*). Nelle sue pagine risaltano inoltre i personaggi musicisti, come il fisarmonicista Cesarino Cappelluti de *Il figlio di Bakunin*, Alex e la signora Nioi di *Bellas mariposas*, Giorgio Marongiu di *Campane e cani bagnati* e *Il quinto passo è l'addio*. Oltre che fare della musica uno dei temi portanti della sua narrativa, Atzeni persegue inoltre una ricerca di ritmo e musicalità che pervade e informa ogni singola pagina. Preziose in tal senso le osservazioni di Rimondi, che fornisce alcuni interessanti analisi tese a mostrare come, dal giovanile *Quel maggio 1906 – Ballata per una rivolta cagliaritana* fino a *Passavamo sulla terra leggeri* «[...] la musica si costituisca come modello estetico, entri nel progetto della scrittura piegando il ritmo frastico alle proprie esigenze». L'indagine si presenta meritevole di approfondimenti e aggiornamenti che includano anche il racconto postumo *Bellas mariposas*, un vero e proprio *rap* della periferia cagliaritana, un «jazz metropolitano suonato sui bidoni della spazzatura»³⁶.

Al colloquio dell'opera atzeniana con la letteratura contemporanea è invece dedicato il saggio di Mauro Pala, che individua la collocazione più idonea per il nostro nel gruppo degli scrittori etnici. I bassifondi cagliaritani di *Bellas mariposas* richiamano alla memoria le periferie londinesi dell'anglo-pakistano Hanif Kureishi, la storia mitica di *Passavamo sulla terra leggeri* rimanda

³⁴ La sorella Rossana conserva quel che rimane della ricca discoteca atzeniana, circa duecento dischi, che spaziano dal *pop*, al *rock* e alla *disco music*, fino al *jazz*, al *folk*, alla musica etnica.

³⁵ Di argomento musicale sono già i primi due articoli del quattordicenne Atzeni, pubblicati su "Rinascita Sarda", *Le vie del Signore sono infinite* (31 luglio 1966) e *Se il bottone sarà premuto* (15 novembre 1966).

³⁶ E. FERRERO, *Atzeni vive con le sue farfalle*, "Tuttolibri", a. XXII, supplemento redazionale de "La Stampa", 30 gennaio 1997.

all'epopea creola evocata da Patrick Chamoiseau e alla storia vista con gli occhi di un bambino di Salman Rushdie. Alla marginalità e all'isolamento di Atzeni all'interno della narrativa nazionale si contrappone la sua naturale appartenenza a una delle tendenze più innovative della produzione internazionale: la letteratura post-coloniale, che unisce scrittori culturalmente e geograficamente lontanissimi, espressione e portavoce di alternative visioni del mondo provenienti dalle periferie della cultura occidentale, venuti sempre più prepotentemente alla ribalta a partire dagli anni Settanta. Se «postcoloniale», ricorda Pala, «in origine è colui che, nato o vissuto in una ex colonia, generalmente francofona, anglofona, o ispanofona, si è guadagnato, con i suoi libri, un posto di rilievo nell'Olimpo, o se si preferisce, nell'*establishment* letterario del paese colonizzatore», Atzeni può essere a ragione compreso in questa categoria, dal momento che egli riconosce nella Sardegna una nazione dotata di propria storia, lingua, tradizioni, una nazione che, nonostante la millenaria e raramente interrotta serie di dominazioni straniere, non ha mai rinunciato alla propria identità. Tali tematiche, oggi di attualità in tutto il mondo, sono in Atzeni frutto di lunga meditazione; gli derivano dai fermenti della contestazione del Sessantotto, che in Sardegna «[...] si arricchirono di contenuti ulteriori, più legati alla situazione locale di crisi generalizzata, innestandosi quindi nella tradizionale insofferenza dei sardi per la persistente marginalità dell'isola e nella loro denuncia dello sfruttamento e della "colonizzazione" a cui la Sardegna era stata da sempre sottoposta»³⁷.

Centrale nella formazione del pensiero atzeniano è la figura dell'intellettuale e uomo politico comunista Umberto Cardia, del quale Atzeni, prima come giornalista poi come narratore, riprende non solo le linee generali della riflessione, ma spesso le parole stesse con cui questa veniva espressa. Grazie alla frequentazione e alle conversazioni con Cardia, lo scrittore assimila i concetti rela-

³⁷ G. SERRI, *La Sardegna in età moderna e contemporanea*, in P. DE GIOANNIS et alii (a cura di), *La Sardegna e la storia*, Cagliari, Celt Editrice, 1988, p. 122.

tivi all'identità etnica dei sardi e al fondamentale rapporto tra modernità e tradizione sul quale deve basarsi ogni progetto di rinnovamento politico-istituzionale. Cardia, infatti, imposta il discorso sulla Sardegna come «nazione mancata» e sull'autonomia regionale in termini moderni, non localistici, che rifiutano sia lo sterile rimpianto per il passato sia le forme di chiusura verso l'esterno, e inserisce la rivendicazione del riconoscimento dell'autonomia isolana in un più vasto quadro di relazioni e scambi culturali tra popoli, nazioni, etnie. Come giustamente sottolinea Giuseppe Marci, la posizione di Cardia si staglia netta in un panorama politico e culturale, quello degli anni Settanta e Ottanta in Sardegna, nel quale «l'attenzione nei confronti delle minoranze, delle culture e delle lingue *tagliate* appariva più teorica che reale, maggiormente espressa in discussione d'alto tenore emozionale che non nel rigore delle analisi scientifiche»³⁸. Le riflessioni atzeniane di carattere storico-politico sull'evoluzione dell'autonomismo nel corso del Novecento, rintracciabili in numerosi articoli, si configurano in questa prospettiva come naturale evoluzione della militanza attiva nelle file del PCI, e costituiscono una delle acquisizioni più solide nell'ambito della maturazione intellettuale dello scrittore, una tappa imprescindibile nel percorso che lo porta, facendo fruttare con gli anni la lezione di Cardia, alla costruzione dell'ideologia della storia e della specificità dell'isola sulla quale si basano le opere maggiori.

Una delle caratteristiche della letteratura post-coloniale è la de-costruzione-riscrittura della storia. Dopo secoli di oppressione, di storia scritta dai vincitori, sono ora i colonizzati a proporre la loro dolente ma non rassegnata versione dei fatti. Nel caso di Atzeni, ciò è particolarmente evidente in *Passavamo sulla terra leggeri*, dove la memoria dei «custodi del tempo», narrata nel corso del

³⁸ La dipendenza del pensiero politico atzeniano dalla riflessione elaborata da Cardia risulta chiaramente alla lettura dei saggi di quest'ultimo, raccolti in *La quercia e il vento*, Cagliari, Edizioni Universitarie della Sardegna, 1991, e *Autonomia sarda. Un'idea che attraversa i secoli*, Cagliari, Cuec, 1999. Sugli stessi temi cfr. *L'identità etnica*, in G. MARCI, *Sergio Atzeni: a Lonely Man*, Cagliari, Cuec, 1999, pp. 201-227.

romanzo, si contrappone nettamente a quella degli storici ufficiali, il cui rappresentante, in un episodio-chiave posto esattamente al centro dell'opera, è uno storico piemontese: «Gli storici savoiardi tentavano di spezzare il filo che lega la sovranità dei sardi alla terra dei sardi; volevano dimostrare che quella sovranità era stata perduta più e più volte, fin da epoche antichissime; volevano dimostrare che eravamo “terra dell'impero”, era l'unico elemento che giustificasse, secondo una distorta concezione del diritto, l'usurpazione savoiarda del titolo di re. Gli storici savoiardi volevano far credere agli studenti sardi d'essere fenici o punici, mirmilloni o mauri. Non sardi. Per gli storici savoiardi era meglio che i sardi immaginassero di non esistere. Meglio pensassero di essere figli di una patria che non sapevano neppure dove fosse. [...] La storia talvolta non è il campo della verità, disse Antonio Setzu»³⁹.

L'intensità con cui lo scrittore rivendica la specificità etnica della sua nazione non deve però trarre in inganno. Della ricostruzione delle vicende dell'isola, volta a definire un'identità nazionale dinamica e aperta al futuro, Atzeni non è un storico né un teorico. Il suo contributo è stato paragonato a ragione a quello di un «[...] bardo, simile a quei cantori nomadi dell'Africa occidentale, i *griots*, che, quando muoiono, portano nella tomba un patrimonio inestimabile di storie, ovvero una porzione considerevole della ricchezza nazionale»⁴⁰. Il suo dominio è quello della parola, dell'affabulazione, del racconto e la sua verità è quella della metafora, della finzione, dell'apologo, una verità che si impone con forza per via non documentaria ma metaforica, analogica, poetica. Per lo scrittore, tra storia e romanzo, la forma narrativa capace di svelare i segreti di culture ed epoche non è più la prima. Anzi, *storia* e *romanzo* vengono esplicitamente contrapposti nella conferenza omonima, in conclusione della quale si assiste a una forte rivendicazione della potenziale funzione di rivelazione di verità insita nella letteratura, rispetto alla quale, con un ribaltamento del

³⁹ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., pp. 115-116.

⁴⁰ M. PALA, *Per riscrivere una genealogia*, introduzione a S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Il Maestrale, 1997, p. 7.

consueto rapporto, è proprio la ricostruzione storica a essere accusata di mancanza di veridicità: «[...] il romanzo è la narrazione veridica della vita degli uomini su questo pianeta, la storia è fantasia. [...] È bene che si sappia che la storia è una costruzione fatta dagli uomini, tanto quanto il romanzo, e che non sempre nella storia trovi il vero, anche se gli storici dicono di scrivere il vero e che il romanzo è fantasia. E che non sempre il romanzo è alieno dalla verità, anzi, molto spesso racconta le verità più profonde della storia, che la storia non sa raccontare. [...] È pericoloso credere che la storia dica la verità, perché non è vero, e che il romanzo sia una fantasia, che è altrettanto falso»⁴¹.

I meccanismi dell'utilizzo e della distorsione del dato storico nella pagina atzeniana sono stati studiati da Bruno Anatra, che parla infatti di *invenzione della storia*. Accanto a una forte tensione verso la verosimiglianza storica, da intendere non nei termini dell'aderenza documentaria bensì di resa letteraria del «sapore del tempo», alla quale non nuociono neppure le incongruenze talora rintracciate nell'opera di Atzeni, egli riscontra una precisa volontà di distorsione della realtà descritta, che viene usata liberamente dallo scrittore come «pietra focale che fa scattare la scintilla creativa». Indizi di tale volontà di reinventare liberamente la storia sono ampiamente presenti, in particolare nell'uso di antroponimi e toponimi, che rimandano a precise situazioni storiche ma allo stesso tempo se ne discostano. La “Caglié” dell'*Apologo del giudice bandito*, per citare solo un esempio, si pone in stretta relazione con la quattrocentesca Caller, ma lo scarto della grafia è un preciso segnale dell'intervento dello scrittore, che tratta la materia documentaria alla quale si ispira in modo personale e creativo. Un intento irrisorio presiede poi alla costante deformazione cui sono sottoposti i cognomi delle famiglie nobili cagliaritanee, mediante la quale l'autore fornisce «una connotazione ulteriore della grossolanità, della volgarità, della presunzione e dell'alterigia [dei potenti]».

⁴¹ S. ATZENI, *Storia e romanzo*, cit. (dal dibattito, inedito).

Per la maggior parte degli scrittori post-coloniali l'arma vincente risulta essere l'uso di una lingua impura e mescolata, la lingua dei colonizzatori arricchita e deformata dall'innesto di lingue e parlate minoritarie locali, un *mélange* che sfida con la sua opacità il mito della chiarezza razionale della cultura occidentale⁴². Anche per la prosa atzeniana uno dei punti di forza si trova nell'invenzione di un italiano letterario nel quale il sardo si insinua in misura crescente, fino agli esiti estremi di *Bellas mariposas*, monologo-fiume in cui convivono con naturalezza italiano, sardo (ma è principalmente quello impuro delle periferie cagliaritanee), inglese del *rock* e del gergo della droga, francese, arabo appena orecchiato e parole fantastiche. L'invenzione della storia, ossia la deformazione alla quale Atzeni costantemente sottopone i dati documentari e il materiale storico-biografico utilizzato, trova un'adequata corrispondenza nell'invenzione della lingua, ossia nella costante e sempre più ricercata manipolazione del mezzo espressivo. Tra la «“linea chiara” (alla Manzoni, alla Calvino), lingua italiana senza remore, stile alto e denso d'intelletto, ben lavorato, compiuto, senza cadute dall'inizio alla fine» e la «“linea scura” (alla Gadda, alla Meneghella): l'impasto di termini colti e gergali, di italiano e lingue tagliate»⁴³, la scelta è senza esitazioni per la seconda. Il lavoro sulla lingua, dal moderato plurilinguismo dell'*Apologo del giudice bandito* al «parlato attraversato da variazioni sociolettali» de *Il figlio di Bakunin*, fino al linguaggio giovanile e studentesco de *Il quinto passo è l'addio*, è stato analizzato da Cristina Lavinio, che riscontra come la scelta di essenzialità, portata fino alla frase-figura (secondo la definizione di Cordelli) e al paragrafo uninominale, si accompagni a una sperimentazione plurilinguistica che, da una parte, mira a un avvicinamento della lingua letteraria a quella realmente

⁴² Sull'elaborazione critica dei concetti di *opacità* e *caos*, opposti alla *chiarezza* e *razionalità* occidentali, cfr. almeno i saggi del martinicano É. GLISSANT, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998 e il manifesto di J. BERNABÉ, P. CHAMOISEAU, R. CONFANT, *Elogio della creolità*, Como-Pavia, Ibis, 1999, con testo originale a fronte.

⁴³ S. ATZENI, *L'indagine di Mannuzzu nel torbido di una Sassari/Italia*, “Linea d'ombra” n. 34, gennaio 1989.

parlata, con il tentativo di riproposizione di un italiano fortemente connotato in senso generazionale e regionale (ma spesso cittadino, cioè cagliaritano, o addirittura di quartiere), dall'altra vira decisamente verso un espressionismo barocco di stampo gaddiano.

Alla ricerca di una prosa agile, veloce, stringata, non è probabilmente estranea la pratica di scrittura accumulata da Atzeni nei circa trent'anni di attività pubblicistica, un'esperienza coltivata con costanza e passione sin dalla gioventù, quando, nel 1966, comincia a scrivere su "Rinascita Sarda" sotto la guida di Giuseppe Podda. I diversi momenti della pubblicistica atzeniana sono qui ripercorsi da Giuseppe Marci, con il fine sia di fornire un inventario e una prima descrizione di questo eterogeneo e copioso materiale (poco meno di cinquecento articoli), sia 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». Negli articoli degli anni Settanta, in sintonia con gli interessi giovanili, Atzeni scrive su argomenti apparentemente molto lontani tra loro, dalla critica musicale e teatrale alle inchieste, dalla cronaca e dalla politica allo sport, sfruttando ogni spazio disponibile su quotidiani e periodici locali. Col passare del tempo, in parallelo con la diminuzione del numero delle testate con le quali collabora, l'attenzione si restringe ad aspetti più specificamente socio-culturali e letterari, mentre la rielaborazione e l'approfondimento di molte delle tematiche trattate inizialmente nelle inchieste e negli articoli di cronaca passa gradualmente alla narrativa.

La cesura del 1983, anno in cui non pubblica nessun articolo, indica chiaramente come il rarefarsi delle collaborazioni giornalistiche e la focalizzazione su temi di carattere culturale siano legati alle vicende biografiche. In concomitanza con l'esito negativo del concorso alla Rai si verifica il brusco calo del numero degli articoli pubblicati, e la tensione creativa viene indirizzata in un'altra direzione; compaiono allora le prime importanti opere di narrativa, *Araj dimoniu* (1984) e *Apologo del giudice bandito* (1986). A partire dalla metà degli anni Ottanta si inverte dunque il rapporto tra

scrittura giornalistica e scrittura creativa. Mentre fino all'età di trent'anni lo scrittore si dedica quasi esclusivamente al giornalismo, confinandosi racconti e poesie tra le attività minori, quando constata l'impossibilità di vivere facendo questo mestiere si concentra più specificamente sulla narrativa. Continua comunque a scrivere per la stampa nazionale e locale, con minore frequenza ma non con diminuita passione: il giornalismo diviene uno spazio *a latere* in cui esprimersi, occasionalmente, sui temi che gli stanno a cuore.

Gli atti qui raccolti accolgono anche la comunicazione che, ancora studentessa della facoltà di Lettere, ho presentato al convegno, anticipando le linee di ricerca su cui si basava la mia tesi di laurea, allora in corso. Dai risultati di quel lavoro, conclusosi sotto il profilo accademico ma ancora in corso sotto altre forme, prende spunto l'inquadramento dell'autore contenuto in questa introduzione, come anche la bibliografia delle opere di Atzeni pubblicata in appendice.

Infine, alcuni ringraziamenti. A Giuseppe Marci, promotore dell'idea del convegno, e alla Cuec, che continua con costanza a sostenere le iniziative dedicate all'approfondimento degli studi sull'opera di Atzeni⁴⁴. Il rapporto tra lo scrittore e la casa editrice, che affonda le radici nei movimenti politico-culturali degli anni Settanta, già solido negli anni Ottanta e rafforzatosi in occasione della presentazione della nuova serie della rivista "La grotta della vipera" (dicembre 1994), si fondava su una reciproca stima, come dimostrano le parole con cui, nel 1992, lo scrittore presentava la cooperativa cagliaritano: «[...] è un gruppo di persone, un'impresa collettiva, che lavora bene, pubblica libri belli, utili e interessanti. È una delle poche eredità valide del sessantotto sardo»⁴⁵. L'ultimo ringraziamento è rivolto agli autori dei saggi qui raccolti, che hanno intrapreso lo studio degli scritti atzeniani tro-

⁴⁴ Ricordo almeno i numerosi interventi critici sullo scrittore pubblicati nella rivista "La grotta della vipera", in particolare nel già citato numero 72/73, Autunno-Inverno 1995.

⁴⁵ S. ATZENI, *Memorie di un anarchico. Dai pascoli sardi alle battaglie jugoslave*, "L'Unione Sarda", 17 marzo 1992.

vandosi in una posizione simile a quella del narratore-collettore di memorie de *Il figlio di Bakunin*, che svolge l'inchiesta su Tullio Saba per scoprire «[...] quel che resta di un uomo, dopo la sua morte, nella memoria e nelle parole altrui»⁴⁶. Nel caso di uno scrittore, insieme al ricordo di quanti lo hanno conosciuto, rimane il colloquio con la sua opera, la sua presenza nella nostra memoria e nelle nostre parole: una presenza che arricchisce e stimola alla riflessione, in un dialogo di cui il convegno del 1996 è stato la tappa di un cammino che speriamo ancora ricco e coinvolgente. Ma ancor prima della riflessione degli studiosi, dopo la morte di uno scrittore rimangono le sue parole, i suoi libri, i quali continuano a trasmetterci quell'immediato e avvincente *plaisir du texte* che, nonostante le analisi, gli scavi, le spiegazioni e gli scandagli cui la critica sottopone l'opera, o forse ancora di più grazie a questi, rimane il fondamento principale della loro sopravvivenza all'epoca, al luogo, all'autore stesso che li ha prodotti.

⁴⁶ S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin*, cit., p. 12.

Il labirinto della scrittura e il filo dell'ironia

Gianni Filippini

Rivolgo un plauso anche istituzionale, come assessore alla Cultura del Comune di Cagliari, agli organizzatori del convegno, che sono molti e molto generosi, anche se l'iniziativa nel suo complesso va ricondotta soprattutto alla sensibilità e all'impegno dei professori Sandro Maxia e Giuseppe Marci.

Credo che l'omaggio che viene rivolto a Sergio Atzeni, a poco tempo dalla sua tragica e prematura scomparsa, non sia soltanto un atto dovuto, ma anche uno sforzo doveroso per dar conto obbiettivo della presenza dello scrittore. Una presenza che non tutti, o non completamente, avevano avvertito quando era in vita, soprattutto negli anni un po' lontani delle sue prime esperienze. Di questa situazione – come sapevano quelli che lo hanno frequentato e soprattutto quelli che hanno avuto il privilegio della sua amicizia – Sergio Atzeni ha molto sofferto. Giustamente se ne doleva e non soltanto a titolo personale, ma in modo obbiettivo, come quando, ad esempio, denunciava che in Sardegna per essere letti e apprezzati fosse necessario pubblicare con editori della penisola. Insomma, anche a nome di tanti “senza voce”, Sergio Atzeni denunciava con forza questo: spesso siamo culturalmente così miopi, così distratti, così impreparati, da ricevere e accettare indicazioni, lezioni, stimoli fatti da altri.

Sergio Atzeni merita certamente l'importanza scientifica e il livello di questo convegno. Il mio personale compiacimento per l'iniziativa ha però come sponda anche una preoccupazione. Intendo dire che il convegno è un momento alto di riflessione, studio, ricerca, analisi e interpretazione. Ed io mi auguro che tutti gli interventi, nessuno escluso, si pongano nel segno del rigore e della serietà. Infatti, Atzeni tutto potrebbe meritare fuorché il pericolo che si presenta a due facce: che lo si sottoponga a un'*overdose* di retorica commemorativa e che venga perso di vista il dovere di leggerlo e di capirlo, di farlo leggere e capire. Voglio dirla tutta: è assolutamente

necessario evitare che sull'onda emotiva navighino piccoli opportunismi e i tentativi, da parte di qualcuno, di farsi in qualche modo illuminare dai riflettori oggi giustamente accesi su Sergio Atzeni e sulle sue opere significative.

Non sono assessore né amministratore pubblico per professione, continuo a essere giornalista, o quantomeno a portarmi dentro tutte le virtù e i difetti di questo mestiere. Ecco, forse con quel tanto di inevitabile malizia che viene dall'esperienza giornalistica maturata in molti anni, vedo in giro qualche coscienza sporca, la coscienza di quelli che hanno scoperto Sergio Atzeni soltanto dopo la scomparsa, e che quindi hanno comprato frettolosamente i suoi libri soltanto per reazione all'effetto emotivo di una tragedia assurda e sconvolgente e raccogliendo così in modo distorto l'eco dell'omaggio doveroso e dei documentati riconoscimenti. Devo dire, con onestà, che anche la Mondadori ha peccato di frettolosa pubblicazione. Ho letto *Passavamo sulla terra leggeri* nella prima tiratura, quella inviata in libreria a caldo, a pochi giorni dalla morte dell'autore – so che nelle edizioni successive si è rimediato – e vi ho trovato almeno una ventina di refusi di una certa gravità, errori che una casa editrice come Mondadori poteva e doveva evitare per non proporre l'impressione sgradevole di aver fatto prevalere il puro fatto commerciale – appunto con l'urgenza di cogliere il vento dell'emozione collettiva – su una meritoria iniziativa culturale.

La coscienza sporca di quelli che non avevano letto Sergio Atzeni e che adesso pensano di recuperare comprandone i libri. Saranno letti, i libri di Sergio Atzeni che dopo la morte dello scrittore sono stati acquistati in grande quantità? Per ora – sto facendo soltanto la sofferta cronaca di quanto mi risulta personalmente – a qualcuno, spero soltanto a qualcuno, bastano sguardi superficiali sui risvolti di copertina per sapere di che parlano quei libri o anche, più in generale, per sapere di che si parla quando si parla dei libri di Atzeni.

Anche questo interrogativo va affidato alle risposte autorevoli di questo convegno. Del resto Atzeni l'aveva detto e scritto molte volte, con l'amara e sferzante ironia di cui era capace soprattutto a proposito di scomode verità: «In Sardegna si accorgono di te solo se pubblici per un editore nazionale, allora i sardi dicono: “Ah, però

esisti". A dire il vero esisti poco, anche se pubblichi per un editore nazionale, mentre esisti molto se pubblichi con un editore nazionale e hai un grande successo (...)»¹. Un'amara riflessione sul proprio percorso ad ostacoli, ostacoli alti e duri, ma anche e soprattutto una denuncia documentata in nome e per conto di quasi tutti gli scrittori della Sardegna. Con l'immediatezza del suo linguaggio spontaneo e incisivo diceva, anzi gridava: «Se fai una cosa in Sardegna, la stampi in Sardegna, la diffondi in Sardegna, e cerchi di promuoverla, ti mandano a quel paese, per dirla in modo educato»².

Voglio essere molto franco anch'io. Non vorrei che per qualcuno Sergio Atzeni esista oggi soltanto perché è morto, diventando con la sua tragedia un caso. E grave colpa di tutti sarebbe se, spentasi l'eco della tragedia, colmati i vuoti di tante colpevoli distrazioni, di troppe indifferenze più o meno volute, di puntuali miopie provinciali, le opere di Sergio Atzeni (quelle già note e quelle scoperte ora nei cassetti dello scrittore, e magari quelle ripubblicate con sospetta frenesia) finissero in qualche soffitta, oggetti – a rituale commemorativo chiuso – non più interessanti e, come dire?, passati di moda.

Credo che il convegno, come assicurano i nomi dei relatori e i temi che hanno scelto di trattare, volgerà uno sguardo articolato, approfondito, ampio, sul singolare universo di Sergio Atzeni, un giovane che si era appena affacciato alla finestra della grande, giusta notorietà. Un giovane scrittore che molto aveva già dato ma che moltissimo avrebbe certamente dato in quel futuro che la morte gli ha negato e ci ha negato. Mi aspetto che il convegno proponga a tutti l'occasione seria per leggere e studiare l'opera di Sergio Atzeni, favorendo approdi duraturi. Proprio perché Sergio Atzeni non è e non può diventare un fenomeno transitorio. E perché Sergio Atzeni, come dice giustamente Giuseppe Marci, venga davvero sottratto – mi scuso per l'insistenza, ma mi porto dentro una grande amarezza per cose che ho notato o appreso – al pericolo della rapida cancellazione da quella memoria collettiva che appena adesso si sta for-

¹ S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, in S. ATZENI, *Si...otto*, Cagliari, Condaghes, 1996, p. 85.

² *Ibidem*.

mando con la pubblicazione degli inediti, con la ripubblicazione dei libri che erano stati letti, interpretati e giudicati dall' *élite* più attenta, più vigile, più sensibile ma ai quali, forse, era mancata quella generalità di consensi che io credo meritassero e meritino.

Il convegno ha forte valenza accademica e scientifica e spazierà su tutta l'opera di Atzeni. L'iniziativa si presenta stimolante, coinvolgente, interessante a cominciare dal titolo, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*. Con immediatezza, Sergio Atzeni è riportato vivo tra noi; è di nuovo con noi – lui che tanto discuteva con se stesso – a discutere di forme della narrazione, di sperimentazioni linguistiche, del lavoro del traduttore, del rapporto con le letterature degli altri. E soprattutto a discuterne con i relatori, una qualificata pattuglia alla quale dobbiamo gratitudine perché ha aperto la strada a quelli che saranno i successivi lavori di scavo e di ricerca. L'universo letterario e umano di Sergio Atzeni ha infatti una tale ampiezza e una tale profondità che possiamo soltanto confidare sulle prospettive di lungo periodo: quello assolutamente necessario per un'indagine a tutto campo alla scoperta dei mille fili intellettuali che Atzeni ha teso fra sé e il mondo. Certo, il mondo del narrare, qui e altrove, ma anche i mondi della musica, delle tradizioni, del giornalismo, della letteratura gialla, dei viaggi e delle avventure.

Posso anche immaginarlo, Sergio Atzeni, relatore tra tanti autorevoli relatori di questo convegno. Se fossi qui come cronista e avessi la vocazione di chi azzarda il verosimile per avvicinarsi al vero, o di chi tenta l'imbroglio di una verità millantata, sull'intervento di Sergio Atzeni potrei anche scrivere un articolo. Non voglio certo misurarmi presuntuosamente con i relatori, però ho l'impressione che Atzeni proprio di questi temi, con i quali ha riempito anche indirettamente le sue pagine, saprebbe e vorrebbe parlarci. E di certo lo farebbe in modo interessante e originale. E sarebbero ancora pagine di un narratore di mano forte, robusta, di giornalista abile e molto maturo, tra l'altro allevato a una scuola di giornalismo di denuncia. Il suo sarebbe anche l'intervento di un critico raffinato e intelligente.

Ho volutamente lasciato per ultimo, ma naturalmente non è l'ultimo, il titolo che il professor Bruno Anatra ha dato alla sua relazione: *L'invenzione della storia*. L'ho fatto perché un'invenzione

della storia è, in sintesi, secondo me, *Passavamo sulla terra leggeri* di cui dirò molto brevemente per tentare di richiamare le emozioni che mi ha dato, gli stimoli che ne ho tratto, il piacere che ho provato nel leggerlo.

Prima vorrei però aprire una piccola parentesi e fare cenno a una caratteristica, fra le tante di Atzeni, che mi piace in modo particolare, perché radicata in una mia soggettiva debolezza, nel mio orgoglio di appartenenza per essere nato a Cagliari, per vivere a Cagliari, per lavorare adesso per Cagliari, per amare Cagliari: mi riferisco alla *cagliaritanità*.

Giuseppe Marci ha scritto con grande lucidità in *Si...otto!* che «Sergio Atzeni aveva con la sua città un rapporto intimo. La percepiva *carnalmente*, nella realtà fisica dei luoghi, negli odori, negli umori degli abitanti, nella lingua»³. Ed io proprio questo ho trovato in alcune delle pagine più belle di Sergio Atzeni che era, e ancor più poteva essere – questo lo metto nel conto del rammarico collettivo per la perdita prematura di questo scrittore – il narratore di Cagliari, quel narratore – come ho già detto in diverse occasioni – che Cagliari non ha avuto la fortuna di avere, il Bassani che per esempio ha avuto Ferrara.

Non solo Cagliari però nella narrativa di Atzeni. Nelle pagine di questo nostro scrittore c'è anche la Sardegna. Ma è la sua Sardegna, quella che aveva studiato e vissuto, letto e interpretato. La Sardegna della carne e del sangue, della storia e delle tradizioni, soprattutto della lingua. Non gli aspetti folcloristici che troppe volte tradiscono la nostra isola, e neppure – per quanto riguarda la lingua – quella ingannevole sirena che possono essere i suoni e le suggestioni musicali del nostro parlare: piuttosto la lingua delle situazioni, delle vicende, dei sentimenti, delle rivolte morali e delle sconfitte sociali, dei dolori, delle gioie e delle speranze. Di questo ho trovato testimonianza diretta e indiretta in *Passavamo sulla terra leggeri*, nel gioco intellettuale con le radici di certi nomi e con le maschere lessicali applicate a certi luoghi e certi personaggi, e nelle parole, in particolare, usate per comporre un'immagine o costruire una meta-

³ G. MARCI, *Introduzione* a S. ATZENI, *Si...otto*, cit., p. 3.

fora. Ed ecco Sula, «bella come mendula marigosa»⁴. Ecco Sula, che vive immersa in nuvole di farfalle ma è astuta e saggia, forte e agile come una capra. Il rimando – mi pare evidente – è a una certa realtà della nostra terra.

È stato detto che *Passavamo sulla terra leggeri* è scritto col passo, con le clausole e il tono del racconto epico. È vero, c'è gran folla di figure epiche nel romanzo e moltissimi personaggi da favola. Eppure non mi sembra corretto rinchiudere l'opera nella gabbia di una qualunque etichetta, di un qualunque genere letterario. Nell'acceso interesse, nel piacere intellettuale che il libro ha dato a me, lettore privo della lucidità che gli attrezzi del mestiere consentono al critico, al lettore di professione, sono entrate una singolarità, un'originalità assunte come metro di difficili, se non addirittura impossibili confronti. Certo, il racconto di Antonio Setzu, questo straordinario disegnatore di una storia che talvolta, dice, non è il campo della verità, è a sua volta metafora dei racconti di Sergio Atzeni e come tale ci può quindi servire come filo d'Arianna per procedere spediti e sicuri nel labirinto letterario costruito dallo scrittore.

Dalla penna di Sergio Atzeni, soprattutto, balza l'immagine viva, pur nella descrizione essenziale, di tanti personaggi. Il giudice Barisone, per esempio, bizzarro, viaggiatore e falsario, o la moglie di Antonio Setzu, piccola, dagli occhi grigi e buoni, avvolta nel nero antico. Una donna che ci offre una delle tante chiavi di lettura del libro. Chiede: «Perché hai accettato di ascoltare?». Risponde l'io narrante: «Sono attratto dal passato, non so perché»⁵.

La storia, dunque. A patto che non si tratti della storia, per esempio, che uno storico savoiaro pretende di insegnare a una «bestia» di Ierzu, a uno studente, Nino Lobina, che gli scagliò un calamaio nel mezzo della fronte dando per questo gesto una spiegazione: «Quel babbasone diceva soltanto tonterias». Spiega Atzeni «Gli storici savoiardi tentavano di spezzare il filo che lega la sovranità dei sardi alla terra dei sardi [...]. Gli storici savoiardi volevano far credere agli studenti sardi d'essere fenici o punici, mirmilloni o

⁴ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori 1996, p. 33.

⁵ Ivi, p. 15.

mauri. Non sardi. [...] Era meglio che i sardi immaginassero di non esistere»⁶. Sergio Atzeni, nella sua rivolta morale e di sardo, ha il pregio di dire che non soltanto esistiamo ma abbiamo, contro chi vuole annullarci e convincerci che non esistiamo, le parole per dire che esistiamo.

Tra le mie molte amarezze c'è quella professionale di non avere avuto l'occasione d'intervistare Sergio Atzeni. Molti interrogativi mi restano perciò in mente senza una risposta appagante. Ricordo lo splendido Sergio Atzeni intervistato dagli studenti nell'aula magna della Facoltà di Lettere e Magistero. Domanda uno studente: «Preferisci Enrico Costa o Raymond Chandler? Chi ha avuto più importanza nella tua formazione personale e letteraria?». Atzeni ebbe un brillio negli occhi, fece una pausa di qualche attimo e rispose: «Ziu Paddori»⁷. Ma forse, proprio per questo suo essere capace di smitizzare tutto, di ricondurre tutto all'umanità di cui era preziosamente ricco, mi sono salvato dai pericoli di un'intervista ad Atzeni, mi sono salvato dalla sua tagliente ironia. Infatti, fra i ricordi degli incontri che amava fare con i giovani c'è anche questo: qualcuno ha sollevato una questioncella banale, Atzeni sorride, con gli occhi espressivi, vivaci, e dopo una frazione di secondo taglia corto: «Che razza di domanda!».

⁶ Ivi, p. 115.

⁷ S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 89.

Dal giornalismo alla narrativa

Giuseppe Marci

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 costruzio-

ne 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 isolane 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 Barritas, 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»¹.

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*.

¹ S. ATZENI, *Se il bottone sarà premuto*, “Rinascita sarda”, 15 novembre 1966. Si noti l’accenno ai fumetti e al cinema, testimonianza di un interesse che rappresenterà una costante nel lavoro di Atzeni.

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 pubblicitario 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 isolato 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 teatrale 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 opera 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»².

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,

² S. ATZENI, *Le peripezie di Ulisse viste dai nuraghi*, "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*.

d'ora in avanti Atzeni, con crescente sicurezza, si esprimerà a favore di un *meticciato* linguistico, mostrerà di trovare “affascinante” il *misturo* di lingue che caratterizza la parlata cagliaritano.

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.

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 Virdis, nei giorni del suo rifiuto alla Juventus. Venne titolato *Ma Virdis 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 destinarli alla politica. Morale: abbandonai il giornalismo»³.

Naturalmente mentiva, almeno per quanto riguarda l'interruzione dell'attività. In realtà non abbandonò mai il giornalismo, e ancora

³ D. PASTORIN, *Com'era bello quel certo Cagliari. Ma questo non ha paura di volare*. “Tuttosport”, 26 febbraio 1995.

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*.

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»⁴.

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?»⁵.

⁴ G. MARCI, *Quel gioioso mestiere di scrivere*, "La Nuova Sardegna", 23 aprile 1991.

⁵ S. ATZENI, *Una lezione barbaricina*, "Rinascita Sarda", 10 luglio 1974.

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 cagliaritari, primo fra tutti Is Mirrionis)⁶, ma, soprattutto, gli 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

⁶ 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*, “Il Lunedì della Sardegna”, 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 dell’emigrazione più o meno verso i luoghi citati, anche se con diverso esito di fortuna.

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).

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 Sardegna⁷.

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 rac-

⁷ 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*, "La Nuova Sardegna", 28 settembre 1979).

conti di fantasia ambientati in un mondo parallelo – il *Viaggio nel paese di Giammai* di Richard Corben – o le gesta di un brigante meridionale), di musica e di sport (presenta la *Storia critica del calcio italiano* di Gianni Brera⁸), 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»⁹ e non manca di notare l'elemento di denuncia della società nordamericana presente nei romanzi di Dashiell Hammet¹⁰, è anche vero che nella letteratura degli *States*, da Hemingway a Raymond Chandler e alla “scuola dei duri”, comincia a vedere una qualità stilistica dalla quale rimane colpito e che non mancherà, in futuro, di esercitare influssi sul suo stile di narratore.

⁸ 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).

⁹ S. ATZENI, *Il samba politico di Amado*, in “La Nuova Sardegna”, 12 maggio 1979.

¹⁰ 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*, “La Nuova Sardegna”, 21 giugno 1980).

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.

Scrive 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»¹¹.

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 di moniu*, ispirato da un'antica leggenda sarda.

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

¹¹ S. ATZENI, *Maria al confine tra due mondi*, “La Nuova Sardegna”, 18 aprile 1981.

cui esplicitamente dichiara di condividere le tesi di Umberto Cardia, sia per quanto riguarda la ricostruzione storica¹², 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»¹³.

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 librarie dedicate agli autori preferiti, che pure ritornano nel "periodico di attualità culturale e di informazione bibliografica" "Nuove pagine", dalla vita effimera (e-scono 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 segna-

¹² «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».

¹³ S. ATZENI, *Identità di popolo o nazione sarda?*, "Altair", n. 5, 1977.

lare 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, trafficonca e priva di stile?»¹⁴.

Siamo anni luce lontani dalle rudimentali, e gravi, 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 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

¹⁴ S. ATZENI, *Città e abitanti da delirio visionario*, “La Nuova Sardegna”, 20 agosto 1984.

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»¹⁵.

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 rappresenta 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. 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 esem-

¹⁵ S. ATZENI, *Hugo Winkler. La cultura spirituale di Babilonia*, "Ippografo", 1984, a. III, n. 4.

pio 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 immemorabile 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»¹⁶.

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

¹⁶ S. ATZENI, *Anche la Sardegna negli incubi di Peter Handke*, "L'Unione Sarda", 21 ottobre 1988.

desco 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»¹⁷.

Siamo nel 1990. Nel 1991 Atzeni pubblica *Il figlio di Bakunin*. Presentando a Cagliari questo romanzo dichiara: «Il trucco 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»¹⁸.

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 rimaneggiamenti 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.

¹⁷ S. ATZENI, *Un suicidio secco «made in Rdt»*, "Il Giorno", 27 maggio 1990.

¹⁸ S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 84.

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 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"»¹⁹.

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

¹⁹ S. ATZENI, *L'universo, vero libro di Dio anche per chi dubita*, "L'Unione Sarda", 27 dicembre, 1991.

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, Alessandro 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»²⁰.

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

²⁰ S. ATZENI, *I salvati e i sommersi*, "L'Unione Sarda", 28 maggio 1992.

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 colonizzatore animato da intenzioni amiche e comprensive: "Perché non descrivi te stesso invece di descrivere noi?"»²¹).

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»²²: 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»²³.

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.

²¹ S. ATZENI, *Un'americana a Napoli*, "L'Unione Sarda", 16 giugno 1995.

²² S. ATZENI, *Il dialetto scomparire e il «gergo» dilaga*, "L'Unione Sarda", 11 dicembre 1991.

²³ S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, "L'Unione Sarda", 9 novembre 1994.

A *Bellas mariposas* sembrano riferirsi le parole di uno degli ultimi articoli, quello che conclusivamente citiamo per chiudere 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?»²⁴.

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. Il primo, una recensione a *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta, è del 1979. Scrive Atzeni: «Abbiamo molto, qui in Sardegna, la grave

²⁴ S. ATZENI, *E se realizzassimo una balentia senza fucili?*, "L'Unione Sarda", 7 maggio 1995.

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»²⁵.

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 periodico 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 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

²⁵ S. ATZENI, *Come un carro fantasma nella città inesistente...*, in “La Nuova Sardegna”, 8 aprile 1979.

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 correavano e duellavano e apprendevano ad interpretare la Bibbia, maschi e femmine, tutti potevano essere giudici, solo metro la balentia. 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 giornale, 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»²⁶. Un padre che espri-

²⁶ S. ATZENI, *E Maria ascese al cielo*, "La Nuova Sardegna", 6 ottobre 1977.

me 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.

Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica

Cristina Lavinio

0. È sufficiente dare uno sguardo anche solo superficiale ai romanzi di Sergio Atzeni per rendersi conto di quanto siano ricchi di stacchi tipografici che spezzano il testo in porzioni più o meno brevi, spesso brevissime, in cui talvolta un solo enunciato monorematico assume un rilievo particolare in modo, si potrebbe dire, fulminante. Quest'ultimo non è che il caso limite di una scrittura che vuole rendersi evidente nella sua frammentarietà con la stessa materialità del suo depositarsi sulla pagina offrendosi alla vista del lettore.

C'è una ricerca del frammento che, entro brevi sequenze, evidenzia non solo l'inevitabile selezione con cui ogni scrittore procede per narrare un intero mondo che, per definizione, non può mai essere 'detto/narrato' interamente¹, ma evidenzia anche il mutare di punti di vista e di angolazioni percettive a partire dalle quali il narrato prende forma, così come il mutevole svolgersi di scene differenti, da cogliere in una sorta di presa diretta o di flash, senza che sia necessario esplicitare le connessioni che intercorrono tra l'una scena e l'altra riempiendo di parole di raccordo i vuoti, cioè gli stacchi, che restano dunque visivamente evidenti.

La frammentarietà è la cifra che caratterizza la scrittura di Atzeni fin dall'*Apologo del giudice bandito* (Sellerio, Palermo, 1986), anche se, di volta in volta, può essere funzionale al conseguimento di effetti parzialmente differenti e nell'ultimo racconto, postumo (*Bellas mariposas*, Sellerio, Palermo, 1996), sembra dissolversi, riducendosi per lo più a un fatto meramente grafico: scandisce solo visivamente il lungo monologo mozzafiato della narratrice-protagonista, da leggersi in realtà senza soluzione di continuità. Lo dimostra anche – in una forte interna tensione grafico-espressiva – l'assenza di qualunque segno interpuntorio che separi i vari capo-

¹ Non a caso - è persino banale ricordarlo - nella narrativa il tempo della lettura è in genere inferiore a quello impiegato dai fatti narrati per svolgersi.

versi, pur isolati da righe in bianco, entro un testo in cui peraltro la punteggiatura è quasi totalmente eliminata, fatta eccezione per qualche punto interrogativo o esclamativo.

Nel primo romanzo, a parte la vividezza, spesso grottesca, delle singole scene, si ha invece l'impressione di essere di fronte a episodi il cui nesso è tanto implicito da farne quasi dei racconti autonomi. In particolare, si possono leggere nella loro pressoché totale autonomia da una parte il processo alla cavalletta, dall'altra la fuga di Juanica, dall'altra ancora la storia di Itzoccor Gunale.

A ben vedere, però, emerge la struttura teatrale di un testo in cui il tempo per far procedere il racconto è sempre il presente e che risulta suddivisibile in due macro-atti preceduti da un prologo e separati l'uno dall'altro da una sorta di interludio. Il prologo rappresenta il vecchio Lilliccu che, di fronte all'imminente invasione delle cavallette, abbandona i suoi campi per raggiungere Kuaili, che vive nella palude e che Lilliccu non vede da tanti anni. E c'è una enigmatica divinazione: Itzoccor, di cui non si è ancora parlato nel testo, «morirà per mano di un fratello mai avuto» (p. 20). Nel primo 'atto', poi, troviamo la rappresentazione del grottesco processo alla cavalletta, nel secondo la pazzia del sempre più visionario viceré don Ximene e il suo giocare a scacchi con Itzoccor Gunale, il bandito caduto nelle sue mani e gettato in un pozzo infestato dai topi, che ne costituiscono la fonte di vita. La pazzia di don Ximene spiega a ritroso il primo 'atto' e il fatto che gli sia venuta l'idea di intentare un processo alla cavalletta. In mezzo, quasi un interludio, peraltro provvisto di una forte musicalità ritmico-espressiva, la fuga precipitosa di Juanica, che ritrova nella capanna della palude in cui si rifugia i corpi di due vecchi («Piccoli. Secchi. Abbracciati. Immobili. – Morti? Da quanto tempo?», p. 84): i due personaggi del 'prologo'.

Solo badando a questi sottili e allusivi fili nascosti, le tessere della storia narrata si ricompongono, disponendosi in un racconto nascostamente unitario, al di là degli stacchi, delle ellissi o dei tagli nel montaggio di un testo fortemente basato anche sulla contrapposizione topologica di spazi ora 'interni', ora 'esterni'. C'è infatti

l'interno di Cagliari, cinta da mura e bastioni, con le sue vie maleodoranti, affollate dalla corte dei miracoli fatta di popolani sporchi e di bambini maligni, di gente che ride, sghignazza e fa sberleffi, ma che è incapace di andare oltre e di opporsi consapevolmente al potere folle e putrefatto rappresentato dal viceré e svelato in tutta la sua insensatezza all'interno dell'ancora più putrida «aula del giudizio». E, di contro, c'è lo spazio esterno, in particolare la palude 'profumata' («Profumo d'aranci?», p. 84), contrapposta a una città tanto «puzzolente» da non potercisi camminare se non con un fazzoletto imbevuto d'aceto premuto sul naso; uno spazio di libertà, povero ma sicuro, dove la schiava Juanica può rifugiarsi.

Si potrebbe continuare a lungo a esaminare l'interna articolazione degli spazi di questo racconto 'teatrale', al di là di tale opposizione fondamentale tra il dentro e il fuori le mura della città e al di là del medesimo spazio-tempo che fa da sfondo alle vicende narrate: l'unità cronotopica della Cagliari di fine '400, resa mimeticamente da una lingua ricca di tracce di mistilinguismo, con sardismi e ispanismi liberamente intrecciati e disseminati entro l'italiano vivace, agile e 'veloce' della scrittura di Atzeni.

Vorrei però soffermarmi in particolare, in questa sede, sulle due opere di Atzeni che mi sembrano, per ragioni diverse, le meglio riuscite: *Il figlio di Bakunin* (Sellerio, Palermo, 1991) da una parte² e *Il quinto passo è l'addio* (Mondadori, Milano, 1995) dall'altra.

1. Nel romanzo *Il figlio di Bakunin* la frammentarietà si sposa perfettamente, in quanto vi aderisce strutturalmente, con la costruzione stessa del racconto: diventa funzionale a un testo che, attraverso le voci diverse di vari testimoni diretti o indiretti, ricostruisce la figura e la storia del protagonista. I frammenti infatti corrispondono alle singole voci dei vari personaggi che, uno in ogni capitolo, parlano di Tullio Saba e ci permettono di conoscerlo, anche se in un

² Al cui proposito riproporrò quasi testualmente alcune considerazioni già pubblicate in C. Lavinio, *Il figlio di Bakunin. Una lettura in ricordo di Sergio Atzeni*, «Ossimori», 7 (1995), pp. 101-103.

modo problematico e difratto che lascia intorno a lui un alone enigmatico.

Il figlio di Bakunin del titolo è infatti Tullio Saba, un minatore di Guspini, anarchico e/o comunista, protagonista di piccole/grandi azioni antifasciste, processato e assolto per l'uccisione del direttore della miniera di Montevecchio, impegnato nel movimento per l'occupazione delle terre nell'immediato dopoguerra, consigliere regionale nel '53, e poi scomparso. Niente di eccezionale, apparentemente, in questa vicenda, che si svolge entro un mondo minerario sardo le cui coordinate geografiche e storiche sembrano avere un riscontro preciso con la realtà; eppure quel mondo risulta trasfigurato, «inventato di sana pianta», come avverte l'autore (p. 9), per attingere semmai a una sfera di verità 'superiore' e più profonda. Ozioso dunque cercare di identificare questo o quel personaggio reale che possa avere ispirato la vicenda e gli episodi narrati da Atzeni (alcuni personaggi noti, come per esempio Velio Spano o Emilio Lussu, fanno del resto capolino entro il romanzo): è meglio dare conto di quel livello di verità 'superiore' di cui dicevo, raggiunto – in questo romanzo – mediante il particolare 'montaggio' del testo.

Non è una sola voce, infatti, a farsi carico di gestire il racconto, bensì un mosaico di voci, ora maschili, ora femminili, trascritte dal registratore Aiwa con cui un ragazzo «con l'orecchino» (il dettaglio è notato, quando non stigmatizzato, da parecchi dei suoi informatori), per ragioni del tutto personali che solo alla fine risulteranno chiare, va inseguendo e scovando i molti testimoni di brandelli differenti dell'esistenza del protagonista: sono persone che lo hanno conosciuto o frequentato più o meno occasionalmente, nelle varie fasi della sua vita e nei luoghi in cui ha vissuto (da Guspini a Carbonia, da Montevecchio e Gonnosfanadiga a Cagliari), che ne hanno ricordi precisi o sfocati o frammentari, che non lo ricordano affatto o che negano di saperne qualcosa, che ne parlano bene oppure malevolmente, e che – in queste testimonianze – diventano spesso, a loro volta, personaggi e, pur parlando di Tullio Saba, danno anche un'immagine precisa di sé. Troviamo così la vecchia serva e cuoca

dei Saba quando Tullio era bambino, malevola verso la loro vanità (in fondo Antoni Saba, detto Bakunin per le sue idee anarchiche, era solo un ricco calzolaio...), una vanità che si manifestava persino nel dare a lei, serva, un salario più alto di quello percepito da un maestro di scuola; troviamo la donna che, già sposata e con tre figli ad appena sedici anni, è stata amante del giovane a Carbonia, sostituendolo poi con numerosi altri; e, ancora, Ulisse, il vecchio minatore amico di Tullio a Montevecchio, suo compagno nella medesima squadra di armatori di gallerie, oltre che compagno di piccole bravate antifasciste (come lo scrivere «Viva Stalin» a trecentocinquanta metri sottoterra o issare la bandiera rossa sul campanile il primo maggio); il giudice al processo per l'uccisione del direttore della miniera; il nuovo direttore della miniera di Montevecchio che, subentrato a quello assassinato, si definisce anticomunista «offensivo e non difensivo» e che ha eliminato scioperi e sabotaggi, licenziando poi Tullio Saba; il chitarrista del gruppo orchestrale in cui Saba finisce per fare il cantante; il carabiniere che segue Tullio ai comizi; la ragazza che lo assiste ormai malato e che se ne innamora. L'elenco potrebbe allungarsi fino a includere tutte le trentadue voci diverse che si danno il cambio negli altrettanti capitoli del romanzo, da quelli più estesi, di alcune pagine, a quelli più brevi, quasi fulminei, di pochissime righe.

Sono voci che si alternano, ciascuna con i propri accenti, entro una struttura nervosa, veloce, frammentaria, in corrispondenza speculare con il carattere dei ricordi che ne emergono; voci ben riconoscibili pure nel loro appartenere a istanze enunciative ora maschili ora femminili, ora di sindacalisti, burocrati e giudici ora di ingenui operai, minatori, popolane e servette. Si potrebbero fare molte citazioni per dar conto della credibilità del linguaggio dei personaggi, efficacemente provvisto delle cadenze generali del parlato e, inoltre, di un parlato attraversato da variazioni sociolettali: è infatti anche un parlato diverso a seconda delle diverse attività e del differente livello culturale di chi 'parla'. C'è, per esempio, il parlato colto e 'tecnico' del giudice³, quello carico di livore anticomunista e di ef-

³ Che cita il «codice dell'omertà», il «dibattimento», la «camera di riflessione», «addebiti»,

ficientismo dirigenziale del nuovo direttore della miniera⁴, quello popolare e privo di congiuntivi di molti personaggi popolari⁵. Solo sporadicamente vi compaiono inserti dialettali o espressioni regionali (più numerose, comunque, delle sei sobriamente chiosate in nota al testo). La ‘cadenza’ più evidente, nelle voci dei ‘testimoni’, è comunque proprio quella che accomuna, al di là delle variazioni interne, qualunque tipo di parlato monologico (ogni voce è da leggersi come risposta alle domande, non registrate, del ragazzo che conduce l’inchiesta, risposta che consiste in un monologo/testimonianza più o meno estesa): è insomma in primo piano una lingua che aderisce/simula il parlato, con le sue frequenti tematizzazioni (es.: «*ricordare* mi ricordo tutto, figlio mio», p. 31), dislocazioni a sinistra e fatismi (es.: «*lui non lo ricordo, che vuole, sono vecchia*», p. 43) e i procedimenti ellittici che ne sono tipici: salti tematici, allusività e reticenze.

Il tema della memoria e del ricordo diventa dominante (*mi ricordo, non ricordo* sono espressioni che scandiscono la maggior parte delle testimonianze raccolte e registrate) e c’è il piacere ma anche il fastidio del ricordare, c’è la consapevolezza delle deformazioni e distorsioni che il tempo insinua nella memoria, così come c’è il conoscere solo per pettegolezzo («la gente mormora e inventa storie», p. 31) o per fama, con un circolare di voci collettive che possono finire per creare una leggenda intorno a un fatto o a un personaggio, per quanto insignificante.

Anche la parola *leggenda* ricorre più volte: di certi personaggi

«indizi» ecc. (pp. 71-76).

⁴ Che qualifica come «deciso e attivo, offensivo e non difensivo» il proprio anticomunismo da fascista, che vieta scioperi e organizzazioni sindacali o di partito e propone un «premio di produttività personale» (pp. 80-81 in particolare).

⁵ Ess.: «Le scarpe si squagliavano proprio, non per modo di dire, *come se erano* di cartone» (p. 27); «E *pare che appariva* a molti altri, non a me solo» (p. 30); «partiva in bicicletta il lunedì mattina *prima che faceva* luce» (p. 32). Forme di questo tipo si addensano in modo particolare a caratterizzare il parlato della donna che è stata l’amante di Tullio a Carbonia: «Ma, *come se aveva* sentito il pensiero, la sera dopo sento una voce sola, un canto a mezzanotte, Tullio torna appena uscito di miniera. [...] Potevo dire qualunque fesseria *purché lui stava* lì sotto [...] *Come se mi ha* sentito fa “Mi offri un bicchier d’acqua?”. Mi sembrava di camminare sul morbido, su una nuvola. *Come se volavo*. [...] Poi mi è entrato un brivido di paura *che qualcuno ci vedeva*» (pp. 38-39, c.m.).

come Arturo Cappelluti (p. 89) si dice che sono diventati «leggen-
da» e uno dei ‘testimoni’ esordisce proprio affermando: «È facile
inventare leggende» (p. 64). Ma a diventare leggenda è soprattutto
Tullio Saba, narrato da una serie di voci che, ben lungi dal disporsi
semplicemente in sequenza, si intrecciano e compenetrano dialogi-
camente, formando un testo in cui ognuna finisce per costituire la
rifrazione di altre che narrano o alludono a fatti che, riconoscibili
come gli ‘stessi’, sono anche – di volta in volta – differenti e danno
adito, nel complesso, a una storia sfaccettata, ambigua o addirittura
contraddittoria. Anche i nomi dei personaggi possono essere resi in-
certi dalla cattiva memoria (c’è per esempio un don Sarais, prete di
Guspini, che nel ricordo impreciso di qualcuno diventa don Sarras-
tis o don Sarrabus) ma, a ben vedere, non di sola memoria si tratta.

Infatti, il medesimo don Sarais può essere presentato come un
gran puttaniere che, scoperto dal vescovo, è stato trasferito per evi-
tare lo scandalo oppure come un prete che è poi partito come mis-
sionario in Africa, dove è morto mangiato dai cannibali congolesi.
E donna Margherita, la madre di Tullio, si è uccisa quando non ha
avuto più i soldi per comprarsi le camicie di seta, come afferma una
non meglio identificata testimone malevola (cap. XI), oppure è mor-
ta di crepacuore nel dover vedere il figlio ridotto a fare il minatore,
come invece sostiene la sua unica amica, la Maria del cap. XII? E,
ancora, come è morto Antoni Saba, detto Bakunin: suicida o di cre-
pacuore? e se suicida come? se di crepacuore perché?⁶.

Ma, soprattutto, chi è stato veramente Tullio Saba? Un personag-
gio gentile con le donne, grande lavoratore, serio sindacalista, eroe in
guerra e poi uomo politico, morto ancora giovane, oppure un vanesio
superficiale, dongiovanni da strapazzo, datosi alla bella vita grazie al
mercato nero in periodo di guerra, e poi politico disonesto scappato
con i soldi destinati agli alluvionati?

Sono dunque il punto di vista e le posizioni, anche ideologiche,
dei diversi ‘testimoni’ – portatori ciascuno di differenti «ideologe-

⁶ Ognuna delle due versioni, infatti, si sdoppia a sua volta: suicida per essersi «tagliato la gola con un rasoio» o per aver «inghiottito un pugno di chiodi a tre punte» (p. 27)? oppure di crepacuore «vedendo andare a male la sua fabbrica dopo tanti sacrifici» o «per via della figlia, la maggiore, quella che poi si è fatta suora» (p. 31)?

mi», come direbbe Bachtin⁷ – a rendere diversi, ambigui e indecidibili nella loro ‘verità’ o interpretazione i medesimi fatti.

Da questo accostamento di punti di vista e ricordi diversi, se non discordanti, emerge insomma non solo il problema della memoria che, a distanza di tempo, può deformare i fatti (le testimonianze non sono diverse solo a causa della maggiore o minore precisione dei ricordi), ma emerge l’intero problema della conoscenza, smascherata nella sua inevitabile parzialità e soggettività. Infatti, ciascuno dei personaggi che parlano/testimoniano ha avuto percezione di una sola porzione di realtà (quando non la riporta addirittura per sentito dire): ancora frammenti dunque. Ciascuno ha valutato e giudica i singoli fatti – episodi o frammenti di episodi – a partire dalla propria posizione ideologica, dalla propria esperienza più o meno estesa e diretta delle vicende e dei personaggi oggetto di indagine. E ciascuno racconta anche a partire dai propri problemi, dai propri ricordi buoni o dai propri risentimenti, esponendo la ‘sua’ verità o le proprie, anche intenzionali, menzogne.

Alla fine dell’indagine, il ragazzo che ha cercato di ricostruire la storia di Tullio Saba non può che commentare:

Non so quale sia la verità, se c’è 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 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 (p. 119).

Sono parole importanti che, tra l’altro, evocano il fascino dei racconti in cui si imbatte spesso chi fa ricerca sul campo per raccogliere storie di vita o testimonianze di ‘storia orale’. Sono parole che danno conto di quell’aura di leggenda che anche i fatti reali possono assumere a furia di parlarne, rimbalzando di bocca in bocca. E, soprattutto, sono parole che pongono la questione di quella ‘verità’ in fondo mai attingibile completamente⁸, neanche per chi

⁷ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979.

⁸ Al di là delle diversissime soluzioni espressive, il tema di fondo del romanzo è identico a

pretende di ricostruire a tutto tondo e con certezza fatti che appaiono inoppugnabili: ne restano inevitabilmente esclusi tutti i margini di vita (e di ambiguità), le sfaccettature e gli episodi, apparentemente insignificanti, che possono illuminare i medesimi fatti di una luce di volta in volta diversa. La realtà, come anche gli storici sanno bene, non è mai ricostruibile nella sua interezza e la ricostruzione è sempre, peraltro, una interpretazione intrisa di un tasso più o meno alto di soggettività: sembra questa la verità superiore e più profonda che il romanzo finisce per veicolare.

2. Procedere per frammenti, ricostruendo il passato in una serie di flash, di scene fissate nel presente della memoria, è anche l'unica possibilità per i singoli che ripensano alla propria storia e alle proprie esperienze. È quanto succede a Ruggero Gunale, giovane antieroe del nostro tempo, in *Il quinto passo è l'addio*⁹.

Nel suo viaggio/attraversamento del limite tra un passato con cui tagliare tutti i ponti e un futuro nebuloso, sulla nave e sul mare – simbolo fisico di tale limite –, su quel mare che separa l'isola familiare e nativa dal continente eletto a nuova patria, Gunale ricostruisce per frammenti, temporalmente disordinati, la propria esistenza disordinata, in un bilancio ancora ben lontano dall'intravedere nel passato un senso che getti luce su un futuro profilantesi come ugualmente casuale e disordinato, una deriva, a partire dall'ospitalità offertagli dalla donna incontrata fortuitamente sullo stesso battello.

La narrazione, pur condotta in terza persona, aderisce al punto di vista e all'emergere dei ricordi di Gunale, ad eccezione che nel ter-

quello orchestrato da G. Angioni in *Il sale sulla ferita* (Marsilio, Padova, 1990), dove a un certo punto il narratore scopre che «la verità è soltanto il credito che un fatto si guadagna» (p. 164), un credito guadagnato tramite la parola, dato che «i fatti non conservano realtà senza parole» (p. 166); e dove viene illustrato narrativamente come, dal gioco di rifrazioni di voci e ricordi di testimoni diversi, possa scaturire un alone di mitizzazione eroica intorno a personaggi come Benito Palmas, il giovane bovaro diventato emblema delle lotte per la terra e la cui morte misteriosa il narratore vuole ricostruire dipanando il groviglio della memoria propria e altrui.

⁹ Non è un caso che, correlativamente, anche come tempo verbale il presente sia ancora una volta dominante.

zo capitolo (e inizio del successivo), in cui Gunale è invece visto e ricostruito dall'esterno tramite l'ottica, ugualmente frammentaria, del suo vecchio compagno di scuola Costante Malu, che si trova per caso sulla nave e lo riconosce: «Quel caino» (p. 64) è l'epiteto stigmatizzante che, isolato anche graficamente, designa Gunale nel momento in cui Costante inizia a mettere a fuoco brandelli del loro comune passato di liceali.

Se la sua intenzionale sperimentazione linguistica portava l'autore, come lui stesso ha dichiarato in un'intervista¹⁰, a riprodurre le cadenze di un parlato sociolinguisticamente variegato ne *Il figlio di Bakunin*, ne *Il quinto passo è l'addio* il tentativo non è tanto (o solo) quello di riprodurre il parlato ma, semmai, di fare in modo che il narratore aderisca ai ritmi del «dialogo interiore» (dichiarato come tale a p. 10) del personaggio e, dunque, al linguaggio quasi telegrafico del 'pensato'. È un linguaggio ancora più rapido e frammentario, strumento espressivo di ricordi che affiorano lungo i più svariati percorsi associativi e, insieme, strumento espressivo di tutte le sensazioni e riflessioni di Ruggero Gunale durante il viaggio. Tale viaggio, asse primario della storia, occupa l'intero romanzo e appare lunghissimo, dilatato prima dai lunghi silenzi dell'incontro tra due vecchi amici che non hanno più nulla da dirsi, poi dal buio: «dal nero intorno, dal profumo dell'acqua» e, ancora, «dal silenzio» (p. 89), più e più volte ribadito. Il viaggio sembra svolgersi in una dimensione irreali di sospensione del tempo, scandito da sogni e allucinazioni oppure dall'iterato ululato di un cane, da un grido di donna che chiama per nome un non meglio identificato Nicola, e così via.

Ma ci sono anche i ricordi, tante tessere disordinate, tanti flash che, riordinati cronologicamente a lettura conclusa, possono essere disposti in sequenza come in un album di fotografie e finiscono per dare un'idea di alcune stagioni della vita di Gunale: c'è qualche

¹⁰ Cfr. G. Sulis, *La scrittura la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni*, «La grotta della vipera», n. 66/67 (1994), pp. 34-41: 35. A Sergio Atzeni è inoltre interamente dedicato il n. 72/73 (1995) della medesima rivista, cui si rinvia per la più ampia ricostruzione complessiva finora disponibile della figura dello scrittore (cfr. in particolare G. Marci, *Sergio Atzeni o la conquista dell'«Incittà»*, pp. 5-21).

frammento della sua infanzia (vediamo per esempio la nonna narargli la fiaba del pescatore che, stanco di essere immortale, parte con la sua barca alla ricerca del pesce che a suo tempo gli ha fatto tale dono magico; e non se ne sa più niente); lo vediamo ragazzino che, da buon casottista del Poetto, tenta di intrufolarsi di «sfroso» nel Lido della Cagliari bene; poi studente di liceo, con compagni di scuola dalle madri diffidenti verso un Gunale ritenuto capace di «sgraffignare» i libri di casa, che fuma (o meglio «si fa» con) droghe leggere e ha frequentazioni non proprio perbene; membro di estemporanee band musicali; giornalista di una radio locale; poi lo vediamo tentare il concorso per entrare in RAI e lo vediamo alle prese con un potente senatore di sinistra che però non gli dà il suo appoggio; infine, in ufficio, dove si innamora della collega Monica, e poi alla deriva, abbruttito dalla solitudine, nel sottotetto in cui abita. Fino alla decisione di partire.

Lo sfondo di questi flash, uno sfondo che tende spesso a balzare in primo piano, sono soprattutto le strade, i quartieri e la spiaggia di Cagliari, con i loro umori, odori e colori; di una città che compare fin dalle prime pagine del romanzo e i cui accenti – o meglio gli accenti dei cui abitanti – sono abilmente riprodotti in molti luoghi della scrittura di Atzeni.

C'è nel testo qualche riga di cagliaritano popolare e verace, tradotto in nota in un dissonante italiano quasi aulico. Come quando il barista, accusato di avere rubato un gatto per arrostitirlo, risponde: «Innoi gattu no c'ind'esti, deu non di pappu gattu, itta seu? Gannibali? Sa gattu s'ind'è fuia currendi ke lampu, d'eis fatta azzikai. No cretteis a cuddu caddaioni, lassaiddu perdi, est'imbrigu limpiu», tradotto in nota con «Qui non c'è ombra di gatto, io non mangio gatti, non sono un cannibale. Il gatto è fuggito veloce come un fulmine. L'avete spaventato. Non date ascolto a quello scriteriato, non prestategli fede, è oltre misura ubriaco» (p. 82). E c'è la mescolanza di parole sarde e italiane che si alternano entro i medesimi enunciati, fenomeno ugualmente molto comune nel parlato popolare cagliaritano. Caddaioni infatti risponde: «Sei un furfanti [parola italiana con morfologia sarda], è cosa *connotta*, itta la volta che ha *arrostitiu doji gattus, mischinas*, signora, dodici ne ha arrustiano, a me cad-

daione, tu *invecis*, balosso priogoso, puzza puzza»¹¹ (p. 82). Il bari-sta ribatte con un nettamente dialettale «Priogos'a mei? Arrest'e nudda» e questo insulto idiomatico (lett.: “resto di niente”) viene tradotto in nota con un elevato «Essere di scarso valore»¹². Ma si può rischiare di dare un'immagine distorta del romanzo insistendo troppo su brani come questo, che in fondo non sono tanti.

Più estesa è piuttosto la presenza del linguaggio giovanile e studentesco, in cui le espressioni dialettali soggiacenti danno luogo a calchi espressivi e si mescolano a parole e locuzioni di estrazione differente, connesse ai vari settori di quella che chiamiamo, genericamente, ‘cultura giovanile’: un mixage di anglismi (o anche di ispanismi), legati ai prodotti musicali e canzonettistici in voga, di slogan pubblicitari particolarmente fortunati – che, deformati, possono servire da base per coniare, per esempio, dei soprannomi¹³ –, di parole entrate in circolo con il diffondersi della droga e il connesso giro di piccolo sottobosco malavitoso urbano, di ricorrenti e plebee ‘cattive parole’ (la più ‘raffinata’ delle quali è, probabilmente, *casino*). Il tutto è condito dal gusto per i giochi di parole e le enfasi paradossali, per l'irrisione e lo scherzo, la provocazione e lo sberleffo.

Sono, questi, qualunque sia la lingua in cui esso si esprime, tratti tipici di ogni linguaggio giovanile¹⁴, che S. Atzeni riesce a riprodurre molto bene, soprattutto in relazione ad alcuni episodi e personaggi.

¹¹ Esempio in cui si può notare, inoltre, l'emergere di coloriti calchi dialettali (parole cagliaritaniche italianizzate solo morfologicamente, che mantengono tutta la pregnanza semantica originaria) come *arrustiato* “arrostito”, *priogoso* “pidocchioso”, *caddaione* “sporco miserabile”.

¹² Altri esempi di questo tipo sono reperibili alle pp. 21, 33, 96. Viene in mente, a proposito di operazioni come questa, la *Phraseologia Kalaritana* di Malvio De' Cupin (Edizioni Universitarie della Sardegna, Cagliari, 1990), in cui anche le espressioni più volgari e ‘basse’, sia del dialetto che dell'italiano regionale e popolare di Cagliari, ricevono una stridentemente ironica e divertita traduzione auliceggiante e forbita.

¹³ Si veda per esempio quel *Pino Fragreste Viral* (p. 34) tutto giocato sullo sfondo di *Pino silvestre Vidal*, dove si insinua, al posto del profumo evocato, il dialettale *fragu*, che significa anche “puzza”, mentre il *Vidal* diventa un *Viral*, leggibile all'incrocio tra un virile gallismo e una virale iattura.

¹⁴ Cfr. E. Banfi - A. Sobrero (a cura di), *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta*, Laterza, Bari-Roma, 1992; E. Radtke, *Varietà giovanili*, in A.A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari, 1993, pp. 191-235.

Tuttavia, a parte l'appariscenza di tale linguaggio, e l'appariscenza, soprattutto, del gusto coprolalico che lo pervade, predominante nel romanzo è la ricerca di una grande velocità ed essenzialità linguistica. Ne risulta uno stile che consente alle frasi di accorciarsi, alla sintassi di frantumarsi in una serie di enunciati brevissimi, spesso nominali, in una concentrazione espressiva che fa da *pendant* a quella frantumazione degli eventi attuata mediante la narrazione frammentaria di cui si è già detto.

Lo stile nominale e il maggiore peso assunto, nella struttura sintattica, dai nomi (e dalle nominalizzazioni) a scapito di altre parti del discorso come i verbi, è peraltro caratteristico di molte lingue speciali¹⁵, non a caso abilmente riprodotte, o anche parodicamente scimmiettate, in alcuni luoghi del romanzo: si veda ad esempio quella specie di «antilingua» (per riprendere un termine coniato al riguardo da Italo Calvino, autore di un'indimenticabile parodia del linguaggio da verbale di carabinieri) messa in bocca ad una impiegata sussiegosa e volgare, che alterna frasi fatte da slogan pubblicitario a linguaggio da verbale di polizia, intriso di risibili storpiature di parole e errori nell'uso dei verbi:

Amelia, della contabilità, quarto piano, in visita postprandiale ai bagni del primo, ha giurato di aver visto Ruggero «*e quella troia, scusate sparo grosso, o così o pomì, li ho visti con le palpebre dei miei occhi, di persona oculare, una notte, alle quattro, alla terza fermata, in spiaggia, nudi come vermi, impuchidi [refuso o deformazione di impudichi?], a quattro metri dietro una duna di sabbia ci siano quattro guardoni che se lo toccavano, una scena schifosa. Io al posto di Tonino gli spari a intrammi*» (p. 24, c.m.).

Insensatezze, deformazioni paradossali – delle parole e, con esse, della realtà – si cumulano in poche righe. Olindo, un collega, riporta a Gunale il discorso di Amelia, di cui è venuto a conoscenza da una terza persona cui è stato a sua volta riferito da una quarta e

¹⁵ L'etichetta «lingue speciali» corrisponde alle varietà (socio)linguistiche designate anche ora come «linguaggi settoriali» o «specialistici», ora come «sottocodici», ora come «micro-lingue». Cfr. A.A. Sobrero, *Lingue speciali*, in A.A. Sobrero (a cura di), *cit.*, pp. 237-277.

«Secondo te,» commenta Olindo «cosa sono gli *intrammi*? Pallettoncini perforanti che una volta dentro si aprono in piccoli ami e non escono più? È il problema del giorno» (pp. 24-25).

Tra le varie lingue speciali riprodotte, compresa la lingua da disc jockey, si possono citare, anche per il loro particolarmente evidente stile nominale, il linguaggio da diagnosi e prescrizione medica¹⁶, il linguaggio burocratico¹⁷ o da annunci pubblici¹⁸, quello giornalistico o da comunicati stampa¹⁹ e addirittura quello, anche letteralmente lapidario, delle lastre tombali esposte in una vetrina di viale Diaz, che Ruggero legge ogni mattina passandovi di fronte.

La sperimentazione linguistica di Atzeni si appropria della rapidità o telegraficità di base di questi linguaggi e ne estende e dilata la portata affidandole il compito di sorreggere e intercalare le svariate cadenze del testo, di scandirne il ritmo con brevissime annotazioni o piccole pennellate descrittive. Per esempio, «Fiammata sui monti già neri a occidente» (p. 104) è quanto basta per dar conto del disastro aereo cui Ruggero assiste direttamente; oppure «Pollini rosso scuro profumati d'essenze d'oriente. Petali bianchi» è la descrizione quasi lirica del «sottobosco verde cupo» delle piante di canapa che Ruggero coltiva a casa (p. 31), con il rilievo, per di più, derivante dall'essere isolata in un unico paragrafo, tra due spazi tipografici.

Ciò avviene anche nei momenti più intensi, che assumono in questo modo una loro indimenticabile e dolorosa pregnanza. Come nel caso di quel «Nero» che, isolato in un enunciato e in una riga finale, chiude *Il quinto passo è l'addio*:

¹⁶ Es.: «Enterocolite cronica aggravata da gastrite con sintomi ulcerosi e apparizione di pustole» (p. 47): è quanto diagnostica il dottor Rondelli a Ruggero, «stilando intanto ricette di Valpinax e Gaustiril».

¹⁷ Es.: «Il venti marzo Ruggero presenta lettera di dimissioni con preavviso di sessanta giorni a norma dell'articolo sessanta del contratto» (p. 56).

¹⁸ Es.: «Bomba nella nave. Falla a babordo. Donne e bambini nelle scialuppe, uomini adulti a nuoto intorno» (p. 87).

¹⁹ Es.: «Donna di ottantasette anni. Viveva in un condominio di via Dante. Nessun fatto notevole nella vita, mai finita sulle pagine di un giornale, mai comparsa in televisione. Senza figli. Marito morto da quarant'anni. Due fratelli. Uno morto di incidente stradale tre anni fa [...] secondo fratello vivo, con quattro figlie e sedici nipoti [...]» (p. 93).

Il chiarore dell'alba permette a Ruggero di guardare il colore degli occhi della madre.

Nero.

Finisce così un romanzo che, nel suo complesso, rappresenta con una intensa drammaticità di fondo, non scalfita dagli episodi anche divertenti che affiorano dai ricordi di Gunale, la condizione esistenziale e sociale, il disagio e lo sbandamento di una generazione senza più grandi ideali per cui lottare e 'condannata' a restare giovane sempre più a lungo. Se è vero che i lavori precari, saltuari o poco gratificanti e le crescenti difficoltà nell'instaurare solidi rapporti affettivi mantengono 'giovani' e a trentaquattro anni – tanti sono gli anni di Ruggero Gunale sulla nave – inducono a tentare di ripartire da zero...

L'invenzione della storia

Bruno Anatra

Il fatto che si sia identificato o si voglia identificare in un paesino a metà strada tra Madrid e Toledo, in cui visse qualche tempo con la moglie, e nei suoi abitanti di quel tempo l'ambiente e diversi personaggi del *Chisciotte*, non toglie nulla al carattere universale del romanzo di Cervantes, né aggiunge molto alla considerazione della seconda metà del Cinquecento spagnolo come l'epoca di don Chisciotte. L'opera di Cervantes non è un lavoro storico, ma chi studia la Spagna del suo tempo (come d'altronde qualsiasi lettore con qualche curiosità intellettuale) non può non tenerne conto, anche solo implicitamente.

D'altro lato i legami tra avvenimenti storici e invenzione letteraria possono essere (o essere sentiti) tali da spingere uno scrittore, come nel caso della Morante, a mantenere (e rendere manifestamente) distinti i due percorsi sulla pagina scritta.

Il percorso letterario intrapreso, e troppo presto interrotto, da Sergio Atzeni pare tendesse a seguire un cammino per così dire intermedio rispetto a quelli esemplificati, tra i molti possibili. Per certi versi richiama alla mente sentieri come quello aperto dal primo romanzo del portoghese Saramago, nel quale creazione personale e precisi riferimenti storici si miscelano senza soluzione di continuità, per altri versi potrebbe far pensare alle modalità di trasmissione orale delle memorie di una terra, proprie dei cosiddetti popoli senza storia, senza storia scritta. Queste due modalità nella scrittura di Sergio Atzeni hanno un prima ed un dopo, certamente cronologici, non necessariamente epistemologici.

Prima viene l'*Apologo del giudice bandito*, edito nel 1986, dopo e postumo viene *Passavamo sulla terra leggeri*: due narrazioni diversissime e due approcci non meno discosti tra loro rispetto agli accadimenti storici.

L'*Apologo* si colloca in pieno 1492, *annus mirabilis* in specie per la storia spagnola, ma anche per l'intera civiltà occidentale. Oc-

corre ricordare che il 1492 si apre con la presa di Granada, che conclude il plurisecolare cammino della *reconquista* cristiana della penisola iberica dal dominio arabo, continua con la espulsione degli ebrei dai territori della monarchia cattolica, culmina con lo sbarco di Cristoforo Colombo nelle Antille, primo atto della mirabolante avventura dei *conquistadores*; per la Spagna è anche l'anno della stampa della grammatica castigliana del Nebrija, della regolarizzazione della lingua ufficiale del nascente impero spagnolo; per la Sardegna significa l'estensione all'isola, contestualmente alla cacciata degli ebrei, della Inquisizione al modo di Spagna, come conseguenza del fatto che, con gli altri territori della Corona d'Aragona, partecipa dell'unione di questa con la Corona di Castiglia nelle persone dei Re Cattolici.

Di tutto questo nell'*Apologo* non c'è traccia. Apparso sei anni prima della ricorrenza del quinto, centenario, non anticipa le celebrazioni dell'anno mirabile, anticipa semmai i segnali di controtendenza. L'intento di fondo sembra voler essere non di ricostruire una situazione storica ma, attraverso la creazione di un clima, di una temperatura e di una materia umana non dissimili da quelle della Sardegna e del Mediterraneo di fine Quattrocento, di reinventare un pezzo di quella storia da dentro e secondo una traiettoria che scorre dal basso verso l'alto e viceversa.

A questa operazione non nuocciono, anzi entrano a far parte dell'impasto climatico, alcune incongruenze apparentemente singolari, come incontrarvi ebrei liberamente attivi, quando sono da anni sottoposti a forti e umilianti restrizioni ed è già scattato il dispositivo della drammatica alternativa tra l'espulsione verso l'insospitale nordafrica o il più accogliente Stato della Chiesa e la conversione, strada questa che prenderanno le famiglie legate da vincoli di parentela e di clientela con la classe dirigente locale; o come imbattersi in una Inquisizione già immersa in stravaganti questioni teologiche sulla natura di talune specie animali in rapporto a quella dell'uomo e ai suoi comportamenti (si pensi ad esempio alla copulazione bestiale, qui non toccata), mentre, appena introdotta, essa dovette impegnarsi sui due fronti scabrosi e intrecciati del controllo sui convertiti e del contrasto con le massime autorità dell'isola: un intreccio talmente delicato di interessi e consuetudini che avrebbe costretto nel volgere

di pochi anni l'Inquisitore, benché appartenente alla potente cerchia dei Cardona, a lasciare l'isola per andare a porsi sotto la protezione della Corona.

Non nuociono queste, come altre apparenti licenze documentarie: il *sambenito*, l'abito penitenziale imposto ai condannati dall'Inquisizione e ai loro parenti fino al rogo o per la durata della pena, che compare indosso ai portatori della dissacrante processione delle locuste.

Anzi l'operazione di distorsione del materiale è connaturata al procedimento e ai fini reconditi dell'invenzione letteraria, costituisce la pietra focale che fa scattare la scintilla creativa. Così i nobili e alti prelati, che affollano la scena, hanno tutti nomi storpiati (Zitrelles dovrebbe corrispondere a Zatrillas; Cruz a Santa Cruz; Curraz a Carroz; Urogall ad Aragall; Cordano a Cardona; Zopoto a Zapata). La deformazione, in questi casi, ci sembra non costituisca un artificio elementare ma una connotazione ulteriore della grossolanità, della volgarità, della presunzione, dell'alterigia non certo della totalità (altro tratto di penna riserva ad esempio alle donne), ma fuor di dubbio di una parte consistente e importante della feudalità sarda, notabilmente di quella di ascendenza valenzana, catalana, aragonese o balearica.

Costituiscono un elemento di conferma dei caratteri dell'operazione inventiva, da un lato il fatto che il viceré, Ximèn Perez, non sia mascherato, ma porti non solo il nome bensì ripeta altresì le fattezze e i modi di un viceré, che tale carica onorò della propria brutale personalità un decennio prima, dall'altro che l'arcivescovo Antogno Padraquez, anticipi nel nome chi sedette sullo stesso soglio poco più di mezzo secolo più tardi, Antonio Parraguez de Castillejo, personaggio complesso, di vasta cultura (come attesta la biblioteca che lo accompagnava, che ospitava anche testi proibiti, sotto specie che per combattere meglio gli avversari, i protestanti, bisognasse conoscerli), amico di Sigismondo Arquer, per consonanza intellettuale, ma pronto a rinnegarlo non appena questi appare in odore d'eresia. Quella di Parragues è solo una innocente distorsione scenica? Verrebbe fatto di pensare ad un recondito giudizio storico su un personaggio, tutt'altro che privo di qualità che non compaiono nella sua controfigura letteraria.

Tuttavia questo complesso di malformazioni, nello specchio della narrazione, assieme agli odori, i sapori, le pietre, le strade, il paesaggio urbano e extramurario, gli interni dei palazzi delle segrete e dei tuguri, finisce col comporre una pagina di storia fornita di una sua palpabile, comprensibile e congrua realtà. Quel 1492 non è quello *mirabile* ma è un 1492 altrettanto attendibile, corposo e saporoso, anche perché ributtante nelle manifestazioni del potere quanto dignitoso, senza retorica, in quelle degli oppressi.

In *Passavamo* il metabolismo creativo è apparentemente semplificato e il rapporto con la storia come distanziato e filtrato dall'io narrante, che intanto interviene in quanto dissuggera dalla memoria un fluido di parole, versatovi in una sorta di rito iniziatico, nei gesti e nei luoghi privo di sacralità, un atto di quotidiana convivialità protrattosi per un meriggiare lungo, a conclusione del quale egli si ritrova investito della funzione di "custode del tempo". Dell'essere divenuto suggello del fluido della memoria storica si direbbe che l'io narrante acquisti consapevolezza a conclusione del processo di iniziazione.

Più che in presenza dell'invenzione di un accadimento, di un suo agglomeramento nel tempo e nello spazio, sembra di assistere al dispiegarsi quasi sonnambolico di una modalità di trasmissione orale di una tradizione storica, nella quale viene depositato scandendolo (ed anche complementariamente distillandolo) il susseguirsi delle tesere musive elaborate (ed insieme lavorate) da ciascun custode.

Prima e forse ancor più che dinanzi all'invenzione della storia, pare di trovarsi in presenza di una modalità mitografica di assunzione e metabolizzazione della storia per distanziarsene. All'interno di un luogo fisico, la Sardegna, l'isola, la tradizione mitografica scerne un luogo indeterminato, l'eterna "Arbarè", attorno a cui scorrono, s'ingorgano, ristagnano, vaporano o si condensano gli accadimenti storici, quelli della storia scritta, della storia imposta (o sovrapposta), dei quali è ad un tempo o di volta in volta partecipe e vittima, senza che riescano ad incidere la cornice della cellula primigenia insulare, culla e seggio dei giudici. Ad Arbaré, terragna e palustre, si contrappone Karale, porta della permeabilità equorea e della mutazione (Caglié), otre dei venti, che scompigliano l'isola.

Tutti gli altri luoghi si definiscono in rapporto a questi due poli della permanenza e della corruzione. La storia qui è un magma pesante (una sofferenza, un incubo, a tratti letificato, dal quale ci si deve scuotere per non turbare l'eterna leggerezza dell'essere, anzi per continuamente ritrovarla, per creare un foro interiore di autoidentificazione, di libertà. Questa sede è insieme intellettuale e fisionomica: attraverso l'io narrante, la funzione di "custode del tempo", di codificatore e creatore della memoria storica, viene sì materializzata, personificata, ma anche messa a portata del lettore, che abbia come il narratore disposizione ad esserne investito.

Comunque anche in *Passavamo*, come già nell'*Apologo*, storia e natura si miscelano in apparente arbitrarietà: gli accadimenti sono come nebulizzati, hanno alcuni, ma non necessariamente tutti e tutti insieme, i caratteri della referenza storica, senza per questo perdere in verisimiglianza, in termini non di aderenza documentaria bensì di sapore del tempo, di un tempo insieme lontano (storicamente distanziato) e presentificato (che si parli, a modo di esempio, di olivicoltura o del torneo della stella).

Questa procedura narrativa, diluita e rarefatta in *Passavamo*, appare più corposa e compattata nell'*Apologo*, rispetto alla cui cifra narrativa può essere forse assunto come anteriore il lavoro dedicato a *Gli anni della Grande Peste*, non tanto nella forma sinottica apparsa l'anno dopo (1987) sull'"Unione Sarda", quanto in quella dattiloscritta (che pare debba vedere presto la luce delle stampe). Vi compaiono i due principali episodi epidemici della Sardegna moderna, la peste algherese del 1582 e quella che percorse tutta l'isola da nord a sud per alcuni anni a partire dal 1652, i loro principali protagonisti intramezzati con personaggi della nobiltà (i cui cognomi, con la medesima curvatura morfologica, si ritrovano nell'*Apologo*). Realtà storica (qui corposamente presente) e invenzione si susseguono, si intrecciano e si fondono, con un ritmo danzante, evocativo della drammatica contingenza. Colpisce l'impasto, già riscontrato, tra evento e invenzione storica, qui particolarmente denso, in quanto l'aderenza agli accadimenti è molto forte; e proprio per ciò diviene espressivo di un modo di temperare la parola, tutta già dell'autore, il fatto che anche nei punti di maggiore ade-

renza alla pagina storica sovente risuoni il timbro inventivo (anche solo cambiando d'abito il personaggio: Martinez Rubio da ecclesiastico fatto laico).

Questa modalità non sembra vada intesa come sregolamento, semmai piuttosto come autoregolamento. L'invenzione della storia in Sergio Atzeni non parrebbe, insomma, arbitraria deviazione da un percorso dato, anzi mirerebbe, rimodellandola, a ridare vitalità a una materia inerte. Di qui anche, si direbbe, la tendenza, piuttosto pronunciata nel romanzo postumo, a presentificare il passato, lasciando pur sempre al lettore di attualizzarlo.

Una cerca mediterranea

Monica Farnetti

*Mi pentii dinanzi a Dio di questo
settimo viaggio, che fu l'ultimo dei
viaggi e la fine di tutte le passioni.*

SINDBAD IL MARINAIO

In un breve racconto di Borges dal titolo *Il Vangelo secondo Marco* si legge:

[...] gli uomini, lungo i secoli, hanno ripetuto sempre due storie: quella di un vascello sperduto che cerca nei mari mediterranei un'isola amata, e quella di un dio che si fa crocifiggere sul Golgota¹.

Le due storie o complessi, tradizioni di storie, da un lato la Bibbia (di cui la crocifissione costituisce un episodio culminante), dall'altro ciò che chiameremo romanzo o *romance*, al di là della differenza fra epica sacra e secolare si offrono dunque, nell'interpretazione di Borges (autore, per inciso, che Atzeni stesso ci autorizza a citare²), come due vicende legate da un carattere di profonda affinità, sancita dalla struttura del loro stesso parallelismo e individuabile nel coefficiente di autorità, diverso di qualità ma evidentemente pari di grado, che esse possiedono rispetto alle altre storie conosciute o possibili. Tuttavia se la storia biblica ha un termine – nel Libro dell'Apocalisse –, l'altra storia invece sembra non giungere mai alla fine. Quella nave infatti, supporto ed emblema di una cerca mediter-

¹ Cfr. J.L. BORGES, *Il Vangelo secondo Marco*, da *Il manoscritto di Brodie* (1970), trad. it. in *Tutte le opere II*, Milano, Mondadori, 1987³, pp. 432-438, cit. da p. 436.

² Cfr. S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore* (conferenza del 1991), in *Sì... otto!*, Cagliari, Condaghes, 1996, pp. 75-91, pp. 81-83 (sul rapporto dello scrittore con la letteratura sudamericana, nell'ambito della quale è citato Borges). Su Borges cfr. anche G. MARCI, *Presentazione*, *ivi*, pp. 3-28, p. 24: «[...] Borges (uno degli scrittori più amati da Atzeni) [...]». Reticente è tuttavia in genere, come si dirà meglio più avanti, l'autore in merito alle proprie relazioni intertestuali.

ranea ripetuta tante volte quante sono le isole segnate sui portolani, reali e immaginari³, quella nave dunque segna la lunga rotta della tradizione del *romance*, labirinto di trame che di naufragio in naufragio, di avventura in avventura e di amore in amore, con pochi mutamenti nel corso dei secoli, compongono una singola e integrale visione del mondo, parallela alla visione cristiana e biblica e dotata di un suo specifico ordine verbale e immaginativo⁴.

È in questa ‘trama delle trame’, in questo specifico gruppo di racconti di tempesta, naufragio e approdo all’isola deserta che si colloca *Passavamo sulla terra leggeri*⁵, fra tutti forse il racconto più complesso di Atzeni, senz’altro – come si dirà – il suo più marino, e infine quello che meglio consente di penetrare nell’universo reticente dell’intertestualità dell’autore.

Romance dunque, ovvero romanzo di avventura inaugurato da un topico naufragio con relativo approdo di fortuna, il testo si presta, per i suoi più evidenti caratteri, anche a un’altra e più impegnativa definizione (del resto strettamente legata alla tradizione del *romance*⁶) quale è quella di mito: di racconto, cioè, dal contenuto “imperniato su ciò che più profondamente interessa” la comunità che lo produce, posto al centro di essa (precisamente al centro della sua «cultura verbale») con la funzione di dirle «che cosa essa sia e come sia sorta»⁷. Racconto narrato *anche* (non prioritariamente) per «soddisfare le necessità immaginative della comunità», esso è piut-

³ Per la letteratura critica sul tema dell’isola basti qui, indicativamente, il rinvio ai volumi (comunque non esaurienti) di AA. VV., *L’isola non trovata. Il libro d’avventure nel grande e piccolo Ottocento*, Milano, Emme, 1982, e *I tesori e le isole. Infanzia e immaginario, libri e altri “media”*, a cura di A. FAETI, Firenze, La Nuova Italia, 1986.

⁴ Si condivide qui la tesi di N. FRYE, *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del “romance”* (1976), trad. it. Bologna, Il Mulino, 1978, p. 30.

⁵ Notevole il fatto che, comunque, il romanzo di Atzeni attinga, almeno parzialmente, anche all’altra tradizione, quella biblica: citata essenzialmente attraverso la presenza dei “giudici”. Cfr. S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori, 1996 (postumo), *passim*. Il riferimento biblico è naturalmente al Libro dei Giudici.

⁶ Cfr. N. FRYE, *La scrittura secolare*, cit., *passim*, e particolarmente al capitolo primo, *La parola e il mondo dell’uomo*, pp. 19-46.

⁷ *Ivi*, p. 25.

tosto destinato a trasmettere una conoscenza, e in una sorta di “rivelazione” a spiegare l’origine della cultura nella quale è radicato⁸.

Oltre a questo fondamentale spessore mitico, di racconto di fondazione di una stirpe isolana volta a conquistare, fundamentalmente attraverso il rapporto col territorio, i tratti della propria identità – lingua, struttura sociale, leggi, religione, storia –, *Passavamo sulla terra leggeri* conserva anche i caratteri complementari propri del mito⁹, che facilmente verificherà chi abbia presenti le coordinate del romanzo: 1) l’assorbimento del dato leggendario in quello storico e del favoloso nel mitico¹⁰; 2) il superamento della distinzione tra vero e falso in funzione del criterio dell’ autorità (del racconto e di chi lo riporta)¹¹; 3) la struttura a saga¹², con relative campiture ad enormi sequenze cicliche e generazionali; 4) l’esplicitazione dei criteri di trasmissione della tradizione e 5), naturalmente, l’oralità¹³.

⁸ Per tutto il paragrafo cfr. *ivi*, pp. 19-46, *passim*.

⁹ Basti il rinvio alle voci “mito/rito”, a cura di M. DETIENNE, e “mythos/logos”, a cura di G.P. CAPRETTINI, G. FERRARO e G. FILORAMO, nel 9 vol. dell’*Enciclopedia* Einaudi (Torino, 1980).

¹⁰ Cfr. ad esempio S. ATZENI, *Passavamo...*, cit., p. 210: «Mattia morì, Eleonora lo seguì tre giorni dopo. I falchi della rocca continuarono a colpire per cento anni e qualcuno dice che Vento ancora oggi cavi gli occhi agli uccisori dei bambini».

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 104, 116, 143 (sull’etica degli storici, il tema del documento e la produzione di documenti falsi all’interno della trama), e la conclusiva ed esemplare p. 211. Sullo statuto di ‘verità’ del racconto nella poetica di Atzeni il discorso potrebbe essere alquanto sviluppato, sulla base del fatto che il tema del documento nonché la pratica, effettiva o simulata, della citazione dello stesso attraversano tutto l’arco della produzione dello scrittore. Esemplare in proposito il romanzo *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991 (cfr. soprattutto la p. 9), pressoché coevo, o di poco anteriore, alla traduzione da parte di Atzeni del libro di G. GENETTE, *Funzione e dizione* (1991), trad. it. Parma, Pratiche, 1994 (si rammenti come Genette, in forza di questa e d’altre opere, da *Palimpsestes* a *Seuils*, si segnali in area europea fra i maggiori esponenti della riflessione sui livelli del testo e il relativo problema della sua ‘verità’). Sul problema basterà accennare al fatto che la letteratura di Atzeni, inserendosi pienamente nel regime dell’oralità, si proietta verso la fase primigenia e felice del rapporto fra le parole e le cose, e costituendosi a mito attinge (ciò che vale almeno per *Passavamo...*) la propria legittimità e ‘verità’ nel fatto stesso di veicolare racconti appartenenti alla comunità e alla sua storia.

¹² Cfr. S. ATZENI, *Passavamo...*, cit., *passim*, dove i ‘quadri’ o sequenze imitano le proporzioni e l’assetto di certa letteratura religiosa del tipo *miracle plays*.

¹³ ‘Oralità’ che si oppone a ‘scrittura’, la quale accentua ancor più pesantemente l’aspetto descrittivo delle parole e denuncia più palesemente la mancata coincidenza fra le parole e le cose. Sul tema cfr. almeno J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza* (1967), trad. it. Torino, Einaudi, 1990.

Tutti questi tratti si rinvengono, peraltro, assai puntualmente anche nella configurazione di *Texaco* di Patrick Chamoiseau, che Atzeni traduceva giustappunto negli anni in cui attendeva al proprio ultimo romanzo ricevendone, com'è probabile, più d'un impulso. Evidente fra tutte, la suggestione fonico-lessicale e ritmico-sintattica che informò il titolo, passibile d'esser ricondotto direttamente al contesto del racconto di Marie-Sophie Laborieux, eroina di *Texaco*:

Gli uomini parevano leggeri sulla terra. Quando non erano di passaggio vivevano spensierati nelle baracche [...] ¹⁴,

Ma risultano significativi altresì alcuni motivi, presenti nell'uno e nell'altro romanzo, di analoga modulazione – il motivo della serenata, della felicità-libertà degli isolani, della donna guerriera e amazzone –, oltre a tutti quelli sopra elencati nella definizione del mito ¹⁵. E non va esente infine da rilievi la fondamentale analogia di impianto fra il romanzo sardo e l'antillano, descrivibili entrambi come 'racconti di fondazione' di una stirpe isolana aventi a protagonista un'intera comunità ¹⁶.

Chamoiseau, dunque, come presenza forte nell'intertestualità (almeno quanto all'ultimo titolo) di Sergio Atzeni ¹⁷: e presenza autoriale ivi forse esclusiva, accompagnata per il resto dall'anonimato di fonti d'altra specie e natura – memorie, leggende, cronache, tracce etnografiche, ecc. Ma presenza, tuttavia, che basta a contrastare

¹⁴ P. CHAMOISEAU, *Texaco* (1992), trad. it. Torino, Einaudi, 1994, p. 343.

¹⁵ Per il motivo della serenata cfr. S. ATZENI, *Passavamo...*, cit., pp. 50-51 e P. CHAMOISEAU, *Texaco* cit., pp. 145 sgg.; per la felicità-libertà cfr. *Passavamo...*, cit., p. 28 e *Texaco* cit., pp. 55, 71 e *passim*; per la donna-guerriero cfr. *Passavamo...*, cit., pp. 148-150 (alle pagine dedicate ad Eleonora) e *Texaco*, cit., pp. 303 sgg. (relativamente a Marie-Sophie). I tratti del mito interessano invece interamente i due romanzi, ai quali per ciò si rimanda *passim*.

¹⁶ Particolarmente cfr., in P. CHAMOISEAU, *Texaco*, cit., pp. 127 sgg. (*Il Noutéka delle colline*, inno e canto di conquista del territorio sul quale dovrà nascere il quartiere eponimo).

¹⁷ Influenza, quella di Chamoiseau su Atzeni, tutta da studiare, e che forse si può retrodatare almeno all'epoca de *Il quinto passo è l'addio* (Milano, Mondadori, 1995), in un primo momento intitolato *Madre acqua* (cfr. F. CORDELLI, *Frasi-figure come cristalli lucenti*, intervento del 1995 pubblicato in "La grotta della vipera", a. XXII, n. 75, Estate 1996, pp. 40-43, p. 40). Il sintagma "Madreacqua" è infatti in P. CHAMOISEAU, *Texaco*, cit., p. 148.

l'ostinazione con cui Atzeni respinge ogni ipotesi di colloquio fra i propri e gli altrui testi, della sua medesima o d'altra tradizione letteraria, in forza di una poetica *naïve* che prevede il "lasciarsi andare" come unico prerequisito del narratore ('cercatore' e quindi 'trovatore') di storie da raccontare¹⁸.

Tuttavia tale rivendicazione di solitudine letteraria, di cui l'esistenza isolana è quasi l'allegoria, meglio si giustifica nella prospettiva di una possibile definizione dell'autore di *Passavamo sulla terra leggeri* come scrittore di mare. Il mare di Atzeni infatti, e più in generale della Sardegna, risulta pressoché incollocabile nelle tavole di un atlante marino della letteratura italiana, che appare fortemente strutturato sulle direttrici costiere dell'Adriatico, dello Ionio e del Tirreno (nonché del mar Ligure)¹⁹, e tendenzialmente inadeguato a ospitare la letteratura prodotta da culture insulari.

Per cercare di spiegare questo stato di cose occorrerà distinguere, sulla falsariga del Conrad dei *Racconti di mare e di costa*²⁰, a livello di paradigmi una narrativa modellata sul tema del viaggio per mare, che abbia il mare come campo semantico e di conseguenza la coppia natante-navigante come protagonista²¹, e un'altra narrativa invece all'interno della quale si assista, per così dire 'in diretta', all'antico duello fra mare e terra, allegoricamente annunciato già dalla Bibbia e dalla Cabala come il duello fra il *Leviathan* e *Behemoth*, e più modernamente rappresentato nei termini dell'opposizione fra la caccia alla balena e la caccia all'orso²².

Un capitolo particolare della storia della letteratura marinara, italiana e non, può dirsi dunque costituito dalle letterature isolate di matrice arcaica, in cui si esprime e circoscrive il contrasto insanabi-

¹⁸ Cfr. la citazione da Atzeni riportata da G. MARCI, *Presentazione*, cit., p. 26, oltre agli interventi di S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., *passim*, e *Nazione e narrazione*, "L'Unione sarda", 9 novembre 1994.

¹⁹ Cfr. M. FARNETTI, *Mare nostrum*, Milano, Mursia, 1994.

²⁰ Cfr. J. CONRAD, *Racconti di mare e di costa*, trad. it. Milano, Bompiani, 1991.

²¹ Su cui cfr. M. FARNETTI, *Il romanzo del mare. Morfologia e storia della narrativa marinara*, Firenze, Le Lettere, 1996.

²² Cfr. C. SCHMITT, *Terra e mare* (1942), trad. it. Milano, Giuffrè, 1986, p. 13 e c.a. Sulla presenza effettiva (non solo simbolica) dell'orso in Sardegna cfr. peraltro il documento, pubblicato a cura di S. MULA e prefato dallo scritto *Una caccia all'orso in Sardegna*, "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72/73, Autunno-Inverno 1995, pp. 49-54.

le fra i due elementi e le relative condizioni storiche d'esistenza, forme di civiltà, visioni del mondo. E se è vero che «la storia della civiltà coincide col movimento dalla terra verso il mare, [...] dal centro al margine dello scudo d'Achille descritto nell'*Iliade*»²³, movimento che progressivamente disloca il baricentro sociale e culturale dall'elemento terraneo a quello acquatico (ed è allora la modernità europea, Venezia, l'Inghilterra, la Spagna coloniale, la conquista oceanica), ebbene, in questo quadro in complessivo movimento è come se ogni cultura isolana arcaica ad ogni altezza cronologica bloccasse, arrestandolo in sé, il movimento del progresso, e bilanciando nel proprio assetto la polarità terra-mare ne euforizzasse, radicalizzandola, l'irriducibile antinomia. La letteratura insulare arcaica – ma si intenda senz'altro, a questo punto, sarda – riflette esattamente questa ferma, insuperabile contrapposizione di ordinamenti, questa compresenza ricca di tensione e questo doppio *nomos*²⁴, della terra e del mare, regolato da un rapporto di continue e alterne sopraffazioni fra i due elementi.

Di questa specifica letteratura, *Passavamo sulla terra leggeri* costituisce uno splendido documento. Civiltà che deve la sua origine – come si è già ricordato – a una tempesta di mare, seguita da naufragio e approdo di fortuna (poiché «Nessuno di noi aveva mai navigato», «Nessuno di noi aveva mai governato un approdo», «Soltanto il mare che non conoscevamo poteva salvarci», ammette il narratore²⁵), quella sarda si svolgerà quindi, nel corso delle generazioni, come civiltà fondamentalmente di terra. L'isola nella quale si danza e si cammina, si coltiva e si munge di gran lunga più spesso di quanto non si nuoti, navighi o peschi²⁶, l'isola interpretata e vissuta con coscienza terranea non si convertirà mai, o mai totalmente, in un elemento del mare, né mai volgerà in direzione del mare le proprie più vitali immaginazioni ed energie. Certo il mare è lì, presen-

²³ C. SCHMITT, *Terra e mare*, cit., p. 14.

²⁴ Sulla definizione di *nomos* (articolata nei significati di appropriazione-divisione-produzione del terreno) cfr. *ivi*, p. 64, e l'altra, monumentale opera dell'autore, *Il nomos della terra* (1974), trad. it. Milano, Adelphi, 1991.

²⁵ S. ATZENI, *Passavamo...*, cit., rispettivamente pp. 10, 11, 13. Cfr. poi *ivi*, p. 180, l'annotazione sui «sardi incapaci di navigare».

²⁶ Cfr. *ivi*, la programmatica p. 29.

te, sempre avvertibile. E qualcuno della stirpe dei danzatori imparerà infine a nuotare, la costruzione di agili barche di giunco rientrerà nelle competenze delle genti isolate, e qualche fuga d'amore o guerriera si affiderà al ritmo infido delle onde²⁷.

Tuttavia il mare è lì soprattutto per definire la frontiera del territorio e dunque, di conseguenza, la relazione amico-nemico. Il mare elemento estraneo, ostile, che mai riuscirà ad assumersi la responsabilità storica di trarre i danzatori fuori dalla loro 'terra' e di convertirli in civiltà marinara, piscatoria e mercantile, il mare sostanzialmente porta e quasi produce, emettendolo dalle proprie profondità, il nemico, il barbaro, l'altro. Tutto il Mediterraneo belligerante, corsaro e conquistatore fa infatti la sua comparsa, nel corso dei secoli, sulla scena dell'isola; tutti i popoli guerrieri della fase talattica dell'umanità (quella della conquista del Mare Interno, stretta fra la civiltà di fiume e quella oceanica, per chi guardi alla sequenza degli imperi «dal punto di vista dell'acqua»²⁸) contendono ai danzatori-pastori quella terra d'incrocio dei cammini del mare, ed è pertanto l'acqua stessa che, per metonimia, come portatrice di avversari si configura nemica.

E se il mare è nemico, come anticamente la letteratura rende noto, in quanto campo del conflitto canonico fra l'eroe e il mostro, mostro "marino" – si pensi al Leviatano, a Moby Dick, al pescecane di Pinocchio²⁹ –, si osserverà allora come anche di questa particolare occorrenza vi siano tracce nel libro di Atzeni. Basti, esemplarmente, il rinvio al racconto dell'immersione della città fenicia di Chia: staccata dalla 'terra', trascinata in acqua e infine inghiottita da un «mare d'Occidente»³⁰ antropomorfizzato nei connotati e nelle sproporzioni di un gigante terribile, violento e giustiziere³¹.

²⁷ Cfr. *ivi*, rispettivamente pp. 50, 17, 142-143, 51.

²⁸ Cfr. C. SCHMITT, *Terra e mare*, cit., p. 40.

²⁹ Cfr. M. FARNETTI, *Il romanzo del mare*, cit., p. 16, dove si conduce una discussione sulla base di N. FRYE, *Anatomia della critica* (1957), trad. it. Torino, Einaudi 1969⁵.

³⁰ Dove il mare si identifica nell'"elemento distruttivo" di Conrad: cfr. J. CONRAD, *Lo specchio del mare*, trad. it. Milano, Mursia, 1982 (eloquenti frammenti di autobiografia marinara degli anni 1904-1905).

³¹ Cfr. S. ATZENI, *Passavamo...*, cit., p. 53.

Letteratura marinara, dunque, quella di *Passavamo sulla terra leggeri*, a condizione di ammettere, nella definizione del ‘genere’³², quale campo semantico degli eroi non il mare soltanto, o non il mare in sé, quanto piuttosto il mare nel suo fondamentale rapporto di tensione con la terra, e dunque la polarità, spaziale e di cultura, mare-terra: ammissione reclamata, a ben riflettere, da ogni produzione letteraria di antica cultura insulare, come accanto ad Atzeni potrebbe testimoniare – per non fare che un nome – anche il Verga de *I Malavoglia*³³.

Passavamo sulla terra leggeri, dunque, come *romance*, come mito e racconto di fondazione di una stirpe, come racconto di mare; come, infine, *Bildungsroman*, racconto di educazione, o di iniziazione³⁴, del fanciullo eletto a «custode del tempo», e di formazione tutta filtrata dall’esperienza della lingua, fra oralità e ascolto.

Qualcuno avrà notato con quale ipnotica lentezza battano le ciglia di un bambino che ascolta un vecchio rievocare; come le labbra si schiudano febbrili, la saliva passi lenta attraverso la gola. [...] C’è in lui la tensione immobile degli animali in muda, degli insetti in metamorfosi; è forse simile agli usignoli in pieno canto che, si dice, hanno una forte temperatura e il fragile piumaggio tutto arruffato. Egli sta crescendo, in quegli attimi; sta bevendo con voluttà e tremore alla fontana della memoria: l’acqua fulgida e cupa da cui ha vita la percezione sottile³⁵.

Così Cristina Campo, scrittrice che ammise di essersi alimentata per tutta la vita dell’esperienza infantile dell’ascolto³⁶, e che in questa pagina sembra mirabilmente anticipare il ritratto del piccolo Atzeni nell’atto di accogliere, dalle labbra del vecchio Antonio Setzu,

³² Meglio ‘sottogenere’ o specificazione tematica di un genere: cfr. M. FARNETTI, *Il romanzo del mare*, cit., pp. 11-12.

³³ Su cui cfr. *ivi*, p. 46.

³⁴ Modello già sperimentato da Atzeni nella riscrittura della leggenda *Araj dimoniu*, Cagliari, Le Volpi, 1984.

³⁵ C. CAMPO, *In medio coeli*, in *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 13-27, p. 14.

³⁶ Cfr. *ivi*, *passim*, e in particolare ai saggi della prima sezione, intitolata *Il flauto e il tappeto*.

il racconto dei suoi antenati: là dove il lettore realizza, nella vertigine dell'agnizione finale, l'autoreferenzialità del racconto³⁷.

Dovendo tuttavia ricostruire una possibile fisionomia di Atzeni scrittore di mare, accanto all'ultimo e complesso suo libro è indispensabile prendere in esame almeno anche il penultimo, *Il quinto passo è l'addio*: citato di norma come il libro più marino della bibliografia dell'autore e che tuttavia, occorre subito precisare, non per il fatto di essere modellato sulla struttura di una traversata entra di diritto, o non immediatamente, nel repertorio della più classica letteratura di mare.

Il romanzo difende, è vero, una propria tipologia marinaresca: contemplando la nave come unità di luogo e la notte di navigazione, dall'isola al continente, come unità di tempo – o di “non-tempo”, come precisa Marci³⁸. Ma in questo racconto-*pointiniste*, sottoposto al «fuoco retrospettivo» e alle indomite associazioni della memoria³⁹, l'unità d'azione non è marina e, di più, non è data, non c'è: fondandosi la composizione del testo, come è ormai divulgato, sul paradigma della discontinuità⁴⁰. Ciò che è provocatoriamente contraddittorio, peraltro, rispetto a una delle più correnti metafore della scrittura, quella dell'“acqua che scorre”, metafora che si vorrebbe invocare e non si può per il libro a cui Atzeni doveva in un primo tempo dare il titolo di *Madre acqua*⁴¹.

L'“azione” de *Il quinto passo è l'addio* si scompone dunque in tante “unità” – tante almeno quante sono le sequenze memoriali che

³⁷ Sull'autoreferenzialità basti il rinvio al bel libro di D.R. HOFSTAEDTER, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante* (1979), trad. it. Milano, Adelphi, 1984. Si osserverà peraltro come anche il citato romanzo di P. CHAMOISEAU, *Texaco*, significativamente presenti questo tipo di struttura.

³⁸ Cfr. G. MARCI, *Sergio Atzeni o la conquista dell'Incittà*, “La grotta della vipera”, a. XXI, n. 72/73, Autunno-Inverno 1995, pp. 5-21, p. 18.

³⁹ Si citano di proposito alcune espressioni della recensione di L. BALDACCI (“Letteratura”, settembre-dicembre 1961, pp. 38-39) al romanzo di R. LA CAPRIA, *Ferito a morte* (1961), Milano, Mondadori, 1989, racconto marino (ovvero submarino) che per l'articolazione del tempo narrativo (ma forse anche per altri aspetti) può valere come suggerimento intertestuale per *Il quinto passo è l'addio*.

⁴⁰ Cfr. in proposito il bel saggio di R. BARTHES, *Letteratura e discontinuità* (1962), in *Saggi critici* (1963, 1964), trad. it. Torino, Einaudi, 1976 (la trad. it. *ivi*, 1966), pp. 276-289.

⁴¹ Cfr. *supra*, alla n. 17.

il viaggio in nave riattiva –, e nessuna di esse ha il mare come tema. Forte è per contro l'attrazione esercitata, sia pure da postazione eccentrica, dal racconto-cornice sull'interpretazione complessiva del libro. E in 'cornice' appunto, vale a dire nelle intermittenze del meta-racconto autobiografico e retrospettivo di Ruggero Gunale, si svolge, e in 'tempo reale' si narra, un racconto di mare. Completo, per di più, di una stupefacente quantità di motivi topici, di quelle unità narrative cioè che costituiscono la grammatica e la morfologia del 'genere': tutte (o quasi⁴²) assiegate qui nello spazio di ricordo, o di 'interfaccia', fra le singole analessi che nel romanzo salgono a tema. Dai motivi inerenti agli elementi naturali e del territorio – la tempesta, la lunazione, la vicissitudine dei venti, il capo, il porto, i gabbiani "spazzini" che annunciano la terra⁴³; ai motivi-veicolo del soprannaturale e dell'inquietante – la sirena, la morte per acqua⁴⁴; e da quelli legati alle azioni dei personaggi – la prigionia, l'ammutinamento, il passeggero clandestino, l'omicidio, l'emigrazione⁴⁵; a quelli infine pertinenti alla descrizione psicologica dei naviganti – l'ozio, l'attesa, la nostalgia, la preghiera, il mal di mare, la musica, la donna a bordo, l'alcolismo e il consumo di droghe, il racconto nel racconto, la contemplazione del mare⁴⁶: più e meno sviluppati o accennati, citati, simulati, tutti questi motivi concorrono a una definizione, sia pure frammentaria e secondaria, de *Il quinto passo è l'addio* come racconto marinaresco. Genere meglio rappresentato, come si è cercato di indicare, da *Passavamo sulla terra leggeri*, laddove *Il quinto passo è l'addio*, pur entro una sua innegabile fisionomia marina, si

⁴² Pochi motivi infatti non appartengono alla cornice ma a qualche 'racconto nel racconto': cfr. S. ATZENI, *Il quinto passo...*, cit., pp. 107-113 (episodio memoriale relativo a un trascorso viaggio per mare del protagonista, coincidente con la comparsa del personaggio di Gesuino Moro).

⁴³ Cfr. ad esempio *ivi*, pp. 11, 63, e *passim*.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 153-161.

⁴⁵ Cfr. *ibidem*.

⁴⁶ Cfr. ad esempio *ivi*, p. 181 e *passim*. Si è volutamente disordinata la 'tavola' morfologica proposta, del resto a fini prettamente orientativi, in M. FARNETTI, *Il romanzo del mare*, cit., pp. 175 sgg.

connota prioritariamente – come la critica attesta – in altre prospettive di lettura⁴⁷.

Rimane fermo in ogni caso il dato di una saliente presenza del mare, più e meno canonicamente tematizzata, nell'ultima stagione di Atzeni: compito a cui l'autore si direbbe essersi preparato con diligenza, saggiando il terreno fin dai tempi della "ballata" *Quel maggio 1906*, nutrita di un ricco lessico piscatorio⁴⁸, o ancor più della "leggenda" *Araj dimoniu*, antcipatrice del contrasto mare-terra dell'ultimo romanzo⁴⁹: dai tempi, dunque, dell'esordio letterario fino a quelli più prossimi dell'*Apologo del giudice bandito*, racconto 'dei campi' arricchito di mirabili e visionarie marine⁵⁰; de *Il figlio di Bakunin*, dalle cui pagine alla *Rashomon* spira inequivocabile almeno l'aria di mare⁵¹; del testo in versi infine, senza titolo, pubblicato postumo e di cui il romanzo *Il quinto passo è l'addio* si direbbe la versione in prosa:

Una fuga	[...]
da non so cosa	so cos'hanno in comune
una cerca	le città che ho trovato
di non so cosa	[...]:
[...]	acqua
dovessi risalire	[...] ⁵² .
sulla nave puzzolente	
[...]	
proverò il destino	
di Fleba il fenicio	
inghiottito dai gorgi?	
Ora che il viaggio	
è per finire	

⁴⁷ Cfr. ad esempio l'intervento di G. RIMONDI, *Uno scrittore in ascolto*, in questo stesso volume.

⁴⁸ Cfr. sul testo S. BULLEGAS, *Le parole e il teatro*, "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72/73, Autunno-Inverno 1995, pp. 37-38, p. 38.

⁴⁹ Su cui cfr. G. MARCI, *Sergio Atzeni o la conquista dell'Incittà*, cit., p. 10.

⁵⁰ Cfr. S. ATZENI, *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986, pp. 82 e 83.

⁵¹ Cfr. S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin*, cit., soprattutto pp. 91 sgg.

⁵² Il testo compare in "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72/73, Autunno-Inverno 1995, p. 46.

Tutto un *iter* di avvicinamento, dunque, al tema che doveva fornire all'autore il supporto delle sue due ultime consistenti prove, accomunate, oltre che dalla presenza del mare, anche dall'impianto curriculare – consono del resto al clima dell'isola, tipologia di luogo spesso connotato, nella letteratura, da risonanze pedagogiche⁵³. In questa chiave, di *Passavamo sulla terra leggeri* si è detto. Quanto a *Il quinto passo è l'addio*, anch'esso si dimostra, sia pure in modo meno trasparente, leggibile come sorta di *Bildungsroman*, confermando il rapporto fra l'isola (dove metafora e realtà geografica coincidono) e il paradigma di un'educazione: che è, nella fattispecie, l'educazione del protagonista e narratore Ruggero, impartitagli dagli eventi secondo l'antico modulo binario di *eros* e *polemos*⁵⁴.

Non è per caso quindi se l'isola, da cui il protagonista si separa come dalla propria e conclusa età pre-adulta, molto più che non ricordare altre isole meravigliose della letteratura – siano esse del tesoro o delle voci, fatta a elica, a balena, isole utopiche o carcerarie, popolate di inganni, mostri, visioni; isole vergini, disabitate, non trovate, *encubierte* o *escondide*, isole del giorno prima o del futuro, dei Beati, dei dannati, degli Schiavi e così via⁵⁵ –, molto di più che non queste l'isola di Ruggero, che pure tutte queste sembra voler fuggevolmente citare⁵⁶, rammenta, mentre rimpicciolisce alla vista di colui che la osserva dal ponte della nave, piuttosto quella di un altro ragazzo isolano chiamato, alla fine del proprio *Bildungsroman*, a sua volta a salpare. Sebbene quest'ultimo, a differenza di Ruggero, non regga alla visione della sua isola che si allontana e si perde, e preferisca piuttosto chiudere gli occhi e “fingere che non sia mai esistita”:

⁵³ Cfr. A. FAETI, *I tesori e le isole*, in AA. VV., *I tesori e le isole*, cit., pp. 8-35.

⁵⁴ Cfr. indicativamente L. SPITZER, *Prefazione* al volume antologico *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, Milano, Garzanti, 1978, pp. I-LII.

⁵⁵ Cfr. M. FARNETTI, *Il romanzo del mare*, cit., *ad vocem* “isola” nell'indice dei motivi che conclude il volume.

⁵⁶ Si vedano soprattutto le prime pagine (pp. 7-10) di S. ATZENI, *Il quinto passo...*, cit.

E rimasi col viso sul braccio, quasi in un malore senza nessun pensiero, finché Silvestro mi scosse con delicatezza, e mi disse: – Arturo, su, puoi svegliarti.

Intorno alla nostra nave, la marina era tutta uniforme, sconfinata come un oceano. L'isola non si vedeva più⁵⁷.

Diversamente da Procida, così mirabilmente uscita dalla 'scena' dell'immaginario di Elsa Morante, la Sardegna di Atzeni si appresta invece a divenire più che mai presente. Piuttosto «mondo in riassunto», come cantava Shakespeare dell'antica Inghilterra⁵⁸, che non 'isola' nell'accezione corrente del termine, essa si conferma infatti, nell'ultimo nonché postumo romanzo del suo autore, quale spazio complesso, capace di contenere in sé tutti i viaggi, per mare e per terra, e dal quale anche tecnicamente è difficile partire.

⁵⁷ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1957, p. 379.

⁵⁸ La citazione è dal *Riccardo II*, atto II, scena 1, vv. 40 sgg.

Il tropico alegre e i tristi tropici sardi

Sergio Atzeni e la letteratura latino-americana

Tonina Paba

Nell'ambito della ricostruzione delle interrelazioni che l'opera di Sergio Atzeni intrattiene con la letteratura contemporanea questo breve scritto si configura quale apporto teso a offrire alcuni dati ed elementi relativi al rapporto tra lo scrittore sardo e la letteratura latino-americana.

La passione di Sergio Atzeni per la letteratura dei paesi centroamericani è nota e dichiarata. In più occasioni, dalla conferenza tenuta presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari all'interno del ciclo *Il mestiere dello scrittore*, ai testi di alcune recensioni, egli afferma di essere un frequentatore abituale degli universi narrativi di queste latitudini. Ciò, unitamente a quanto asserito da Goffredo Fofi¹, e cioè che alla base dell'*Apologo del giudice bandito* vi sono modelli letterari latino-americani, ha dato origine a un postulato critico che vuole Sergio Atzeni e la sua pratica scrittoria in debito coi narratori della *nueva ola* latinoamericana. Tuttavia, un attento esame delle sue affermazioni, come pure di quanto scrive in veste di critico e recensore, consente di meglio definire la portata di questa relazione e di formulare precisi distinguo evitando i rischi di una valutazione assoluta.

Partendo dalle sue recensioni, si possono già fare alcune considerazioni:

- abbracciano un arco di tempo che va dal 1977 al 1995;
- numericamente sono poco significative (rispetto al *corpus* complessivo) e diluite nel tempo: appena 12 in 18 anni;
- rappresentano solo in parte gli autori frequentati da Atzeni (da affermazioni sparse si desume, infatti, la lettura e la conoscenza di autori e testi non recensiti direttamente);

¹ G. FOFI, *Di cavallette e di croci* (recensione a *L'apologo del giudice bandito*), "Linea d'ombra", n. 15/16, Ottobre 1986.

- tre si riferiscono a libri dello scrittore brasiliano Jorge Amado, che Atzeni considera «uno dei massimi scrittori latino-americani contemporanei, assieme a Borges e a Márquez»²;

- una a Gabriel García Márquez;
- due a Jorge Luis Borges;
- una a Adolfo Bioy Casares;
- una a Borges e Casares insieme;
- una a Mario Vargas Llosa;

le ultime tre, infine, dopo una parentesi di oltre dieci anni, riguardano Cristina Fernández Cubas³, scrittrice spagnola ad oggi ancora poco nota, Guillermo Cabrera Infante, scrittore cubano in esilio, visceralmente anticastrista⁴ e Marco Denevi⁵, autore argentino già noto al pubblico italiano.

Le prime recensioni, dal 1977 al 1980, più che interessarsi al libro vero e proprio, ossia alla sua specificità testuale e letteraria, mettono in evidenza ed esaltano l'impegno culturale, sociale e politico degli autori (Amado, Márquez e Vargas Llosa). Di Amado, in particolare, viene ricordato l'impegno per la difesa dei culti e delle tradizioni afro-brasiliani nella più ampia rivendicazione dell'identità del popolo brasiliano⁶.

Ugualmente, nel recensire *I cuccioli* (terzo libro dello scrittore peruviano Mario Vargas Llosa dopo *La città e i cani* e *La casa verde*), Atzeni ricorda come nei paesi latino-americani, dove gli scrittori «hanno un mondo vero e realissime contraddizioni da esprimere»⁷ la scrittura debba diventare (e sono parole dello stesso Vargas Llosa) «rivolta contro la realtà» e il libro un veicolo di destrutturazione.

² S. ATZENI, *Amore e morte a Bahia*, "La Nuova Sardegna", 30 dicembre 1980.

³ S. ATZENI, *Una scoperta dalla Spagna* (recensione a *Mia sorella Elba*), "Il Giorno", 18 marzo 1990.

⁴ S. ATZENI, *Storia e tirannia di un mito chiamato Castro* (recensione a *Tre tristi tigri*), "L'Unione Sarda", 10 gennaio 1995.

⁵ S. ATZENI, *Tra veglie funebri e agenti segreti*, (recensione a *Assassini dei giorni di festa*), "L'Unione Sarda", 6 maggio 1995.

⁶ S. ATZENI, *Il samba politico di Amado*, "La Nuova Sardegna", 12 maggio 1979.

⁷ S. ATZENI, *L'indomito e feroce mondo degli Indios*, "L'Unione Sarda", 14 dicembre 1978.

Queste considerazioni critiche acquistano la massima intelligibilità se si tiene presente il contesto in cui maturarono, ovvero la fine degli anni Settanta, quando i paesi latino-americani si imposero prepotentemente all'attenzione del mondo intero per le tristi vicende politiche. Si pensi anche solo al governo dei generali in Argentina, al colpo di stato militare in Cile del 1973, all'ondata di esuli e rifugiati politici che si riversarono in Europa e alla diffusione massiccia delle espressioni musicali e culturali di quei paesi che ne conseguì.

Nei primi anni Ottanta è Jorge Luis Borges, in sodalizio con l'altro grande scrittore argentino Adolfo Bioy Casares, a suscitare l'interesse del nostro autore. Anche se nei casi in oggetto, a volte, la recensione appare più motivata dal desiderio di promuovere una certa collana editoriale che non di segnalare gli autori veri e propri, è comunque ribadita con enfasi l'ammirazione per lo scrittore argentino, che Atzeni non esita a definire «sconfinata».

Considerare Jorge Luis Borges uno scrittore latino-americano è sicuramente una "*osadía crítica*", un azzardo. L'accentuato cosmopolitismo, il bilinguismo che affondava le radici nella cultura anglosassone della nonna materna, la profonda conoscenza diretta delle lingue e delle letterature europee hanno fatto di Borges uno scrittore atipico nel panorama letterario americano. Rifiutando fin da subito l'argentinità programmatica e il "colore locale" (come lo chiamava) è passato ad essere il più universale degli scrittori latino-americani.

«Argentino per nascita e temperamento, ma nutrito di letteratura universale, Borges non ha patria spirituale», ha detto di lui André Maurois⁸. Tuttavia, il suo apporto al romanzo latino-americano è incontestabile e Carlos Fuentes lo indica come il precursore della nuova generazione di scrittori latino-americani degli anni Sessanta: «Borges comincia col demolire certe imposture; riconosce che la letteratura è linguaggio, che il racconto è finzione, che scrivere è un'attività fantastica. Quando racconta non finge che la realtà assuma la forma delle lettere messe in una pagina o che si riduca a un

⁸ Citato da L. D'ARCANGELO, *La fortuna di Borges*, "Quaderni Ibero-americani", 1985-85, 59-60, vol. VIII, p. 113.

oggetto di forma rettangolare (il libro). Assumendo la letteratura come creazione, il linguaggio come invenzione, la finzione come gioco comincia col non mentire a se stesso per non mentire agli altri»⁹. A partire da Borges la letteratura latino-americana è un'altra. Egli crea uno spazio letterario in cui è possibile intendersi con nuove parole. «La sua impronta appare in Carpentier, Sábato, Cortázar, Fuentes, Cabrera Infante: Borges è come la filigrana che si può trovare in trasparenza sulla carta in cui scrivono oggi i migliori latino-americani» (dirà Emir Rodríguez Monegal, maggior biografo e studioso di Borges)¹⁰.

Le recensioni di Atzeni alle opere di Borges e Bioy Casares mettono in luce il sentimento ludico della vita prima che della letteratura che accomuna i due autori¹¹. *Sei problemi per don Isidro Parodi*, pubblicato in Argentina nel 1942 esce in traduzione italiana solo nel 1978. Un generale atteggiamento di indifferenza aveva accolto anche in patria l'intera opera narrativa scritta in collaborazione dai due scrittori. «I motivi di simile atteggiamento risiedono, in parte, nella natura di una scrittura che imposta un raffinato gioco di forme i cui sensi sono leggibili, e godibili, solo a patto di un coinvolgimento, partecipativo e complice, del lettore; di un lettore che entri nel gioco e lo accetti per divertimento: divertimento fondato essenzialmente sulla parola, sulla parola letteraria»¹². Sergio Atzeni segnala al lettore italiano la particolare valenza del testo che recensisce, *Un modello per la morte*, (scritto sempre a quattro mani), la sua dimensione di *pastiche* linguistico: «I personaggi di questo romanzo altro non sono, infatti, se non maschere utili a rappresentare gli innumerevoli linguaggi che coesistevano nella Buenos Aires del tempo, sorti dal miscuglio fra spagnolo classico, espressioni gauchesche e dialetti importati dalle più diverse correnti migratorie, prima

⁹ C. FUENTES, *Sobre la literatura latinoamericana*, "Mundo Nuevo", 1, julio de 1966.

¹⁰ Cfr. L. D'ARCANGELO, *art. cit.*, p. 117.

¹¹ «[...] nell'ultima avventura di don Isidro [...] abbandonano ogni ritegno *narrativo* per lanciarsi in un sarcastico gioco linguistico che dovette essere divertimento anzitutto per chi lo componeva» scrive in *Indagine di uno strampalato detective sui peccati di una antica Buenos Aires*, "La Nuova Sardegna", 7 agosto 1980.

¹² V. GALEOTA, *Questioni letterarie in due testi cinematografici di Borges-Bioy Casares*, "Studi di letteratura Ispano-americana", 19, 1987, p. 68.

fra tutte quella che proveniva dal Meridione d'Italia»¹³. Trova conferma qui l'interesse di Sergio Atzeni non per l'impianto narrativo dell'opera ma per il versante linguistico, pregnante al punto da divenire autoreferenziale trovando giustificazione in se stesso.

Basti pensare, ancora, all'esaltazione del meticcio linguistico che Sergio Atzeni fa del romanzo di Patrick Chamoiseau la cui traduzione lo impegna per alcuni anni¹⁴ e a quanto scrive a proposito di *Tre tristi tigri* del cubano Guillermo Cabrera Infante: «Se ne consiglia la lettura agli enigmisti più che abili e agli aspiranti bibliotecari di Babele. È linguaggio che si conclude in se stesso, non si riferisce ad altro che a sé e al luogo dove nacque. [...] È incredibile come l'autore riesca a mantenere in piedi la commedia per tratta così lunga, interpretando tutti i personaggi, imitando, citando, giocando, senza quasi mai raccontare altro che il proprio linguaggio. Onanismo verbale, vertiginoso, iperveloce, avvitato in caduta libera (o in ascesa verso un Paradiso dove Dio si chiama Alfabeto)»¹⁵.

A distanza di diciotto anni dalle prime recensioni di tema latino-americano appare sufficientemente chiaro lo spostamento dell'asse dell'interesse di Sergio Atzeni da autori e temi quasi obbligati sul finire degli anni Settanta, in virtù anche del loro impegno politico e sociale, ad autori (come Cabrera Infante) di segno politicamente opposto ma significativi sul piano dell'espressione letteraria. Indice di una raggiunta maturità non solo come lettore e fruitore di quelle opere ma anche come scrittore. A chi gli ha chiesto di indicare in quali autori latino-americani si riconoscesse, Atzeni ha risposto seccamente di non essersi ispirato a nessuno in modo preciso, voluto ed esplicito¹⁶. Tra il mondo sardo e quello latino-americano esisto-

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ P. CHAMOISEAU, *Texaco*, Torino, Einaudi, 1994. Su questa avvincente opera di traduzione, e sulle particolari difficoltà presentate dal testo, Sergio Atzeni riferì ampiamente durante un seminario di approfondimento sulle tecniche della traduzione presso l'Università di Parma. Cfr. M. BERTINI, *Tradurre la parole de nuit: Sergio Atzeni e Texaco di Parick Chamoiseau*, "La grotta della vipera", a. XXII, n. 75, estate 1996, pp. 36-39.

¹⁵ Cfr. S. ATZENI, *Storia e tirannia di un mito chiamato Castro*, cit.

¹⁶ Cfr. a questo proposito il testo della conferenza *Il mestiere dello scrittore* riportato in *Si...otto*, Cagliari, Condaghes, 1996, pp. 81-84.

no delle affinità¹⁷, date certamente dalla comune esperienza di essere stati per lungo tempo colonie spagnole, ma le differenze sono maggiori. La solarità dei personaggi di Jorge Amado, che si muovono, parlano e vivono a ritmo di samba macumba, è annullata dalla rigidità, dalla serietà e dalla cupa tristezza dei ballerini sardi. «Amado l'ho letto tutto [...] e mentre lo leggevo pensavo: è inapplicabile, il modello letterario di Amado è inapplicabile alla nostra realtà; c'è un tasso di allegria, di gioia di vivere, di espansività e di estroversione nei suoi racconti che qui sarebbe falso, perché noi non siamo così. Noi non siamo affatto estroversi, allegri, ridanciani, siamo delle persone un po' tristi, abbastanza serie, ogni tanto ridiamo, magari quando abbiamo bevuto, siamo diffidenti»¹⁸.

Se, quindi, si deve mettere da parte la lezione amadiana perché prodotto d'importazione per di più inapplicabile, non sarebbe difficile riscontrare nel suo primo romanzo, *Apologo del giudice bandito*, echi della poetica di Gabriel García Márquez e di *Cent'anni di solitudine*, letto e riletto dal nostro fino alla commozione. Le figure del viceré Don Ximene e dei suoi scagnozzi hanno i loro doppi negli innumerevoli tiranni e cacicchi che popolano la narrativa latino-americana, a cominciare da *Pedro Páramo* di Juan Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* di Carlos Fuentes fino al *Señor Presidente* di Miguel Angel Asturias e *L'autunno del patriarca* dello stesso Márquez. L'asino Perdinianu, il cane Azù, la capra che sorride beffarda, i rospi, le canne della palude che si animano al passaggio di Juonica, l'alone di magia che come una seconda pelle protegge il prigioniero Itzoccor Gunale, tutto potrebbe essere ricondotto sotto la definizione di *realismo magico* o di *real maravilloso*, coniate rispettivamente da Miguel Angel Asturias e da Alejo Carpentier per indicare quel concetto più ampio di realtà che scaturisce dalla ricerca

¹⁷ «Certe culture, e quella spagnola e catalana in particolare, hanno lasciato delle tracce profonde anche nella nostra isola», scrive ne *La sala delle bambole*, recensione al romanzo omonimo del maiorchino Luis Villalonga, "La Nuova Sardegna", 22 luglio 1977.

¹⁸ Vedi *Si... otto*, cit., p.83.

della propria peculiarità attraverso la natura, il mito, la storia e la magia¹⁹.

Ma è un'osservazione dello stesso Atzeni a trattenermi dal farlo. Nella sua veste di recensore, a proposito di un libro di non facile classificazione, *Mia sorella Elba* della scrittrice spagnola Cristina Fernández Cubas, osserva infatti: «Realismo magico? Troppo comodo, coperchio buono per troppe pentole. [...] Realismo magico è veramente un'etichetta che ha perduto di senso, e non amo le etichette»²⁰.

Mi pare di poter affermare che l'essersi abbeverato ad immaginari latino-americani abbia corroborato in Atzeni la vocazione di cantore di epopee locali (penso all'*Apologo* e a *Passavamo sulla terra leggeri*) e di narratore di semplici e antiepiche storie urbane (*Il quinto passo è l'addio*) senza mai rinunciare a un uditorio più ampio²¹. Consiste anche in ciò l'insegnamento di Jorge Amado, di Manuel Scorza, di Miguel Angel Asturias e di Gabriel García Márquez... All'essersi accostato, inoltre, alla lezione magistrale di Borges e Bioy Casares potrebbe essere collegata l'assenza di compiacimento "nazionalista", lo sguardo scanzonato e ironico, interno, con cui legge la storia della sua isola e il modo di essere dei suoi conterranei. Nella manipolazione, infine, a cui lo scrittore argentino, sulla scia del barocco Quevedo, sottopone la lingua piegandola alle esigenze della comunicazione letteraria risiedono per Atzeni il fascino e la seduzione maggiori della poetica borgesiana. Non è un caso che in un'intervista in cui l'interlocutore gli chiede se sia d'accordo con chi ritiene la letteratura il paese della memoria abbia

¹⁹ Cfr. G. BELLINI, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985, p. 527, *passim*.

²⁰ Cfr. nota 3.

²¹ «Atzeni retrocede alla sua origine, esplora e rivendica il senso, il sentimento del luogo in cui è nato e si è formato, ma non se ne lascia intrappolare, non se ne lascia consolare, non ne fa una nostalgia: lo usa, piuttosto, come paradigma per un confronto con il mondo intero» scrive Franco Cordelli. Cfr. *Frasi-figure come cristalli lucenti*, "La grotta della vipera", n. 75, estate 1996, p. 42.

risposto che la letteratura è il paese della lingua²². Sergio Atzeni, da accanito lettore qual era, si è alimentato abbondantemente alla buona narrativa latino-americana, ma le letture e gli insegnamenti (e qui si è possibile concordare con Goffredo Fofi) sono stati «mediati, digeriti, rivissuti» a partire dalla Sardegna e dalla propria personalità umana e letteraria. Una dichiarazione implicita, ma anche esplicita, di maturità e di autonomia e l'evidenza di un tracciato che disegna un percorso di ricerca profondamente personale e indipendente da stili e da modelli, anche quando sono autorevoli e di tutto rispetto, come in questo caso.

Le osservazioni fin qui fatte, lungi dalla pretesa di voler fissare una materia ancora così palpitante, vanno prese in funzione di un lavoro a seguire che mi auguro qualcuno vorrà intraprendere. Oltre a ribadire la palese sintonia di obiettivi e mezzi che caratterizza l'attività letteraria di Atzeni e di alcuni scrittori latino-americani della prima ora (impegno sociale e culturale dell'autore, rivendicazione dell'identità etnica di un popolo) mi pare che, passando al versante dell'esercizio scrittorio vero e proprio, un riscontro testuale non conforti superficialmente e matericamente la sua dichiarata ammirazione e propensione per il piano linguistico dell'opera.

Va osservata però, la natura *in fieri* dell'opera di Atzeni e l'impossibilità di considerarla un *unicum* in quanto a stile e moduli espressivi. Lo scrittore sardo andava cimentandosi in prove e saggi diversi alla ricerca della propria linea di scrittura. L'ultimo suo racconto, purtroppo in senso assoluto, *Bellas mariposas*²³, sembra indicare l'opzione espressiva che forse Atzeni avrebbe privilegiato. È l'esaltazione del linguaggio allo stato puro, della contaminazione e sperimentazione linguistiche, è gioco, è *divertissement*. È la semantizzazione del significante, la lingua, il suono diventano senso, come aveva già sottolineato con ammirazione per Cabrera Infante e Chamoiseau.

²² Cfr. G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, "La grotta della vipera", a. XX, n. 66/67, Primavera-Estate 1994, p. 39.

²³ S. ATZENI, *Bellas mariposas*, Sellerio, Palermo, 1996.

Mi piace pensare, a mo' di conclusione, che l'ininterrotto rapporto con la narrativa latino-americana, fosse di lingua spagnola, francese o portoghese, trovasse il proprio fondamento innanzitutto nel puro e semplice godimento («il libro deve essere provocatore di gioia») e in quanto forma di consolazione e conforto. Credo, infatti con Javier Marías, giovane scrittore spagnolo, che scrivere romanzi, [nel nostro caso leggerli], permette di vivere buona parte del tempo immersi nella finzione, che è certamente l'unico luogo sopportabile o quello che lo è maggiormente. Di vivere cioè, «nel regno di quello che avrebbe potuto essere e non è mai stato, vale a dire nel territorio di ciò che è ancora possibile, di ciò che sarà sempre sul punto di compiersi, di ciò che non è ancora scartato per essere già successo o perché si sa che non succederà mai»²⁴.

La finzione, dunque, come il luogo più sopportabile; ma questo riconduce a Borges, dedicato invariabilmente a decifrare un mondo assurdo a cui sovrapporre e contrapporre mondi immaginari.

²⁴ Cfr. J. MARÍAS, *Immerso nella finzione*, "Linea d'ombra", speciale "Il romanzo in Europa", 84, 1993, p.47.

Sergio Atzeni, autore post-coloniale

Mauro Pala

1. Per una genealogia

«Mi chiamo Karim Amir, e sono Inglese per nascita ed educazione, quasi. Talvolta mi si considera un tipo strano di Inglese, una sorta di nuova razza, emersa da due vecchie storie. Ma ciò non mi interessa: sono un Inglese, – seppure non fiero di esserlo – un prodotto della periferia di Londra. [...] Forse è questa strana mescolanza di sangue e continenti diversi, di qui e là, di appartenenza e non, che fa di me un tipo così irrequieto»¹.

Così si apre *Il Buddha delle periferie*, romanzo a sfondo autobiografico di Hanif Kureishi, scrittore e inglese suo malgrado, com'è il suo alter ego Karim.

Kureishi si può definire solo in negativo: non è un pakistano, paese d'origine della sua famiglia, non rientra in un gruppo o in un movimento, non è né un autore *mainstream*, che va per la maggiore, data l'eterodossia delle sue opinioni (ma che cosa è ortodosso oggi peraltro?), né uno scrittore marginale considerate le notevoli tirature dei suoi libri, i premi letterari che ha ricevuto o le versioni televisive che la BBC ha tratto dalle sue opere². Kureishi è, semmai, uno scrittore *etnico*.

Il suo Karim mi è parso geneticamente affine sia a quel Ruggero Gunale «che si crede principe di antica stirpe, ed invece è figlio di

¹ “My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. But I don't care - Englishman I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere. Perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored.” H. KUREISHI, *The Buddha of Suburbia*, London, Faber & Faber, 1990, p. 3.

² Kureishi è di origine pakistana, nato nel Kent. Ha studiato al King's College di Londra. La sua opera teatrale *Outskirts* ha ottenuto il George Devine Award cui ha fatto seguito la nomina a “Writer in Residence” presso il Royal Court Theatre. *My Beautiful Laundrette*, del 1984, ottenne una nomination per l'Oscar come migliore sceneggiatura e *The Buddha of Suburbia* vinse il Whitbread Prize come miglior romanzo nel 1990.

un fabbro e di una bruscia»³ nonché al narratore di *Passavamo sulla terra leggeri*, di stirpe ebrea, marrana, genovese araba, eccetera. In tutti questi casi siamo di fronte a dei meticci, per i quali, sia nella periferia londinese che nei bassifondi cagliaritari «la diversità (propria e) degli altri appare dato abituale»⁴.

Inoltre nella presentazione di Karim, fatta tutta d'un fiato, c'è l'urgenza di una necessità ineludibile.

L'introduzione di un personaggio a forte valenza simbolica (collettiva) attraverso l'ascendenza piuttosto che, poniamo, la descrizione dei tratti fisici, segnala uno stretto rapporto tra identità e narrazione, rapporto che concepisce la scrittura come passaggio obbligato per definire la propria posizione nel mondo. E quando dico 'nel mondo' non uso una formula retorica, ma mi riferisco a una categoria, quella della letteratura postcoloniale, di carattere eminentemente internazionale, una letteratura nella quale Sergio Atzeni rientra per molti aspetti.

Non si tratta di un fenomeno recente, seppure solo a partire dagli anni Settanta si comincino a individuare sorprendenti analogie, sia per le tematiche che per le poetiche adottate, tra scrittori geograficamente e culturalmente lontanissimi.

Postcoloniale in origine è colui che, nato o vissuto in una ex colonia, generalmente francofona, anglofona, o ispanofona, si è guadagnato, con i suoi libri, un posto di rilievo nell'Olimpo, o, se si preferisce, nell'*establishment* letterario del paese ex-colonizzatore. A questo successo non sempre infatti ne corrisponde uno analogo in patria. Questo vale per i padri storici delle letterature africane, ca-

³ «Ruggero conosce i venti, i profumi, i predoni. Si crede principe di un'antica stirpe, è figlio di un fabbro e di una bruscia, è ignobile e folle come un muflone» in S. ATZENI, *Il quinto passo è l'addio*, Milano, Mondadori, 1995, p. 7. Giuseppe Marci nel suo articolo *Sergio Atzeni o la conquista dell'Incittà*, "La grotta della vipera" n. 72/73, p. 21 rileva che questo procedimento "genealogico" si presenta anche 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 morti ammazzati, ho traslocato a cinque giorni e per tutta l'infanzia ho vagato come uno zingaro» (AD, n. 165, febbraio 1995, p. 12).

⁴ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori, 1996, p. 16.

raibiche o indiane, da Senghor, a Walcott, a Soyinka, a Tutuola, a Naipaul, autori di cui purtroppo in Italia arriva sì e no un'eco sbiadita in occasione del conferimento di un Nobel. Ottengono invece un maggiore successo di pubblico i sudamericani, che hanno messo l'accento su una colonizzazione, o neocolonizzazione, tuttora in atto, più sottile e penetrante, di tipo culturale.

Atzeni, da censore attento, osservò come «A tutti questi scrittori si deve il meglio (della letteratura contemporanea), per originalità ma anche per ricchezza semantica della lingua che veicola la loro prosa». E, aggiunge, non bisogna stupirsi della loro «capacità di esprimere una propria visione del mondo in una lingua importata» visto come in questo secolo gli autori mitteleuropei⁵ hanno potuto stabilire punti di contatto e riconoscersi in una civiltà comune grazie al tedesco, mentre gli Afroamericani hanno evidenziato il loro essere creoli servendosi spregiudicatamente del francese⁶.

Le generazioni di scrittori del secondo dopoguerra non europei, a differenza dei padri storici del modernismo, Conrad o Henry James o T.S. Eliot, un Polacco e degli Americani che vollero diventare Inglesi in tutto e per tutto, non accettano invece l'integrazione.

L'integrazione passerebbe infatti attraverso l'accettazione incondizionata di un canone letterario eurocentrico, che l'esperienza coloniale ha smascherato come costruzione tutt'altro che politicamente innocente⁷.

Si rifiuta dunque una storia scritta da altri, poi confluita in convenzione, vincolo, e si comincia una ricerca introversa: lo scrittore postcoloniale deve confrontarsi con la sua storia, deve cioè, per A-

⁵ «Ma a che cosa si deve ascrivere questo improvviso successo di uno scrittore cronologicamente e psicologicamente così lontano da noi, almeno in apparenza? Il motivo che appare principalmente è che la descrizione della società che egli costruisce con la sua opera, l'analisi della decadenza e dello sfilacciamento di un tessuto sociale evoluto e complesso, che compie con rigore descrittivo fermissimo, paiono a molti quasi un ritratto della nostra crisi attuale». S. ATZENI, *Roth, il profeta della decadenza*, "La Nuova Sardegna", 13 maggio 1977.

⁶ S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, "L'Unione Sarda", 9 novembre 1994.

⁷ Per uno studio approfondito su come la civiltà occidentale, veicolata dall'insegnamento dell'inglese, sia stata esportata in India e in Africa si veda, fra gli altri, il classico studio di E.J. HOBSBAWN e T. RANGER, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Storica Einaudi, 1987.

tzeni, definire la sua nazione⁸, come «stirpe che riconosceva a se stessa origine comune e alla quale gli altri riconoscevano comunanza di sangue e tradizioni»⁹. Ecco l'etnia, concetto antropologico e non burocratico.

È questo un dichiararsi attraverso una genealogia simbolica, secondo modalità affini a un'antichissima consuetudine orale sarda: solo la genealogia infatti, nella sua complessa, irregolare sedimentazione di eredità genetiche e attributi esterni – in questo emerge per Atzeni la lezione di Levi-Strauss – riesce a rendere «l'appartenenza nazionale doppia, tripla o quadrupla», la cui espressione è «oggetto e scopo dichiarato»¹⁰ del mestiere di scrittore.

Nella stratificazione che la genealogia implica vengono compendiate le connotazioni multiple di «sardo, italiano ed europeo», e si verifica, allo stesso tempo, la disintegrazione del canone. Fenomeno, anche questo, ben noto ai postcoloniali: una sorta di necessario viatico, un modo di eliminare le incrostazioni del luogo comune attribuito dall'esterno, di riscrivere la tradizione partendo dal suo senso etimologico di “tradere” e dalle motivazioni propulsive del trade-

⁸ «Il popolo sardo non è diventato né nazione né stato unitario nel periodo storico in cui poteva, al pari di altri popoli europei, diventarlo. I tentativi che furono fatti fallirono, tra il XII e il XIII secolo, quando cioè dall'ordinamento giudiciale autonomo, che era durato poco meno di cinque secoli, non si riuscì a passare a un ordinamento unificato, alla unificazione dei quattro piccoli regni in cui era allora ripartito il territorio isolano, ed a creare così le condizioni di una piena unità politica nazionale, politica, economica, di cultura, su basi più moderne. Ciò fu determinato principalmente da un ritardo nello sviluppo economico dell'isola. [...] Senza nazione unitaria, senza lingua unitaria, la tesi della 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. Egli indica la necessità di un pieno recupero dei valori autonomistici così come essi si sono storicamente costituiti e, nel contempo, una partecipazione sempre più profonda e intensa al rinnovamento, in senso socialista, dell'Italia. Secondo Gramsci dunque, non bisogna chiudersi in se stessi, isolarsi, ma partecipare alla vicenda e alla storia della nazione italiana». S. Atzeni, *Identità di popolo o nazione sarda*, anno 1, n. 5, *Altair* 1977. In queste parole è particolarmente evidente l'influenza del pensiero di Umberto Cardia relativamente alla lettura di quest'ultimo di Gramsci. Già qui sono poi presenti le basi per la scrittura di *Passavamo sulla terra leggeri*.

⁹ S. Atzeni, *Nazione e narrazione*, “L'Unione Sarda”, 9 novembre 1994.

¹⁰ *Ibidem*.

re stesso¹¹. Il tutto privilegiando l'immediatezza dell'oralità sulla scrittura: qualcuno parla al proposito di decostruzione, Atzeni chiama questo scavo «costrizione maledetta»¹².

In altre parole: «È la domanda che ogni tribù pone all'antropologo straniero, ogni colonizzato al colonizzatore seppure (questo sia) animato da intenzioni amiche e comprensive: perché non descrivi te stesso invece di descrivere noi?»¹³.

Ma a questa domanda che prelude alla ricostruzione genealogica non si può rispondere secondo modalità realistiche – e qui si coglie tutta la distanza tra Atzeni e, poniamo, un Dessì – perché il realismo in letteratura se non addita, senz'altro adombra una verità ed invece quando «sui fatti si deposita il velo della memoria (questo) lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che i resoconti degli storici»¹⁴.

2. Dai confini dell'impero

La memoria distorce, *infavola* dunque.

Nel 1981 Salman Rushdie stupì il mondo letterario con il suo *Midnight's Children (I figli della mezzanotte)*. Costruito come un libro scritto da altri libri, *Midnight's children* appare, a tutta prima, un'epopea magico-realistica in cui mito, favola, e magia si fondono e confondono.

È un tentativo audace e riuscito di riscrivere la storia da parte delle minoranze, di guardarla con l'occhio del bambino, che ha una visione particolare del mondo, «caratterizzata da un fortissimo ego-

¹¹ In questo modo il funzionamento di una cultura viene messo a nudo, e si ripropone la visione gramsciana di culture come blocchi egemonici antagonisti. Atzeni nel suo scavo di tipo storico vuole «ricomporre la storia plurisecolare dell'isola, per vedere se concetti come 'popolo' e 'nazione' corrispondano a necessità storiche reali, se abbiano radici profonde e come queste sorsero, e se si mantennero e come si ponga, in questa dimensione, il problema dell'agire politico quotidiano» in S. ATZENI, *Compagno Gramsci matricola 47444*, "La Nuova Sardegna", 22 marzo 1977.

¹² G. MARCI, *Sergio Atzeni o la conquista dell'Incittà*, "La grotta della vipera", n. 72/73, p. 17.

¹³ S. ATZENI, *Un'Americana a Napoli*, "L'Unione Sarda", 16 Giugno 1995.

¹⁴ S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 119

centrismo»¹⁵. Egocentrismo, sguardo vergine, e perciò più penetrante, del bambino. Elementi da tener presente.

Ma torniamo per un attimo dall'India alla Sardegna: in una tavola rotonda sul tema *Certi romanzi...sardi* Atzeni lamentava che alcune opere contemporanee di autori isolani gli parevano legate ad una impostazione del tipo "realismo socialista": prima la tesi, poi la costruzione del romanzo. E – osservava – in questa impostazione c'era anche una nota stonata nel fatto che i Sardi dovessero essere presentati, in ogni caso, come eroi, personaggi positivi.

Per cui «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'. Ed è paradossale invece che il miglior romanzo sardo degli ultimi anni, *Il giorno del giudizio*, sia invece avulso completamente da questa ricerca dell'eroe, del personaggio sardo positivo. La condizione umana – riferita a Nuoro, cioè alle radici dello scrittore – non è propriamente un affare edificante»¹⁶.

¹⁵ *Verso gli antipodi. Le nuove letterature di lingua inglese: India, Australia, Nuova Zelanda* (a cura di A. Lombardo) Roma, Nuova Italia Scientifica, 1995, p. 45.

¹⁶ Atzeni parte, per il suo intervento, dalla seguente constatazione: «I fatti nuovi della letteratura sarda sono essenzialmente due: una sorta di "esplosione" di massa, l'affacciarsi di numerosi scrittori dove prima c'erano solo alcune grandi figure che illuminavano l'orizzonte e, soprattutto, l'unificazione entro un filone che potremmo chiamare del recupero dell'identità, anche in senso politico». La critica di Atzeni muove dalla lettura di *Rapsodia sarda* di Francesco Zedda e *Erthole* di Bachisio Zizi. Atzeni prosegue sostenendo che: «non credo che sia anche auspicabile l'unificazione linguistica della Sardegna: rischia di chiudere completamente la letteratura sarda in un guscio incomunicante con l'esterno. [...] Allora io parto, provocatoriamente, da alcuni fatti internazionali: il più conosciuto scrittore indiano contemporaneo, Salman Rushdie, scrive in inglese, così come scrive nella medesima lingua la cinese Han Suyin. La lingua tedesca è stata la lingua letteraria di molti scrittori provenienti da diverse comunità mitteleuropee: si tende cioè a riversare i propri messaggi in una delle grandi lingue internazionali che hanno avuto maggior sviluppo letterario. L'uso di grandi lingue letterarie permette di inventare anche a scrittori - cito Nabokov, russo, che scrive in inglese- che provengono da diverse tradizioni. Paradossalmente io consiglierei ai giovani scrittori sardi di scrivere in inglese, perché la tradizione italiana è in piena caduta. [...] l'inglese in futuro sarà la lingua della comunicazione universale...» S. ATZENI in una tavola rotonda su *Certi romanzi... sardi* pubblicata su "Ippografo", anno IV, n. 1, luglio-agosto 1985.

Segue un manifesto in due punti: «Nuovo mattino cercasi per isola che ha bisogno di cambiare. Massima penalità per chi si prende troppo sul serio»¹⁷. Il risultato è, per l'appunto, egocentrico ed ingenuo come per Rushdie: Mariano padre della patria sarda tramutato in capra zoppa danzante, una lingua degli antichi inventata di sana pianta alla faccia delle pedanti vestali della sacra storia isolana.

Questa prorompente «disponibilità nei confronti del reale» sfocia, come risultato narrativo, in quello stile prettamente postcoloniale che Franco Moretti, nel suo studio sulla forma epica novecentesca¹⁸, registra come 'realismo magico'.

Il realismo magico, che entusiasmò l'Europa dopo l'uscita di *Cent'anni di solitudine*, rimette il modernismo con i piedi per terra e sana la grande frattura adorniana tra modernismo e cultura di massa. È il prodotto – cito sempre Moretti – di un'evoluzione letteraria diversa da quella europea, precisamente di un mondo alieno rispetto all'eredità vincolante e onnivora del grande romanzo ottocentesco. In Sudamerica, infatti, scrive Vargas Llosa «la finzione si era diffusa ovunque, contaminando ogni cosa: storia, religione, poesia, scienza, arte, discorsi, giornalismo e le abitudini quotidiane della gente»¹⁹.

Atzeni nel recensire il peruviano scrive: «Vargas Llosa vede il mondo e lo narra: e nelle sue parole manca qualsiasi ombra di giudizio morale o moralistico. Egli si limita a descrivere, e non dal suo osservatorio di letterato, ma dal punto di vista di chi parla, ovvero degli stessi protagonisti dei fatti, che esprimono nient'altro se non se stessi, la propria ideologia, la morale comune dei gruppi sociali [...]. E, una volta chiuso il libro, per un attimo si riesce ad avere la sensazione di aver vissuto non nel chiuso di uno studio, ma nel centro di un dramma quotidiano di cui si è stati protagonisti. Ed è allora

¹⁷ S. ATZENI, *E se realizzassimo una balentia senza fucili?*, "L'unione Sarda", 7 maggio 1995. L'articolo si conclude con una raccomandazione su come scrivere la storia sarda: «Senza troppo orgoglio neppure per gli antichi, non erano tutti santi, non erano tutti eroi».

¹⁸ F. MORETTI, *Opere Mondo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 221.

¹⁹ M. VARGAS LLOSA, *Latin America: Fiction and Reality*, in J. KING, *Modern Latin American Fiction: A Survey*, London, Boston, Faber & Faber, 1987, p. 5. Citato in MORETTI, 1994, p. 223.

che la scrittura diventa veramente rivolta contro la realtà. Contro una realtà da cambiare, nella quale anche un libro può divenire un'arma»²⁰.

Atzeni nel dare questo giudizio parte, paradossalmente, avvantaggiato nella comprensione del nuovo corso, non più eurocentrico ma diffusamente terzomondista, della *Weltliteratur*²¹. L'essere sardo, cioè marginale e periferico, e, soprattutto, la consapevolezza di esserlo, comporta quella dialettica continua tra «le proprie origini e radici, di timbro arcaico, e un incontenibile desiderio di modernità».

È un duro apprendistato – come fa notare Ernesto Ferrero – una pratica che apre gli occhi su quel *real maravilloso* appena descritto, cioè su una nuova dimensione magica del quotidiano inteso come

²⁰ «Improvvisamente i nostri editori hanno scoperto nei Latinoamericani una straordinaria miniera d'oro. Qual è questo mondo? È un impasto di violenza e brutalità primordiali, di umanità vibrante di richiami selvaggi: come è nella natura di quel continente, ancora indomita e feroce. Ma anche di violenza di razza e di classe [...]. S. ATZENI, *L'indomito e feroce mondo degli indios*, "La Nuova Sardegna", 14 dicembre 1978. Leggiamo in un'altra recensione di Atzeni su Amado e la letteratura brasiliana: «Nell'impegno culturale traspare la rivendicazione di una identità anticoloniale – l'esempio di Jorge Amado, l'autore di *Dona Flor e i suoi due mariti*. Nella letteratura latinoamericana di oggi l'impegno culturale, la ricerca di scritture nuove e originali si incontrano quasi sempre con la necessità di una rivendicazione di identità e con un insopprimibile bisogno di denuncia anticoloniale». Ancora sui romanzi di Amado *Dona Flor* e *Gabriella*: «Fra le pagine più belle di Amado quelle in cui deride le abitudini di certa classe borghese nordamericanizzante del suo paese che quella identità afro tradisce. [...] Al di là della storia d'amore che guida il racconto c'è un paese intero che attraversa una fase di passaggio fra un potere monopolista e un altro: e la lotta per il potere "ingrassava le campagne con morti e sangue, e nascevano e si moltiplicavano le fortune, mentre il progresso si radicava e trasformava il volto delle città". Chi vorrà comprendere come funzionano l'economia e la società di un paese sudamericano, trarrà giovamento dalla lettura del libro". S. ATZENI, *Tiro al bersaglio sui diritti umani*, "La Nuova Sardegna", 12 gennaio 1980.

²¹ «L'editoria italiana ha scoperto di recente il ricco filone degli scrittori latinoamericani. In Vargas Llosa, accanto alla esplosione di vitalità selvaggia, ci sono, come doveroso contraltare, rapide putrescenze sia fisiche sia morali. Si passa dal Perù rurale, quello degli Indios, alle mollezze della capitale dei ricchi dominatori [...] anche qui unica regola è la violenza, a malapena mascherata dalle luci al neon dei bar di una società dorata, che solo in superficie sorride di progresso e complimenti: non appena dietro le labbra spuntano i denti, quella che vediamo è una risata selvaggia e primitiva, forse eroica, ma di quell'eroismo della follia che non fa i conti con l'uomo e con la ragione che appartiene alle barbarie della civiltà [...]. S. ATZENI, *L'indomito e feroce mondo degli Indios*, cit.

materiale immediatamente disponibile per la scrittura. Henri Carpentier, in modo non dissimile da Chamoiseau, scopre ad Haiti un mondo più stupefacente del cosmo artefatto dei surrealisti europei, Garcia Marquez crea Macondo, Tutuola si addentra nel bosco degli spiriti dove rivive la magia etnica nigeriana.

Ma attenzione: nessuna di queste operazioni ha alcunché di nostalgico né vuole indicare la scorciatoia per l'Arcadia perduta. Abbiamo a che fare con scrittori colti, fini conoscitori dell'evoluzione della letteratura occidentale e della sua impasse novecentesca. L'opzione mitico-epica qui in atto rappresenta un'alternativa radicale: mentre una certa storiografia e letteratura sedicenti regionali scimmiettano la versione propagata dal Palazzo attente al decoro agiografico della propria lottizzazione, *griots* letterari come Atzeni rimettono in discussione l'epistemologia della storia e della letteratura.

La scelta di Atzeni, ciò che lui denotava come «stile», oscilla tra un'inclusività barocca di stampo gaddiano come nell'*Apologo del giudice bandito* e la stringatezza cinematografica de *Il figlio di Bakunin* che molto deve a Calvino.

In entrambi i casi si responsabilizza il lettore. Gli si fornisce una materia allo stato grezzo, affidandogli il compito di rimontarla in un versatile *bricolage*, secondo le migliori tradizioni dell'avanguardia.

Ciò implica uno sforzo da parte del lettore nel dare un senso a ciò che legge, a rileggere i fatti narrati criticamente. Solo così coglierà lo scarto tra la realtà davanti ai suoi occhi e la distorsione paradossale cui questa realtà va incontro quando si fa prosa. Un procedimento straniante che scava, individuando e mettendo in risalto una frattura tra reale, qui e ora, e il possibile. Qui è la prospettiva utopica, in questo modo la scrittura si fa «rivolta contro la realtà». In questo senso l'artigiano Atzeni segue la lezione, oggi estremamente inattuale in Italia, di Pasolini²².

²² Cfr. S. ATZENI, recensione dell'antologia di scritti di Pier Paolo Pasolini, "L'Unione Sarda", 12 ottobre 1977.

Quest'utopia²³ è il fardello del custode della memoria, la matrice etica di Atzeni²⁴.

Pasolini, scrittore corsaro, guida la rivolta della campagna contro la città fulcro del potere, e questo movimento accerchiatore e guerrigliero è un altro tema canonico e fondante della letteratura postcoloniale. Atzeni-Itzoccor guida, lui stesso Budda delle e dalle periferie, la riscossa di Arbarè contro la corrotta Karale. Quando Atzeni scrive: «Si passa dal Perù rurale, quello degli Indios, alle mollezze della capitale dei ricchi dominatori»²⁵ è facile intuire a quali luoghi stia pensando. L'assalto al bastione coloniale dell'*Incittà* corrisponde anche simbolicamente alla riappropriazione di linguaggio nazionale dopo la disintegrazione del canone. «La città era il santuario della parola, del gesto, della battaglia», ed il passaggio dalla campagna alla città equivale anche – osserva giustamente Marci – a quello dalla semplicità alla complessità. A *Texaco*, creazione e punto d'arrivo dei negri di Chamoiseau, gli ultimi venuti nella corona dei quartieri disgraziati reinventarono tutto: «le leggi, i codici urba-

²³ Nel descrivere l'*utopia* come genere fin dai suoi primordi, Atzeni afferma che “Il testo di Antonio Diogene – prototipo dell'utopia – si presenta come romanzo, e non come libro di storia. Questo elemento è particolarmente significativo, poiché ci suggerisce un capovolgimento della nostra definizione iniziale: la narrazione veridica della vicenda dell'uomo su questo pianeta è il romanzo. E la storia il terreno della fantasia.[...] È bene allora che lo si sappia: la storia è una costruzione fatta dall'uomo tanto quanto il romanzo, sebbene gli storici asseriscano di dire il vero. Credere che la storia dica verità e il romanzo dica falsità è pericoloso. Poiché gli uomini si muovono sulla base di informazioni false e tendenziose, bisogna convincersi che spesso gli storici non dicono la verità; mentre i romanzi, a volte, raccontano più verità degli storici». (Conferenza presso l'Università di Verona del 26 aprile 1995, in R. CAGLIERO, *Letteratura e storia*, “La grotta della vipera”, n. 72/73, 1995).

²⁴ Nell'articolo *Leopardi democratico e progressivo*, “La Nuova Sardegna”, 1 aprile 1980, si rintraccia, oltre a Pasolini e Gramsci, Leopardi come ispiratore della concezione etica di Atzeni. «La virtù, l'eroismo, la grandezza d'animo non può trovarsi in grado eminente, splendido e capace di giovare al pubblico, se non che in uno stato popolare, o dove la nazione è partecipe del potere. Così Luporini in *Leopardi progressivo* (“Universale scienze sociali” di Editori Riuniti) ricostruisce le vicende più moderne di un poeta, cogliendone gli aspetti più moderni, gli elementi che ne caratterizzano il valore progressivo. Leopardi sceglie sempre il pubblico, cioè l'interesse collettivo di un popolo “nazione” e indica come virtuoso il comportamento dell'eroe che si sacrifica per il bene comune e detesta il privato [...] perché matrice della divisione tra uomo e uomo e del non-impegno dei cittadini verso il bene comune. La corruzione della società – lamenta Luporini – si ha nell'estendersi mostruoso della sfera del privato e del suo prevalere sulla sfera del pubblico».

²⁵ S. ATZENI, *L'indomito e feroce mondo degli indios*, cit.

ni, i rapporti di vicinato, le regole di insediamento e di costruzione»²⁶.

Parallelamente a questa riappropriazione territoriale, il gergo nei suoi mille rivoli ha la sua rivincita sulla lingua del Palazzo.

Ma, per carità, tutto questo avviene senza proclami o intenti didattici: massima penalità per chi si prende troppo sul serio. Leggerezza, raccomanda Calvino, leggerezza!

Che sta succedendo allora? Allora «Antonio Gramsci, se visse oggi, (per capire ciò che succede nel mondo) invece di dare l'indicazione di 'partire dal melodramma' darebbe quella di 'partire dal poliziesco'²⁷, o dalla fantascienza, o dal fumetto»²⁸. Rientrano in

²⁶ G. MARCI, *Sergio Atzeni o la conquista dell'Incittà*, cit., p.16.

²⁷ «Hammett ha restituito il delitto alla gente che lo commette per ragioni concrete, e non semplicemente per fornire un cadavere a dei lettori. E questo delitto lo ha fatto compiere con mezzi accessibili, non con pistole da duello intarsiate, curaro e pesci tropicali. Ha messo sulla carta i suoi personaggi e li ha fatti parlare e pensare nella lingua che si usa, di solito, per questi scopi. [...] Il detective - il nostro Sam Spade - rappresentava, e rappresenta tuttora, la possibilità dell'esistenza di uomini diversi, e di futuri differenti. [...] La lingua usata da Hammett fu anch'essa una piccola rivoluzione: era fondata su un impasto gergale "parlato" fino al midollo, e parlato proprio dall'Americano comune, privo di sdolcinature letterarie. Proprio per questo la lingua di Hammett divenne, in brevissimo tempo, il miglior americano narrativo. Non a caso si sostiene che senza la lingua di Hammett quella di Hemingway avrebbe avuto non poche difficoltà a esprimersi». S. ATZENI, *Quel mondo spietato degli addetti al delitto*, "La Nuova Sardegna", 30 aprile 1980. Opinioni analoghe sono espresse in *La scuola dei duri di Raymond Chandler. Un delitto maturato nel clima elettorale*, "La nuova Sardegna", 21 giugno 1980.

²⁸ «Che polizieschi! Dentro c'è proprio tutto ciò che avreste voluto sapere sull'America.[...] un apparato sociale grandioso ma spesso corrotto e inefficiente, una ricchezza abbastanza diffusa, troppo spesso accompagnata dal decadimento morale e dalla corruzione; uno strato sociale incredibile, risacca e degrado della società dei consumi, formato da vagabondi, spostati, alcolizzati, cocainomani, avventurieri; gli oscuri legami tra potere politico, corruzione dell'apparato sociale e potere mafioso... non c'è male, soprattutto se consideriamo che tutto questo è stato scritto non ieri l'altro ma in un trentennio che va dal 1930 al 1959.[...] Una delle caratteristiche del poliziesco è infatti che, a differenza di altri generi narrativi, ha un tale successo di pubblico da dover essere considerato una delle forme più vive di letteratura di massa. Chi scrive è personalmente convinto che Antonio Gramsci, se visse oggi, invece di dare l'indicazione di 'partire dal melodramma' darebbe quella di 'partire dal poliziesco', o dalla fantascienza, o dal fumetto».

S. ATZENI, *Al mare col cadavere nella valigia contro i rischi dell'estate balorda. Recensione di Raymond Chandler*, "La Nuova Sardegna", 26 Luglio 1980. Cfr. anche S. Atzeni, *La vita movimentata del brigante guerrigliero*, "La Nuova Sardegna", 9 febbraio 1980. Un elogio del fumetto in B. MADAUDO, *Carmine Crocco, storia di un brigante*, editoriale Corno: «In questo Carmine Crocco Madaudo piega il fumetto alle necessità della storia, e lo fa con esiti senz'altro positivi. Le sue tavole, costruite quasi come i tabelloni dei cantastorie di un

gioco Chandler, Hemingway, la letteratura gialla e di fantascienza sostanziano e veicolano un'utopia popolare.

Ma, come, si potrebbe obiettare, che cittadinanza hanno i rappresentanti della cultura egemone e colonizzatrice per eccellenza in un tentativo di emancipazione da parte di ex-colonizzati?

È un versante dell'America, quello rivisitato da Atzeni, che potremmo definire allo stesso tempo genuinamente popolare (anche se, in questo caso, *pop* oggi significa commerciale) ma, allo stesso tempo fortemente sintomatico del modo di sentire contemporaneo.

È l'America di Kerouac e Ginsberg, ma soprattutto del rock²⁹, l'America delle minoranze emergenti, che solo con la Morrison ha

tempo, seguendo una iconografia di matrice molto chiaramente popolare, lasciano il segno. Il linguaggio-fumetto esprime ormai con molta semplicità i significati più complessi: dalla storia alla politica all'avventura».

A proposito di fantascienza Atzeni scrive: «Sul Corriere della Sera del 14 luglio Ray Bradbury, scrittore americano di fantascienza, parla del futuro del suo paese. Scrive, chissà perché, Paese. Dice che negli Stati Uniti otto o nove o una decina di rivoluzioni avvengono negli stessi giorni. Perché non un numero esatto? Alcune sono invisibili anche agli stessi Americani. Qualche dubbio: le rivoluzioni non sono mutamenti radicali, profondi, che frantumano il vecchio ordine? Come fai a non vederle? Per vedere bisogna essere ferventi. Chi non ferve non vede. Bradbury, ferventissimo, vede cinque rivoluzioni. Prima, immigrazione. Chiedo: non avviene da che uomo è uomo che poveri confinanti, schiavi incatenati e diseredati d'ogni specie fuggano a torme verso il cuore dell'impero, dove corrono fiumi d'oro? Seconda: Voto. Cioè, a sentire B., buttare fuori dei bastardi per rimpiazzarli con dei figli di puttana. Che rivoluzione è? Così era ai tempi di Catilina, così era ai tempi di Lucrezia Borgia, così è quasi sempre e quasi dappertutto. Terza, medicina. I progressi sono indubbi, ma l'unica reale rivoluzione contro la morte è l'immortalità. Bradbury finge di ignorarlo. Quarta: agricoltura. Qui ha ragione. Pesticidi, diserbanti, mucche chimiche e latte nucleare. La rivoluzione è avvenuta. Era meglio se non avveniva? la storia non si fa con i se. Quinta: videoregistratori. Non è piuttosto una funzione in più al dominante Totem Telettronico? No, a sentir Bradbury è un terremoto. Nastri magnetici da un quarto di pollice usati non come stampelle ma come granate da lanciare nelle classi per far esplodere le Idee. Le Idee sono maiuscole perché americane. Se fossero altrui sarebbero idee? [...] A qualcuno la quinta rivoluzione appare come un mesto ripiegare verso cubicoli di cemento da parte di umani troppo sazi, annoiati, avidi e impauriti? Non ferve. [...] La propaganda americana non ha immagini migliori da proporre per il Duemila?» (*Fantascienza e no. Cinque rivoluzioni nel Duemila secondo Ray Bradbury*, "L'Unione Sarda", 22 luglio 1986).

²⁹ «Fu subito chiaro che si trattava di qualcosa di diverso sia dal suono pulito di Ringo e compagni, come da quello sporco delle pietre rotolanti, come dal ballabile R&B. Il suono di Hendrix non era né sporco né pulito né ballabile. Era rabbioso, scomodo, disperato. Era l'espressione di un mondo di una violenza e di un desiderio di vita che furono di moltissimi giovani nel maggio francese e nell'autunno italiano. La voce secca, non calda, la chitarra oltraggiosa disarmonica caricata da incredibili effetti che lo stesso Jimi si costruiva, era il suono del momento». S. ATZENI, *Ricordo di Jimi Hendrix*, "L'Unione Sarda", 6 novembre 1974.

avuto, relativamente da poco, un riconoscimento ufficiale. Ma è anche un'America *sintomatica* perché «l'arte narrativa americana fabbrica miti» e Poe, per esempio, autore archetipico, biblico fin nel midollo, con la sua morte rossa, con i suoi incubi metaforici, annuncia la modernità, così come la caccia alla balena di Melville, diventa «ogni cerca d'altrove, ogni furia autodistruttiva»³⁰. Abbiamo dinanzi, anche in questo caso, un ritorno ai trascorsi postcoloniali della cultura nordamericana, proprio dove “radici arcaiche” – “bibbia e desiderio di moderno” (in questo caso il “desiderio di moderno” va inteso come ossessione epica), dalla frontiera alla fantascienza – si incontrano.

Lo sciamanismo di Atzeni si attua *Dreaming California*. Sciamano: è così che infatti lo scrittore, e, soprattutto, il traduttore Atzeni si autodefinisce: «Qualche traduttore è pazzo. [...] c'è sempre un filo di follia nel voler fare questo mestiere [...] perché voler tradurre significa credersi almeno un po' sciamani, cioè dotati di un'anima capace di incarnarsi in un'anima altrui. Infatti: come si può tradurre decentemente un testo se non ci si immedesima, fino a perdere coscienza di sé, nella testa, nella fantasia, nelle idee, nella visione del mondo, nel vocabolario dell'autore da tradurre?»³¹. Di metamorfosi e identificazioni più o meno oniriche con spiriti collettivi pullulano infatti le opere degli Africani e dei Caraibici.

Il sogno dello sciamano corrisponde a una “vita per procura”, proiettata su realtà lontane, ma da una prospettiva locale ben ancorata, senza facili esotismi³² o folklore a buon mercato. È una vita

³⁰ S. ATZENI, *Un'Americana a Napoli*, “L'Unione Sarda”, 16 giugno 1995.

³¹ S. ATZENI, *L'obbligo di essere un po' pazzi e un po' sciamani*, “L'Unione Sarda”, 12 settembre 1992.

³² Sull'*esotismo* cfr. S. ATZENI, *Anche la Sardegna negli incubi di Peter Handke*, “L'Unione Sarda”, 21 ottobre 1988. «La Sardegna vista da Andreas Loser, protagonista di *Il cinese del dolore* (Garzanti), prefazione di Rolando Zorzi, è lontana tanto 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, scimunita e balbettante. Una Sardegna eccentrica fin nella scelta dei luoghi: l'unico lago naturale d'acqua dolce in un'isola che è sale e granito, l'unica città catalana e, della città, gli handicappati. Quali altri luoghi avrebbero potuto fare da pendant al delirio psicotico del salisburghese Andreas Loser? [...] La Sardegna descritta dai narratori e viaggiatori europei è un territorio magico e demoniaco, selvag-

che cerca una dimensione epica e la trova nelle letterature mondiali e nella loro distintiva nostalgia del disordine: scrive Rushdie «nacquero mille e un bambino, vi furono, nello stesso luogo, mille e una possibilità, come mai non era successo prima; e si ebbero mille e uno vicoli ciechi» (*I Figli della mezzanotte*). La letteratura qui non è evasione, ma traiettoria centrifuga, metafora dell'apertura dell'esistenza. E quell'esistenza va vissuta all'inseguimento della lingua che «eterna manipolazione», ci plasma e ci unisce, espandendoci verso l'altro.

«Diremmo con Whitman: mi contraddico, forse? ebbene, allora mi contraddico, Sono vasto, contengo moltitudini. Il poeta si fa tramite, mezzo di trasmissione, della complessità del reale, caricando su di essa anche le proprie personali angosce, le proprie premonizioni: ma non riforma il reale a suo gusto, non lo riordina secondo criteri preordinati: lo accoglie, e se ne lascia persino travolgere»³³.

gio e misterioso, luogo di visioni, soglia dell'ignoto. [...] La Sardegna è un sogno degli Europei, l'Europa è un sogno dei Sardi; i confini tra 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». Sempre sul tema esotismo Cfr. S. ATZENI, *Città inventata e luoghi comuni*, su *Gli strumenti delle tenebre* (Rizzoli, 1983) ultimo romanzo di Anthony Burgess, articolo apparso su "L'Unione Sarda": «È una Cagliari avvinazzata, un po' puttanesca e un po' demoniaca... Il protagonista del romanzo, Ken Toomey, giovane e promettente scrittore, è costretto a fuggire da Londra: la sua omosessualità è stata scoperta, e gli Inglesi la considerano, più che un difetto o scelta, reato penale e peccato mortale. [...] Fugge dunque a meridione (e dal suo viaggio trarrà un libro: *Migrare al sud*). Giunge a Cagliari, si crogiola al solicello dell'autunno cagliaritano e beve freddo nero vino locale seduto a un tavolino all'aperto del caffè Roma.[...] La Cagliari di Burgess (sardi guerrieri anche se asinai o camerieri e prezzo del sedano compreso) è tratta di peso dalla descrizione fattane da D.H. Lawrence nel 1921. Si tratta, cioè, di una finzione, di una città inventata. Poiché Lawrence, che pure a Cagliari c'è venuto per davvero, ha anche trasformato la realtà cittadina in senso fantastico, si può ben dire che si tratta di una Cagliari due volte falsa. Ma non per questo meno divertente. La macchina narrativa inventata da Burgess è complessa e meticolosa, frutto di alta ingegneria romanzesca, rigogliosa di immagini e tonalità, mescolati con sapienza. Un bel romanzo, millenaristico e ironico, in cui Cagliari fa una comparsa. È la porta del sud».

³³ S. ATZENI, *Il caos apparente del terrorismo - le straordinarie anticipazioni di Pasolini*, "La Nuova Sardegna", 27 gennaio 1980.

3. Una creolità sarda?

XXXVI

*Stanotte con pinze di panna
mi sono aperto il petto e ho scoperto
di avere un cuore africano*³⁴

L'ipotesi di lettura avanzata nel 1996 in occasione del convegno su Atzeni trova un'ulteriore conferma con la pubblicazione, lo stesso anno, di *Bellas Mariposas*³⁵. *Il demonio è cane bianco* e *Bellas Mariposas* infatti rappresentano il principio e la fine dell'attività del narratore. Nel caso di *Bellas Mariposas* si riscontrano, ancora una volta, tutte le componenti di una scrittura di avanguardia proiettata su una prospettiva postcoloniale. A cominciare dalla lingua. La lingua italiana è stravolta – o fecondata a seconda della prospettiva che assumiamo verso il fenomeno – dall'innesto con il gergo dei bassi-fondi cagliaritari: «Babbo non tornerà mamma ha detto M' à nau ki no torra prus mancu malis fiar ora»³⁶. Del tutto assente la punteggiatura, il passaggio dall'italiano al dialetto cagliaritano è improvvisato, manca inoltre del tutto la cura filologica nel “recupero” o nella riproduzione di una lingua sarda, fosse anche il sardo nella sua variante campidanese.

Le frasi brevi, spezzate, enunciati perentori che costruiscono la voce narrante, unico supporto della fabula, appartengono ad una adolescente della suburra metropolitana. Episodi tragici e comici sono giustapposti come in un telegiornale. Anche i modelli della voce narrante sono televisivi: «non mi interessa voglio diventare rockstar dopo che sarò rockstar sceglierò l'uomo»³⁷. I nomi degli altri personaggi vengono, analogamente, tratti di peso dalle *telenovelas*. Alla cinica considerazione del mondo che la circonda («andrò sui marciapiedi alle sei a impennare sui marciapiedi tutto intorno alla piazza rombando tenendovi svegli che tanto per voi è come stare ad-

³⁴ S. ATZENI, *Due colori esistono al mondo. Il verde è il secondo*, Nuoro, Il Maestrale, 1997, p. 76.

³⁵ S. ATZENI, *Bellas Mariposas*, Palermo, Sellerio, 1996.

³⁶ Ivi, p. 122.

³⁷ Ivi, p. 63.

dormentati non vi accorgete della differenza»³⁸) fa riscontro una singolare sensibilità che Atzeni non liquida come sentimento d'accatto. Manca però qui, a differenza di Pasolini, una teoria del riscatto economico, non si fa sociologia della letteratura trattando del degrado di periferia. Atzeni fa *essenzialmente* letteratura. Letteratura come fatto, non come illustrazione, con un ampliamento del raggio d'azione della letteratura stessa. Tra i due poli del lettore e del personaggio fittizio, egli è sbilanciato sul versante di quest'ultimo, aderisce completamente al suo personalissimo idiosincratico codice espressivo, e dunque il lettore non ha altra scelta che quella di *interpretare* questo codice, sforzarsi di comprendere qualcosa che presenta le difficoltà e la fascinazione insieme tipiche dell'idioletto. Questa esigenza di corrispondere fino a compenetrare, non solo narrare, ma addirittura mostrare nel suo farsi, nasce dal non voler accettare i limiti intrinseci nella scrittura. Perché la scrittura arriva sempre in ritardo sul parlato, perdendo quindi in immediatezza. Se poi si considera l'immediatezza come una garanzia di autenticità – e mi pare che il tardo Atzeni implicitamente sottoscriva questo punto di vista – allora la scrittura viene sottoposta a tutta una serie di pressioni che finiscono per modificarne radicalmente la forma comune, la *vulgata* così come è codificata oggi. Ma poiché, saussurianamente, è sempre e comunque la *parole* a modificare e orientare la *langue*, – che si rivela essere così solo un equilibrio momentaneo – Atzeni sottopone l'italiano ad una improvvisa e marcata accelerazione, ricorrendo a quell'inesauribile serbatoio di parole che è il dialetto. Non la lingua sarda, si badi bene, ma un dialetto metropolitano frutto di contaminazione fra italiano e sardo, una variante ben individuata da Marci nel «brutto anatroccolo dei dialetti sardi», un «socioletto popolare»³⁹ che sfida, nelle sue volute deformazioni, anche

³⁸ Ivi, p. 65: «Mio padre pezzemerda che conti chiede? Dice Hai dodici anni Caterina devi guadagnarti il pane. Io ti ho chiesto di farmi nascere in questa casa proprio sotto signora Sias in questo cazzo di palazzo in questo cazzo di quartiere? Io ti ho chiesto di farmi nascere?».

³⁹ G. MARCI, *Sergio Atzeni. A Lonely Man*, Cagliari, Cucc, 1999, pp. 122, 124. Marci in quella che è a tutt'oggi l'unica monografia su Atzeni, tiene nel dovuto conto gli apporti della sociolinguistica e della fonetica, riferendosi, fra gli altri, agli studi sulle varianti contem-

i pregiudizi dei filologi sulla nobiltà d'origine della lingua. Se in *Bellas Mariposas* il linguaggio è quello di gruppi che si collocano in basso nella scala sociale è perché Atzeni ha intuito che proprio a questo livello si attua effettivamente la commistione fra vari idiomi, visto che proprio la lingua sarda recupera così tutta l'urgenza dell'oralità. L'oralità è la migliore garanzia di vitalità della lingua, e, allo stesso tempo, un patrimonio sempre disponibile per la letteratura. Questo tuffo nel gergo della periferia va considerato con la massima attenzione, certo non si tratta di un semplice *divertissement*. Abbiamo assistito negli ultimi anni a diversi tentativi di riaffermare la validità del sardo, di dimostrarne la versatilità non solo in ambito letterario, ma, ad esempio, allorché si tratta di veicolare i contenuti della scienza. Bisogna però riscontrare che in molti di questi casi, magari inconsciamente, si è considerato l'italiano (o, addirittura, di seguito, l'inglese) come una presenza antagonista ed ingombrante, il retaggio della colonizzazione, l'ostacolo al recupero delle radici. Si è fatta indubbiamente molta cattiva retorica intorno al sardo. *Bellas Mariposas* 'fotografa' la situazione attuale di molti parlanti, soprattutto giovani, ed è un quadro che non può soddisfare i puristi. Ma si tratta di un quadro veritiero, anche per ciò che concerne l'identità di quei parlanti. Atzeni non tratta il dialetto alla stregua di un codice degradato, come faceva Gadda, che lo detestava, né come Pasolini, che provava una carità di matrice cristiana per i suoi borgatari in attesa di riscatto sociale. No, Atzeni *inscena* – la sua è pur sempre *fiction*, ma amplificata, ad alto peso specifico – una cronaca asciutta e ironica, tenera e insieme impietosa, dove non c'è spazio per palinogenesi e riscoperta di un passato nobile e nobilitante.

Oralità e teatralizzazione sono due elementi chiave della scrittura di Atzeni. Le stesse componenti caratterizzano diversi autori caraibici, per cui si può ipotizzare che anche Atzeni rientri nel discorso che questi ultimi promuovono, quello della creolità. Ciò non è casuale, ma legato alla mediazione di Chamoiseau, il quale definiva Atzeni,

poranee della lingua sarda ad opera di P. FONTANA (cfr. *Tendenze evolutive foniche nel sardo cagliaritano*, "La grotta della vipera" anno XXII, n. 74, 1996) e di G. PAULIS, (cfr. *Dialetto di Cagliari*, "La grotta della vipera" anno XXII, n. 76/77, 1996, pp. 57-58).

traduttore in italiano del suo romanzo, come un «pastore di Diversità». Che cosa intendeva l'autore della Martinica quando ribadiva una perfetta sintonia poetica con il suo corrispettivo sardo⁴⁰? Esistono analogie nell'itinerario che ha prodotto le rispettive poetiche. Nei Caraibi anglofoni C.L.R. James e George Lamming, rispettivamente originari di Trinidad e delle Barbados furono tra i primi a teorizzare un bilancio dell'esperienza coloniale che superasse la rigida distinzione manichea tra 'indigeno' e 'straniero'. Per andare oltre la rimozione e il rigetto di molti scrittori postcoloniali, fautori di un bilancio insincero più ispirato dal desiderio di rivalse che di genuina emancipazione, James e Lamming, assieme a Wilson Harris, teorizzarono un «perverso intreccio culturale»⁴¹, dove "intreccio" va inteso, alla lettera, come amalgama comunque inscindibile, e insieme presupposto ineludibile per qualsiasi discorso sul passato coloniale. Come dire, se l'imbastardimento c'è stato – e non v'è dubbio che vi sia stato – vediamo che effetti ha prodotto, piuttosto che rimpiegare una purezza illusoria. Esattamente come nel meticcio che Atzeni fa proprio.

«Noi non siamo europei né africani né asiatici, ci dichiariamo creoli. Il nostro sarà un atteggiamento interiore, una vigilanza, meglio ancora, una specie di involucro mentale al cui interno costruiremo il nostro mondo nella piena consapevolezza del mondo». I punti di questo manifesto sono fissati in negativo, escludendo tutto ciò che è scontato, perché coloro che lo stilano dichiarano di vivere

⁴⁰ «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 nella diversità del mondo in una lingua che la accolga. Eravamo d'accordo perché una traduzione non vada da una pura a un'altra lingua pura, ma organizzi l'appetito reciproco delle lingue nell'ossigeno impetuoso del linguaggio. Eravamo d'accordo perché una traduzione non tema più l'intraducibile, ma annoveri e feondi tutti gli intraducibili possibili. 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», P. CHAMOISEAU, *Pour Sergio*, "La grotta della vipera", n. 72/73, 1995, pp. 22, 23.

⁴¹ W. Harris parla proprio di «perverse cross-culturalism» in W. HARRIS, in A. RIACH e M. WILLIAMS (eds.), *The Radical Imagination*, Liège, 1992, p. 41.

nell'interrogazione continua, di essere abituati all'ambiguità più complessa, di risultare perciò «estranei a ogni purezza, a ogni riduzione» poiché «La nostra Storia è un intreccio di storie»⁴². Quando Atzeni si dichiara sardo, europeo, italiano allo stesso tempo, fa in sostanza la stessa cosa, opta per una identità multipla, il che ovviamente mal si addice proprio a un'identità nazionale che si suppone essere una, fissa e immutabile. La creolità è il punto d'arrivo di quel tragitto iniziato con Lamming e James nel riconoscimento della commistione prima e nella scelta della fedeltà al registro orale poi: «Dobbiamo tornare alla tradizione orale anche per arricchire il nostro discorso [...] Vogliamo creare una letteratura che non infranga nessuna esigenza della scrittura moderna, ma si radichi nelle forme tradizionali della nostra oralità»⁴³. Accettare l'instabilità della *parole* implica il rifiuto di ogni possibile cristallizzazione. Niente codici, regole, canoni. Ancora una volta, leggerezza, mai prendersi troppo sul serio.

I creoli raccontano: «la nostra Storia è un intreccio di storie. Abbiamo sperimentato tutte le lingue, tutte le parlate. Spaventati da questo magma faticoso abbiamo tentato invano di congelarlo in lontani luoghi mitici, abbiamo cercato rifugio nella chiusa normalità delle culture millenarie. La Creolità è il 'mondo diffratto ma ricomposto', un vortice di significati in un unico Significante, una Totalità. Noi diciamo per il momento che è un bene non averlo ancora definito. Una definizione sarebbe una forma di imbalsamazione»⁴⁴. La tentazione della glorificazione del passato è un'insidia sempre in agguato, sventata con la ricostruzione apocrifia di *Passavamo sulla terra leggeri*. Il riflesso del parlato nella letteratura creola è antidoto anche contro il «militantismo letterario anticolonialista» facile scorciatoia retorica. Occorre mantenere la tensione e «l'interrogazione permanente» del quotidiano, muovendosi «nel dubbio, nell'ambiguità»⁴⁵.

Analogamente avviene con Atzeni, nella scelta di un *griot*, Antonio Setzu, per raccontare la vicenda di *Passavamo sulla terra leg-*

⁴² J. BERNABÉ, P. CHAMOISEAU, R. CONFANT, *Elogio della creolità*, Como, Ibis, 1999, p. 21.

⁴³ *Ivi*, p. 71.

⁴⁴ *Ivi*, p. 51.

⁴⁵ *Ivi*, p. 79.

geri, grazie al quale si realizza la confluenza di storia e memoria attraverso l'oralità. La commistione si presenta come naturale sia quando Gunale sostiene che sia il «il sangue degli antichi erranti perguitati»⁴⁶ a vivere in lui rendendogli abituale la diversità altrui, sia quando il protagonista di *Il quinto passo è l'addio* si appresta a divenire un fuggiasco per non restare irretito, *imbalsamato* in quegli apparati di potere che la storia ha fatto sedimentare per opprimere: «cercavamo motivi per vivere, rimasugli di una generazione che ha tentato di cambiare il mondo perché sapeva che faceva 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 con le nostre anime»⁴⁷.

L'ipotesi della creolità come chiave di lettura per Atzeni individua e comprende sia il tema della storia che quello prettamente linguistico, dove lingua indica assai più che una semplice scelta stilistica. Abbiamo a che fare non con un'identità, ma con un *anelito* verso una condizione che comunque non si può raggiungere ma resta, nella ricerca, vincolante come un imperativo. È presente, nell'idea dello scrittore *in itinere*, un'aspirazione onnivora che si rivolge sia verso l'Asia – con la promessa di Katmandu in *Il quinto passo è l'addio* – che verso l'Africa nella musica, ed anche verso l'Europa «tuffandomi nella grande buona calda mamma Europa per dimenticare L'Itaglia»⁴⁸, viaggio, quest'ultimo, in compagnia di altri mitici visionari come Vincent, lo spirito di Van Gogh. Proprio quest'ultimo passaggio fa capire che con Atzeni si tratta sempre di viaggio interiore. Il racconto di *Passavamo sulla terra leggeri* riemerge come portato della memoria, la raccolta di *Due Colori esistono al mondo*, ugualmente, mette in atto una riflessione, un bilancio giocato sul filo del monologo.

In uno studio canonico sul fenomeno postcoloniale Werner Sollers⁴⁹ distingue, nel vasto panorama delle letterature etniche, tra

⁴⁶ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 16.

⁴⁷ S. ATZENI, *Il quinto passo è l'addio*, Milano, Mondadori, 1995, p. 205.

⁴⁸ S. ATZENI, *Due colori esistono al mondo*, cit., p. 80.

⁴⁹ W. SOLLERS, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, Oxford, Oxford U.P., 1986.

un'identità determinata dalla discendenza e un'identità acquisita per scelta. Ma altri, come Cornel West⁵⁰, non sono soddisfatti di questa opzione, la considerano riduttiva, non vedono perché un individuo debba, anche dopo essersi riconosciuto in un certo gruppo, aderire pedissequamente a tutti quei parametri che il gruppo adotta per autodefinirsi e, in ultima istanza, conservarsi. West propone invece il "dissenso" come coscienza critica contro qualsiasi catalogazione. Il dissenso di West è un po' come ciò che Glissant, nel manifesto della creolità, chiama «essere in una situazione di irruzione». «La patina culturale mi dà sui nervi quando non è il risultato di un lento passaggio del tempo. La patina culturale diventa vuoto provincialismo quando non deriva da una tradizione o da un'agire. Noi non abbiamo tempo, dobbiamo portare ovunque l'audacia della modernità». Ma l'appello che può apparire barricadero punta invece a una disciplina profonda, fatta di *dinamica* introspezione: non basta fissare lo sguardo sulla creatività delle origini, come gli indigenisti di Haiti ma occorre (splendida immagine!) «*lavare gli occhi*: capovolgere il modo di guardare la realtà per cogliere il vero perché la visione interiore è rivelatrice, dunque rivoluzionaria. Dobbiamo imparare di nuovo a visualizzare il nostro profondo»⁵¹. Questo «sconvolgimento interiore e sacro» invocato da Glissant trova un precedente in Joyce e nel suo rapporto con l'Irlanda. L'occhio perspicace dell'esiliato mette il luce patrimoni preziosi del passato illuminandoli con mondana ironia. Della tradizione si fa parodia senza osannarla, ma rimettendola costantemente in gioco, riconoscendola come codice genetico del nostro essere nel mondo.

Questo difficile equilibrio tra moderno e arcaico Atzeni riesce a raggiungerlo *consapevolmente*: «Tutto quello che ha fatto l'uomo mi coinvolge perché sono uomo anch'io»⁵² e *istintivamente* nella maestria ludica che sottende la sua narrazione. La sua resta un'agnizione buffa dalle grandi potenzialità nell'odierno contesto multiculturale. Un'intuizione geniale: «Il grande vantaggio di essere

⁵⁰ Cfr. C. WEST, *Minority Discourse and the Pitfalls of Canon Formation*, in J. MUNNS e G. RAJAN (eds.), *A Cultural Studies Reader*, New York, Longman, 1995, p. 416.

⁵¹ J. BERNABÉ et al, *Elogio della creolità*, cit., pp. 87-45.

⁵² S. ATZENI, *Due colori esistono al mondo*, cit., p. 64.

uno scrittore del sud è che non hai bisogno di andare lontano per scoprire i costumi: buoni o cattivi ce ne'è in abbondanza. Noi del sud viviamo in una società ricca di tradizioni, di ironia, di contrasti, soprattutto ricca nel linguaggio»⁵³.

Un'intuizione, quella di Atzeni, che anticipa e fa baluginare la promessa di una geografia umana per aree culturali. Un concetto che corrisponde a un metodo critico che va gradualmente affermandosi e definendosi in base non ai rigidi steccati delle letterature nazionali, ma secondo i confini flessibili della sensibilità, ovvero della cultura. Ciò avvalorava una pressante istanza etica, quella del «riconoscimento» che, da «bisogno umano vitale»⁵⁴ ha oggi una marcata valenza politica. E soprattutto evita che tale richiesta degeneri in tribalismo selvaggio, perché radicata in una profonda consapevolezza storica.

Leggerezza, eleganza, ovvero cultura. Atzeni scrittore del suo tempo ma senza tempo, autore del bacino culturale del Mediterraneo: «Nella molteplicità delle questioni grandi e piccole, dalle primordiali ed essenziali fino alle ultime e fatali, ognuno pone quelle che gli sono più congeniali e alle quali personalmente tiene di più. I Mediterranei già le pongono fin da bambini ed è per questo che essi rispondono talvolta in maniera infantile anche quando diventano vecchi»⁵⁵. È proprio così che memoria di anziani e freschezza infantile si mescolano nell'invenzione di *Passavamo sulla terra leggeri*: Antonio Setzu, il vecchio, spiega che si diventa custodi del tempo molto giovani e che qualcuno comunque raccoglierà il testimone. La voce narrante ha la rassicurante sensazione che tutto il villaggio ascolti in silenzio, con deferenza, il racconto del vecchio: «Il silenzio mi consolò e fece passare la paura di morire prima di riuscire a raccontare la storia»⁵⁶.

⁵³ F. O'CONNOR citato in F. LA PORTA, *Narratori di un sud disperso*, Napoli, L'ancora, 2000, p. 9

⁵⁴ J. HABERMAS, C. TAYLOR, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 10.

⁵⁵ P. MATVEJEVIC, *Mediterraneo, un nuovo breviario*, Milano, Garzanti, 1993, p. 65

⁵⁶ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 146.

Uno scrittore in ascolto

Considerazioni su Sergio Atzeni e la musica

Giorgio Rimondi

*altro non so
che inanellare
parole
una poi l'altra
in fila
canticchiando
in blues*

Sergio Atzeni

1. Una critica appassionata

Superata la stagione del *rock and roll*, assimilata la lezione del *beat*, gli anni Settanta, in Italia, si aprirono a una serie di istanze tese a problematizzare l'esperienza musicale, collegandola alle trasformazioni sociali derivate dalla grande stagione delle lotte operaie e della contestazione.

Soprattutto si pose con rinnovata forza, e qualche ingenuità, il problema del 'senso' della musica, dibattendo su quella che appariva una dicotomia irriducibile: musica impegnata o musica d'evasione? In tale contesto, per chi si riconosceva in un progetto sociale di tipo democratico e progressista, fu relativamente semplice distinguere fra una concezione "borghese" (centrata sulla sua presunta autonomia) e una militante (che ne segnalava la portata sociale e il potere di trasformazione). Si finì in questo modo per valorizzare essenzialmente i testi, rovesciando l'antica regola che voleva "prima la musica, poi le parole"¹.

¹ Il riferimento è, ovviamente, a Giovanbattista Casti, letterato e librettista settecentesco che intervenne nel dibattito sorto attorno al melodramma e ai rapporti fra testo e musica. Per quanto riguarda l'etnomusicologia negli anni Settanta, sarà sufficiente segnalare che a quel periodo risalgono le importanti raccolte di canti popolari italiani pubblicate da Roberto Leydi,

Veniva intanto affermandosi, contemporanea all'ingresso del *folk* italiano a *Canzonissima*, la 'nuova demologia': una disciplina che interpretava la musica come «parte portante della cultura popolare e perciò non solo come pura manifestazione di musicalità/suono»², e orientava la ricerca nell'ottica gramsciana per cui ciò che contraddistingue la cultura proletaria non è il fatto artistico in sé, ma una visione del mondo in contrasto con la società ufficiale.

Ne derivarono il dibattito sul "folklore progressivo", l'apertura meditata verso musiche 'altre' (come usava dirsi allora in riferimento alle tradizioni non europee), la riflessione sui gruppi musicali giovanili e sul loro straordinario successo.

Entro queste coordinate è possibile collocare la produzione pubblicistica di Sergio Atzeni - intendendo ovviamente quella di carattere musicale -, protrattasi, per quanto risulta, in modo pressoché ininterrotto dal 1966 almeno fino al 1981. Un quindicennio significativo, che il giovane recensore affrontò con passione costante e professionalità crescente, meditando con la penna in mano sulle pagine della stampa locale. Da quegli interventi emergono conoscenze, idiosincrasie e gusti destinati a connotare fortemente la produzione letteraria, conferendo alle pagine di racconti e romanzi una musicalità dal forte spessore esistenziale.

Ma ai fini del nostro discorso risulterà utile procedere, più che a un'indagine diacronica, al rilevamento di alcuni elementi ricorrenti e/o dominanti.

Innanzitutto il tema della "musica popolare". La critica di Atzeni, infatti, appare consona alle istanze espresse dalla nuova demologia, ancorché piegate a un uso più emozionale che scientifico. In varie occasioni egli riflette sulla mancanza, in Italia, di una musica popolare veramente unitaria, ricordando come solo alcune tradizioni "regionali" (la napoletana e la sarda) mantengano un contatto con la gente e si oppongono alla distruzione operata dai *mass media*. Tradizioni

e che il trimestrale "La Musica Popolare", alfiere della nuova demologia diretto da Rocco Vitale e Michele L. Straniero, nacque nell'estate del 1975.

² R. VITALE, *Problema dei rapporti tra cultura e classe*, editoriale del primo numero de "La Musica Popolare", 1975.

che, in quanto marginali, paiono destinate a morire, «a diventare vuoto folclore, se non hanno la forza di inserirsi nel flusso della più vasta cultura nazionale». Un problema aggravato dalla frattura esistente fra *élite* e masse popolari, dal momento che non c'è, da noi,

quella forza alternativa dei negri d'America in grado di crearsi un cultura autonoma e di influenzare con questa l'intero mondo occidentale³.

Ne discende la valorizzazione della ricerca all'interno di un progetto di rinnovamento, di un folclore che non sia archeologico, che si mostri in grado di vivificare la tradizione aprendosi alle contaminazioni. Una tendenza che Atzeni riconosce presente in alcuni musicisti: il Quartetto di Orgosolo (le cui canzoni fanno riflettere sullo sfruttamento e invitano alla «solidarietà cogli sfruttati e gli oppressi»), il gruppo Nuova Generazione (il cui lavoro «unisce strettamente l'esecuzione dal vivo allo studio e alla ricerca della tradizione»), la *folk family* di Franco Madau (campidanese trasformatosi da «emigrante in cantastorie»), la cantante Maria Carta (che ha saputo «rendere appetibile a molti la musica prima relegata in precisi confini linguistici»)⁴.

Perno costante della sua attenzione, come si evince da questo breve elenco, è il problema della musica sarda, della sua qualità e valorizzazione. Ma non solo. È vero infatti che, sempre privilegiando l'«impegno», egli sostiene il gruppo dei fuoriusciti cileni Inti Illimani, apprezza la rivisitazione della musica popolare sudamericana operata dall'argentino Gato Barbieri e dichiara aperta stima al jazz *engagé* di Giorgio Gaslini.

Quanto al fenomeno del *folk revival* precisa che, laddove si faccia musica popolare e si cerchi l'aggancio col passato, occorre un uso intelligente dei «suoni della memoria»:

³ Le citazioni sono tratte da S. ATZENI, *Cantiamo Gramsci*, "Rinascita sarda", 25 aprile 1974.

⁴ Le citazioni sono tratte rispettivamente da *Storia attuale e problemi della Sardegna nelle voci del quartetto di Orgosolo* ("Rinascita sarda", 10 giugno 1974), *Si riscopre un tesoro dimenticato* ("l'Unità", 1 settembre 1976), *Da emigrante a cantastorie* ("La Nuova Sardegna", 20 gennaio 1980), *Per amore e per protesta* ("Il messaggero sardo", 6 novembre 1974).

Badiamo bene: riproporli, ma non in una cornice da sfilata folcloristica. Riproporli senza costumi colorati, senza atteggiamenti naif, senza la fisicità della sagra che da secoli osserva rituali stabiliti da codici immutabili e senza l'uso "turistico" della ritualità⁵.

E ancora, coerentemente, la valorizzazione della protesta («Le canzoni di protesta hanno sempre un senso cronologico. Testimoniano le vicende difficili e dolorose attraverso le quali siamo passati e passiamo»), dei gruppi giovanili che «fanno e cantano canzoni come andrebbero a distribuire manifestini contro la guerra»⁶, che puntano a un legame diretto con il pubblico, con «la piazza».

Ed è, quello della musica giovanile, un tema ricorrente. Evidentemente Atzeni alle ragioni generazionali assommava la specificità del suo essere isolano, forse più di altri sensibile all'aspetto comunicativo del fatto musicale. Non per caso, infatti, ai cantautori e ai testi delle canzoni dedica un'attenzione particolare, muovendosi in quegli ambiti con gusto sicuro e argomentazioni non trascurabili.

Dure le critiche mosse a falsi "profeti" come Angelo Branduardi («testi che vorrebbero essere impegnati, ma si limitano a non farsi capire») o Claudio Lolli («che si caratterizza per la straordinaria luttuosità delle sue canzoni»), ai "piccoli Lenin" come Pierangelo Bertoli («che adottano tutti i luoghi comuni e le scorie schematiche residuali della cultura del movimento operaio e tutto rimacinano con denti voraci»). Positivo invece il giudizio per Francesco Guccini («che riesce quasi sempre a sfuggire la trappola dell'ovvio»), per Paolo Conte (che «in anella storie romantico-surreali con attenzione prevalentemente rivolta verso i valori ludico-musicali, orecchiando il blues assieme alle fisarmoniche della padana»), per il milanese Roberto Vecchioni («che ha scelto il sarcasmo e il nonsense») e il napo-

⁵ S. ATZENI, *Ritroviamoci nei canti del passato*, "La Nuova Sardegna", 3 giugno 1981.

⁶ Le due citazioni sono contenute nell'articolo intitolato *Se il bottone sarà premuto...*, "Rinascita sarda", 15 novembre 1966.

letano Eugenio Bennato («che ha teorizzato il suo ruolo di rock-star e ha molte diffidenze verso altro che non sia il gioco e il suono»)⁷.

Più in generale Atzeni si mostra costantemente interessato ai risvolti sociologici del fenomeno musicale. Si preoccupa degli *opinion makers*, delle identità culturali marginali, del rapporto fra libertà e mercificazione, della responsabilità di chi non «indirizza i giovani verso una presa di coscienza della propria condizione reale»⁸. E allorquando affronta quella che, all'inizio degli anni Ottanta, veniva generalmente indicata come una crisi di creatività della musica, indica la necessità di comprenderla collegandola al riflusso sociale di cui è rispecchiamento:

Ciò che invece non è scontato, e ci si dimentica spesso di sottolinearlo, è come questa crisi sia nata organicamente dalla fine di quel movimento contestativo della gioventù occidentale che ebbe nel biennio '68-'69 il suo massimo espandersi e che fu sostanza e anima del "pop"⁹.

Deciso nel collegare i fatti artistici al contesto sociale, articola il proprio discorso in una lettura storica e finanche storicistica, senza abdicare tuttavia alla tensione emotiva. Così, unita alla deprecazione, è la malinconia il registro di fondo di certe critiche al mondo del *rock*, al suo individualismo e alla voglia di evasione, a quella rivoluzione mancata cui rimanda la pubblicazione - siamo nel 1975 - di un album antologico dei Beatles:

Il ritorno ai Beatles ha quindi ora un sapore triste: è il serpente che si morde la coda perché non riesce più a progredire, ad andare avanti. Il "revival" dell'epoca della speranza non ha il senso di un viaggio della gioventù in un passato che può servire a comprendere meglio il presente, ma quello di un tuffarsi nei ricordi per dimenticare le nuove difficoltà¹⁰.

⁷ Citazioni tratte da *Il fiasco della medaglia* ("Il Lunedì della Sardegna", 10 giugno 1974) e *La rivoluzione in versi e musica* ("La Nuova Sardegna", 28 maggio 1981).

⁸ S. ATZENI, *La libertà a 33 giri*, "L'Unione Sarda", 8 gennaio 1971.

⁹ S. ATZENI, *Un nido comodo per gli sconfitti*, "La Nuova Sardegna", 28 febbraio 1975.

¹⁰ S. ATZENI, *Quel vento di Liverpool*, "L'Unione Sarda", 29 gennaio 1975.

Mentre resta inalterata, a distanza di quattro anni dalla morte, la stima per l'idolo della rivolta afroamericana, delle marce sul Pentagono, del contrasto fra "musica progressiva e mondo del business": Jimi Hendrix:

Fu subito chiaro che si trattava di qualcosa di diverso sia dal suono "pulito" di Ringo e compagni, come da quello "sporco" delle "pietre rotolanti", come dal ballabile R&B. Il suono di Hendrix non era né sporco né pulito né ballabile: era rabbioso, scomodo, disperato. Era l'espressione di un mondo, di una violenza e di un desiderio di vita che furono di moltissimi giovani nel maggio francese e nell'autunno italiano¹¹.

Da tutto ciò emerge un ritratto dai contorni sufficientemente definiti, ancorché non privo di qualche ingenuità. Valga per tutte, curiosa presenza nella penna di chi detestava il folklore come *revival* o una popolarità di basso profilo, la dichiarata nostalgia per Joan Baez o la difesa di Antonello Venditti. Tuttavia il quadro d'insieme non muta. Nemico di ogni forma di disimpegno, propositore della funzione mobilitante della musica, Atzeni combatte il nichilismo di una generazione che si limita ad esprimere solo rabbia o stupefatta rassegnazione, di una musica che trasmette, «con continuità ossessiva, macabri messaggi di morte»¹².

Insieme all'attenzione per la qualità dei testi, quella per i risvolti comunicativi - per il rapporto con la tradizione orale (e con la cultura popolare) come verifica dell'identità collettiva - è infine la caratteristica precipua del suo lavoro critico, che si verificherà esemplarmente collegato al percorso del romanziere, attento ai valori musicali della scrittura e in possesso di una notevole capacità di ascolto.

¹¹ S. ATZENI, *Ricordo di Jimi Hendrix*, "L'Unione Sarda", 6 novembre 1974.

¹² S. ATZENI, *Sono solo canzonette*, "La Nuova Sardegna", 15 maggio 1981.

2. Fra suono e parola

Una sorta di necessità interiore sembra spingere Atzeni alla ricerca delle condizioni preletterarie del pensiero. Riverbera in lui qualcosa del dilemma che fu proprio di Platone, affascinato dalla tradizione orale che lo precedeva ma incapace di sottrarsi al demone della scrittura, comunque fedele a una disposizione artistica e letteraria che si sovrapponeva, contrastandola, alla sapienza antica.

Attratto dal mito della purezza originaria - ma forse sospettoso che all'origine non fosse la parola quanto piuttosto, borgesianamente, il Grande Libro - egli sceglie, è vero, la vettorialità della scrittura piuttosto che la circolarità della tradizione orale, ma ricercando sulla pagina ogni possibile mediazione. Quasi che, a disagio nei panni del narratore-letterato, volesse torcere il senso dell'operazione che pure andava compiendo: cercando la mimesi col parlato, improntando l'affabulazione alle regole di un sapere più ciclico che lineare, più magico che scientifico, tendenzialmente antifilosofico e comunque irriducibile alla tradizione occidentale e alla sua razionalità. Il sapere, come egli stesso scrive, proprio del popolo dei «s'ard, che nell'antica lingua significa i danzatori delle stelle»¹³.

Romanzo dall'ampia campitura, epicamente nutrito di fiducia nominalistica, passione numerologica e ascendenze scritturali¹⁴, *Passavamo sulla terra leggeri* è in fondo la storia di una voce. Una voce che risuona di pagina in pagina affinché non si perda la memoria del passato - tema molto caro all'autore -, ma soprattutto perché, come insegna l'antropologia¹⁵, la narrazione orale ha in se stessa il potere di rifondare il mondo, ogni volta, magicamente, riattivandone il senso e la sostanza. Funzionali all'atto del narrare sono infatti le varianti

¹³ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori, 1996, p. 39.

¹⁴ “Non dimenticammo i nomi. Non dimenticammo i numeri”, si legge alla p. 17 di *Passavamo sulla terra leggeri*. E, in generale, è vero che sulla rilevanza dei primi e dei secondi (prevalentemente tre, sette e tredici) si fissa l'attenzione dell'autore: “Il disegno e il moto delle stelle parola del creatore ignoto, decifrarla massima sapienza. Solo strumento il numero. Il numero, sacro” (p. 9). Come è vero che alcuni luoghi del romanzo rinviano al *Cantico dei Cantici*: «Hai gambe di cerva giovane alla fonte, seno bello come colli di Mandrolisai. Hai occhi di velluto, braccia forti, denti sani» (p. 192).

¹⁵ Non si dimentichi che Atzeni fu traduttore di Lévi-Strauss.

introdotte dal singolo narratore (perciò Antonio Setzu avverte il giovane «custode del tempo» che potrà modificare i fatti narrati nella storia), e di scarso interesse risulta l'effettiva comprensione dei contenuti («avevo ascoltato la storia - dice il ragazzo -, non l'avevo capita, anche ora che la dico non so che senso abbia»)¹⁶.

A tale dimensione mitica del narrare corrisponde, nel romanzo, una coerente idea della musica. Musica come 'sostanza sonora' dell'universo, legame fra terra e cielo, voce degli Dei ovvero armonia delle sfere, che racchiude nel proprio andamento ciclico l'ineffabile mistero dell'esistenza. Ma anche musica come forza ctonia, strutturalmente collegata ai corpi e alle loro peripezie: nascita, morte, lavoro, preghiera:

Cantare, suonare, danzare, coltivare, raccogliere, mungere, intagliare, fondere, uccidere, morire, cantare, suonare, danzare era la nostra vita¹⁷.

Ecco come Atzeni riassume icasticamente la correlazione fra musica e corporeità propria del pensiero mitico. E come invece ricostruisce la nascita del suono, ammaliatore degli uomini:

Dalla scorza al bastone un giunco fine infilato agli estremi in due piccoli cerchi lignei rotanti grazie ai quali si tendeva o diventava molle. Battendo e strisciando sul giunco teso un giunco più fine, Rszr traeva suoni. Per notti intere restammo ad ascoltarla. Mai avevamo udito nulla di simile. Sembrava il vento fra gli alberi e la voce dei falchi, l'onda del mare che rifluisce in riva sui sassi e il fruscio delle bisce nell'erba¹⁸.

¹⁶ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, rispettivamente, alle pp. 211 e 15-16. Sul tema della 'voce', come è noto, esiste oggi una vastissima bibliografia, in parte leggibile in appendice al saggio di C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992. Per restare nel campo che qui interessa sarà sufficiente far riferimento a M. SCHNEIDER, *Il significato della voce*, trad. it. in *Il significato della musica*, Milano, Rusconi, 1979 (ora 1996).

¹⁷ Ivi, p. 29.

¹⁸ Ivi, p. 24. «Tutte le volte che la genesi del mondo è descritta con sufficiente precisione - scrive Marius Schneider nel suo *La musica primitiva*, trad. it. Milano, Adelphi, 1992, p. 13 -, un elemento acustico interviene nel momento decisivo». Anche se non è detto che Atzeni conoscesse Schneider, certamente non ignorava gli studiosi del pensiero mitico, dal momento

Si tratta, a ben vedere, di una forza che la musica attuale sembra aver perduto, immemore dei poteri della cetra di Orfeo. In quella musica risiede una forza che non è solo in relazione con la dimensione razionale del numero e dell'universo, ma anche, necessariamente, con la vita sensibile del corpo. E non è certo casuale che il termine arcaico, ma sopravvissuto sino alle soglie della decadenza ellenica, di *musiché* (che nulla ha a che fare con l'idea "occidentale" della musica come arte dei suoni) stia ad indicare tutte le forme di espressione che sono possibili attraverso l'esercizio del corpo: la danza, il mimo, la lirica, la poesia, il canto¹⁹.

Si può dunque riconoscere una 'musicalità' propria a questo romanzo postumo, rinvenibile, più che nelle singole pagine, nell'ispirazione compositiva, nella riscrittura di una vicenda arcaica e 'armonicamente' integrata nelle sue componenti.

Ma, al contempo, ritroviamo indizi di questa sensibilità nei testi d'esordio. Basterà ricordare *Quel maggio 1906*. E non solo per il sottotitolo: *Ballata per una rivolta cagliaritana*, in grado di riassumere il senso di un'opera pensata 'anche' per la musica. Ma per lo spazio concesso alle musiche di scena, chiamate a sottolineare i passaggi e a scandire i tempi - anche psicologici - della vicenda, ad accentuare il peso dei silenzi, delle attese, dei tumulti. Come scrive Sergio Bullegas, la scelta della forma-ballata «offre proprio la possibilità alla parola di avere un ritmo musicale [...], di cantare meglio gli aspetti più duri e le pieghe più dolorose della realtà»²⁰. L'utilizzo della musica in funzione drammaturgica, in quest'opera giovanile, indicherebbe inoltre una linea di tendenza «caparbiamente seguita finché non ne derivi una misura stilistica personale»²¹.

che nel romanzo è verificabile una certa consonanza con le loro posizioni circa le origini 'musicali' dell'universo e la natura magica del suono.

¹⁹ G. BARBIERI, *Dissertazione prima. Il libro di Orfeo*, in AA.VV., *Musica e Mito*, catalogo del Bologna Festival 1991, "I grandi interpreti", Bologna, Grafis, 1991, p. 13.

²⁰ S. BULLEGAS, *La parola e il teatro*, "La grotta della vipera", 72/73, 1995, p. 37.

²¹ G. MARCI, *Sergio Atzeni o la conquista dell'Incittà*, "La grotta della vipera", 72/73, 1995, p. 7.

Fra tutti gli strumenti, e non per caso, in grande evidenza sono posti i tamburi. Va notato, infatti, che ripetutamente Atzeni si è occupato dell'aspetto percussivo della musica, lamentando che fosse scomparso dalla tradizione mediterranea e dalla Sardegna stessa, dove un tempo era incarnato dal "trimpanu", lo straordinario tamburo di pelle di cane più volte rievocato:

Mir disse: "tr im pa n'us". Suonammo e danzammo per meritare la benedizione di Is e per nascondere la paura. Gli ik attraversavano la foresta buia e sentirono i tamburi sotto i piedi, suonati nelle viscere della terra. Assieme ai tamburi udirono canti, credettero alla presenza di demoni e fuggirono²².

Ma altre musicali sorprese sono riservate al lettore che scorra le pagine dei romanzi pubblicati da Sellerio.

Per verificare come la musica si costituisca come modello estetico, entri nel progetto della scrittura piegando il ritmo frastico alle proprie esigenze, si presti attenzione al quarto capitolo dell'*Apologo del giudice bandito*, dedicato alla fuga della schiava Juanica dal palazzo dei Curraz. Si incontreranno situazioni interessanti: proliferazione ora delle liquide in funzione cinetica («Juanica corre, non trema, ora è forte, le gambe saltano, volano, corre veloce»), ora delle sibilanti per indicare la circospezione del movimento («Striscia, sui muri, lenta, silenziosa, serpente che carica i denti di veleno»)²³. Del medesimo capitolo, si legga poi con attenzione il seguente passo:

²² S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, p. 20. E così ne aveva parlato in *Storia e problemi della Sardegna nelle voci del quartetto di Orgosolo*, "Rinascita Sarda", 10 giugno 1974: «Si batteva su una pelle di cane morto per inedia, ottenendo effetti particolarmente cupi, ed ultrasuoni potentissimi, che arrivavano oltre i trecento metri».

²³ Le citazioni sono da S. ATZENI, *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986, pp. 74-75. Nota giustamente Dino Manca (*Una storia immobile nell'Apologo del giudice bandito*, "La grotta della vipera", 72/73, 1995, pp. 40-41) a proposito dell'episodio che vede protagonista Juanica: «La sua fuga dal palazzo dei Curraz, luogo del delitto, raccontata con buon ritmo narrativo, per stacchi e riprese (in armonia col precipitare degli eventi) è tutta un'ansiosa e trepidante corsa verso la salvezza. Sullo sfondo, mentre la giovane braccata dai cani corre a perdifiato e l'aria si riempie del suo profumo casto, una natura palpitante e commossa, partecipe del destino e della condizione interiore del personaggio, entra in sintonia con la schiava e, attivando con lei un rapporto di dialogo e intesa, ne diviene complice e guida».

Dondolano al maestrale morente le foglie del palmeto, frusciano, sussurrano, diresti che cantino: - Corri bambina, attenta a non cadere, corri, segui la stella, guarda avanti, vola, rondinella²⁴.

Qui, è la gabbia degli accenti a conferire al testo il suo profilo sonoro e la sua configurazione dinamica: sospesa, quasi rallentata nella prima parte dalla sequenza sdrucchiola dei quattro verbi, funzionali alla descrizione di una natura umanizzata e partecipe della sorte di Juanica. Accelerata dall'infilata degli undici accenti piani nel discorso diretto, che scandisce i passi della giovane in fuga. Si tratta di un vero cambio di ritmo in funzione espressiva: al melodismo avvolgente (e ternario) della prima parte, segue la scansione percussiva (e binaria) della seconda.

Nel nono capitolo de *Il figlio di Bakunin* è ancora la voce che domina i rapporti fra i personaggi - si rammenti *Passavamo sulla terra leggeri* -, divenendo metafora della passione e supporto del desiderio. Sia essa quella «intonata» del giovane minatore Tullio, che spinge l'inquieta narratrice prima alla finestra - volutamente discinta, il seno sporgente tanto «ché ne potevano vedere un po', bianco di luna»²⁵ -, e successivamente all'adulterio. Sia quella greve del marito Ottavio, che ne segnala l'insopportabile volgarità rendendolo odioso perché «stonato, dovevi sentirlo quando cantava Faccetta nera, voce di battolo sbattuto sulle pietre»²⁶.

E tutto musicale è infine il capitolo ventiquattresimo, dove preme la figura di Cesarino, fisarmonicista e caporchestra. Nell'arco di poche pagine si sdipana la vicenda di una vita interamente vissuta per la musica, e destinata all'incontro fatale con la modernità nella figura - siamo negli anni del secondo dopoguerra - di un negro clarinetista di jazz:

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

²⁴ Ivi, p. 77.

²⁵ S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 38.

²⁶ Ivi, p. 37.

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 vuoti²⁷.

Ed è l'agnizione. Ma mentre il narratore, «ubriaco di vino e di musica straniera», sogna di trasferirsi oltreoceano, il saggio Cesari-
no si limita ad allargare il repertorio, introducendovi quelle canzoni americane, imparate dal negro, che determineranno il suo successo.

3. Fine della danza

È fin troppo facile parlare di musica a proposito de *Il quinto passo è l'addio*, poiché anche il lettore disattento non può che arrendersi all'evidenza: essa letteralmente dilaga. Ossessivamente richiamata, traboccante ad ogni capitolo, quasi a ogni pagina, la sua presenza ambigua e polimorfa funziona da collante narrativo, affinché tutto tenga. Lo sconfinamento continuo dal repertorio letterario a quello musicale, le interferenze, le citazioni, i richiami: tutto è finalizzato alla creazione di una partitura ibrida e transcodice, fortemente meticcia, in linea con la personalità e i gusti dell'autore.

Come le testimonianze confermano, Atzeni infatti praticava l'ascolto e la lettura in modo indiscriminato e continuativo, sovrapponendo inoltre le due attività e ricercando i modi affinché la prima influenzasse la seconda²⁸. Figlio del proprio tempo, ne utilizzò contraddizioni e aspirazioni quali materiali narrativi: le radio 'libere', il viaggio in tutte le sue forme, ivi compreso quello 'mentale', il disadattamento giovanile, la musica, la droga. Una miscela alla cui base stava quell'aspirazione a un rinnovamento etico e sociale che, per un'intera generazione, proprio il *rock* sembrò rappresentare. Un'aspirazione forse vaga ma carica di attese, messianica. Al fallimento di quelle at-

²⁷ Ivi, p. 91.

²⁸ Lo testimonia Giuseppe Marci in *Incroci e diversità nella narrativa di Sergio Atzeni*, "La grotta della vipera", n. 75, 1996. Lo conferma Paola Mazzarelli, alla cui gentilezza e disponibilità devo la conoscenza dell'attività pubblicistica di Atzeni.

tese corrisponde, in conclusione del *Quinto passo*, una vera dichiarazione di poetica - o una confessione, se si vuole -, quella degli “sbandati”, dei “fuori dal mondo [...] che non sapevano che fare di se stessi e cercavano motivi per vivere”:

Guardavamo ad occhi aperti e spaventati un mondo che non ci apparteneva. Per noi era l’invito di Katmandu²⁹.

Tanto potrebbe bastare a qualificare il romanzo come generazionale. Ma l’eteroclitico armamentario mobilitato su quelle pagine attorno, dentro, sopra e sotto la musica, rende indubbiamente conto di quella “competenza” che, semiologicamente, indica una capacità di produzione di senso mediante e/o intorno alla musica nell’accezione più ampia³⁰. Una competenza che certo non difettava nel nostro autore, se è vero che, disponendo di un minimo di tempo e disposizione tassonomica, è possibile costruire il quadro seguente:

- Oltre cinquanta le pagine del romanzo in cui la musica viene esplicitamente richiamata (circa un quarto dell’intera vicenda).

- Trentasei i musicisti, i gruppi, le orchestre citate, con un’estensione di generi che spaziano dal colto al popolare passando per l’antico, il moderno, il ballabile.

- Sedici i titoli di motivi, canzoni o brani specificamente nominati.

- Tredici i tipi di strumenti (*congas*, tamburo, *tamborìn*, *timbales*, *pandeiros*, flauto, sassofono, tromba, trombone, clarino, armonica a bocca, violino, chitarra), con netta prevalenza di quelli del repertorio popolare e della musica da ballo.

²⁹ Le citazioni sono da S. ATZENI, *Il quinto passo è l’addio*, Milano, Mondadori, 1995, p. 205. Va precisato che Atzeni non era particolarmente fiducioso nelle capacità liberatorie del rock. Nel citato *La libertà a 33 giri*, polemizzando con il critico Insolera scrive: «Come può, questa musica, avere un carattere realmente dirompente, essendo un prodotto di larghissimo consumo, mercificato e soggetto a tutte le leggi del mercato?»; per poi aggiungere che essa può essere ballata intensamente, ma «non lascia alcuno spazio all’ascolto critico». Ciò non toglie che proprio il rock, nella sua veste pacifista e maggiormente impegnata, abbia un suo rilievo nel racconto *Campane e cani bagnati*, in *Sì... Otto!*, Cagliari, Condaghes, 1996.

³⁰ Cfr. G. STEFANI, *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale*, Palermo, Sellerio, 1987.

- Undici i “generi” musicali cui si fa riferimento, che disegnano una geografia afferente prevalentemente all’area afroamericana (*rock, rockabilli, blues, jazz, samba, salsa, milonga*) e secondariamente europea (*mazurka, musica tzigana, ‘classica’ e genericamente etnica*).

- Due i capitoli in cui la titolazione risulta di diretta ispirazione musicale: *Danza di scheletri e fantasmi, prima cantata* e *Danza di scheletri e fantasmi, seconda cantata*.

Senza dimenticare i “passi” cui fa riferimento il titolo, da intendersi più o meno metaforicamente come passi di danza.

Se è vero inoltre che, dal punto di vista letterario, «sono musica anche tutti i rumori di fondo che accompagnano, commentano e fanno vivere la ‘partitura’ narrativa»³¹, non può che conseguire l’assoluta configurazione musicale de *Il quinto passo è l’addio*. Costruita, occorre precisare, utilizzando una lingua ibrida ma lavorata con attenzione ai ritmi corporei: del sangue, del respiro, del movimento. Una lingua inedita ma ossessionata dal passato, innervata nella e dalla memoria³². Una lingua malata di oralità e dunque franta e irregolare, con rallentamenti, ellissi, impennate improvvise. Che resta vitale senza scivolare nel gergale o nel dialettale: una lingua *home made*, artigianale e meticciasa come la *Weltanschauung* dei protagonisti³³.

E proprio a questo livello del discorso, in riferimento alla qualità ‘musicale’ dell’operazione condotta da Atzeni, valgano alcune considerazioni conclusive.

Musica e letteratura sono pratiche artistiche eterogenee e difficilmente confrontabili, le cui istanze espressive possono essere solo parzialmente mediate dalle ‘figure’ della retorica. Se la significazio-

³¹ M. BARONI, *Presentazione* a P. FAVARO, *L’ascolto del romanzo. Mann, la musica, i Buddenbrook*, Modena, Mucchi, 1993, p. 10.

³² “Commozione, un’onda suscitata dalle parole antiche sale dalle viscere e scalda il cuore, abbatte per un momento muri nuovi e diroccati, specchi e forbici dell’anima, allarga la memoria, si trasforma in bisogno improvviso di piangere”. Così Atzeni descrive l’effetto terapeutico sull’animo di Ruggero Gunale (*Il quinto passo è l’addio*, p. 181) del canto di una giovane: «Aberimi sa janna, o frisca rosa, chi so tremende che forzas de canna».

³³ Di una passione ‘artigianale’ di Atzeni per la scrittura, legata all’impegno civile e all’esperienza delle traduzioni, e confluita infine nel plurilinguismo dei romanzi, testimoniano gli interventi ospitati in “La grotta della vipera”, 72/73, 1995.

ne resta solo una tentazione per la musica, la musicalità altro non è che il limite verso cui tende l'operazione letteraria (e, più marcatamente, poetica). Dunque, se di scambio è lecito parlare fra le discipline sorelle, esso è possibile sul piano immaginario ma fatica a tradursi in pratica concreta. Chi ha indagato la tradizione letteraria italiana sotto questo profilo, infatti, ha potuto verificare la presenza, più che di un qualche livello di integrazione, di «reciproche, alterne tirannie esercitate dall'una sull'altra nel corso dei secoli»³⁴.

Inoltre è vero che, quale «scrittura del tempo», la musica moderna sembra indicare, insieme a una complessiva perdita di senso, la frammentazione di un'armonia perduta e impossibile a ricostituirsi. Detto altrimenti,

noi siamo i primi uomini non accordati in una *Stimmung*, i primi uomini, per così dire, assolutamente non musicali: senza *Stimmung*, cioè senza vocazione³⁵.

Per questo i personaggi del romanzo vivono immersi in un babelico, assolutamente avvolgente paesaggio sonoro, che li isola e oppone al mondo circostante e da cui non sanno separarsi, in quanto costituisce la sola vocazione possibile, la sola speranza praticabile. Con la musica, con un certo modo di rapportarsi ad essa, si identifica la loro esperienza del mondo. Come insetti attorno al lampadario essi ruotano attorno alla musica, infilano gli occhialini alla John Lennon, strimpellano qualche strumento e trascinano un'esistenza ispirata alle parole di una nota canzone:

³⁴ M. FARNETTI, *Letteratura e musica. Considerazioni bibliografiche su un rapporto difficile*, "Inventario", terza serie, n. 3, 1994. La bibliografia sul tema del rapporto musica-letteratura è vastissima. Per un inquadramento generale si vedano almeno i seguenti titoli: L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. it. Bologna, il Mulino, 1967; E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1973; N. RUWET, *Linguaggio, musica, poesia*, trad. it. Torino, Einaudi, 1983; AA.VV., *Fonè. La voce e la traccia*, Firenze, La casa Usher, 1985; V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, trad. it. Napoli, Tempi Moderni, 1985; R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, trad. it. Torino, Einaudi, 1986.

³⁵ G. AGAMBEN, *Idea della musica*, in *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 64-65. Si impegna a dimostrare come la musica sia un simbolico teatro del tempo M. IMBERTY, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, trad. it. Milano, Ricordi-Unicopli, 1990.

[...] ti mettesti di più a studiare invece che farti i joint e passare le ore a ascoltare i Grateful Dead e i Pink Floyd [...] Io rollo. Rollava a capo chino [...] Non gli vedevo la faccia né le mani che preparavano la miscela di erba e tabacco³⁶.

Per questo Atzeni, critico verso il suo tempo e insoddisfatto della cinica e rassegnata colonna sonora che lo accompagna, cercò attraverso la musica della propria scrittura di ricomporre l'interna, dolorosa lacerazione di chi si sentiva allo stesso tempo «sardo, italiano, europeo»³⁷. Di risolvere, almeno immaginariamente, il problema dell'appartenenza e dell'identità.

³⁶ S. ATZENI, *Il quinto passo è l'addio*, pp. 68-69. Il riferimento è al brano dei Maternity of man intitolato *Don't bogart me*. Divenuto famoso perché entrato nella colonna sonora di *Easy Rider*, cult-movie degli anni Sessanta diretto e interpretato da Peter Fonda, il brano inneggia all'uso libero e comunitario delle droghe leggere: «*Don't bogart that joint, my friend, pass it over to me. Roll another one, just like the other one...*».

³⁷ S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, "L'Unione Sarda", 9 novembre 1994. In conclusione del citato articolo *Sono solo canzonette*, collegando musica e ideologia, egli scrive: «Se il senso della musica degli ultimi Anni Sessanta era quello di una battaglia da aprirsi contro un mondo nemico, per cambiare e trasformare in meglio la vita di tutti, il senso della musica dei primi Anni Ottanta è che un mondo orrendo sta marciando, e nessuno ha la possibilità di fare alcunché per migliorarlo: la rassegnazione corre veloce. Ed è innegabile che lo sviluppo del discorso ideologico, passato attraverso la musica in questi vent'anni, abbia un suo senso compiuto».

Una tesi di laurea su Sergio Atzeni

Gigliola Sulis

Ho cominciato a occuparmi delle opere di Sergio Atzeni nel 1994, mentre frequentavo, per il corso di letteratura italiana tenuto dal professor Marci, un seminario sulla narrativa sarda in cui era prevista la lettura dell'*Apologo del giudice bandito* e de *Il figlio di Bakunin*.

L'interesse per questi romanzi mi spinse allora a prendere dei contatti con Atzeni e a realizzare, grazie alla sua disponibilità, un'intervista nel corso della quale egli fornì indicazioni interessanti sulla sua formazione, la concezione della letteratura, il modo di lavorare¹. In quell'occasione lo scrittore rivendicò sin da principio un fortissimo legame, dal punto di vista sia umano sia professionale, con la Sardegna e specialmente con la città di Cagliari, che aveva deciso di cantare sin da quando era giovane: «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»².

Parlava del suo vivere fuori dalla Sardegna, che aveva lasciato nel 1987, come di una necessità vissuta con molta amarezza («Ma in Sardegna vivere del mio lavoro non è possibile»³, «Vivo fuori perché in Sardegna non ho trovato un posto per me, non so che cosa potrei fare lì»⁴). La lontananza non aveva comunque intaccato il legame con l'isola, che rimaneva sempre al centro delle sue storie: «Ho scritto un solo racconto non ambientato in Sardegna. È un racconto buffo, per una rivista di alpinismo, la storia si svolge su una parete di roccia non lontano da Pinerolo. Il protagonista è un

¹ L'intervista è stata in seguito pubblicata, cfr. G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, "La grotta della vipera", a. XX, 66/67, 1994, pp. 34-41.

² Ivi, p. 39.

³ Ivi, p. 36.

⁴ Ivi, p. 36.

cagliaritano che per tutta la durata dell'escursione non fa che chiedersi: «Ma io che ci faccio qui? Dovrei essere nell'isola»⁵.

Come scrittore, Atzeni riteneva di avere in sé i moduli della cultura letteraria sarda, che individuava in un preciso modo di scrivere, «un modo di immaginare e scrivere, di ragionare e costruire i romanzi»⁶, segnato da una forte coscienza etnica. E sotto il profilo linguistico vedeva nella mescolanza e contaminazione tra sardo e italiano, tipiche di tanta narrativa sarda e da lui stesso utilizzate, un prezioso arricchimento della lingua italiana. Allargando l'orizzonte del discorso diceva: «Non sono l'unico, in questo, né in Italia né in assoluto»⁷, e citava scrittori quali Carlo Emilio Gadda e Patrick Chamoiseau.

Discuteva della scrittura come di un'attività artigianale, il cui obiettivo principale consisteva nell'affrontare e risolvere problemi di tipo tecnico, in primo luogo quello della manipolazione della lingua⁸, e amava proporre di sé l'immagine dello scrittore - artigiano che crea manualmente, con un lento e faticoso lavoro sulla parola, le sue opere⁹.

Del mestiere di traduttore, intrapreso, anche per necessità, partendo dagli scalini più bassi del mondo editoriale, e svolto con tale impegno e passione da ricevere apprezzamenti lusinghieri, soprattutto per le ultime e più impegnative traduzioni, Atzeni parlava nei termini di un prezioso arricchimento tecnico, sostenendo che il

⁵ Ivi, p. 36 (Il racconto citato è *Arrampicatori di pianura*, «La rivista della montagna», n. 157, ottobre 1993).

⁶ Ivi, p. 36.

⁷ Ivi, p. 37.

⁸ Ivi, p. 39: «Secondo me la letteratura è il paese della lingua. Quello che si fa in letteratura è manipolare la lingua a fini di comunicazione. Questo è lo scopo della letteratura, che è racconto, poesia, ma è anche saggio. [...] La letteratura è il campo dove si fa la lingua, la si costruisce, la si piega agli strumenti della comunicazione».

⁹ Ivi, p. 36. Ulteriori considerazioni di Atzeni sullo scrittore-artigiano si trovano nell'intervista a G. MARCI, *Quel gioioso mestiere di scrivere*, «La Nuova Sardegna», 23 aprile 1991 (ora in G. MARCI, *Sergio Atzeni: a Lonely Man*, Cagliari, Cuccu, 1999, p. 235), e in S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, in *Si...otto!*, Cagliari, Condaghes, 1996, p. 87.

tradurre gli consentiva di entrare nel laboratorio di scrittori di altre lingue¹⁰.

In seguito sono state proprio queste riflessioni, analizzate e verificate in rapporto alla produzione scritta, a fornirmi le prime indicazioni per il lavoro di tesi che sto attualmente svolgendo sotto la guida del professor Marci, e i cui obiettivi sono essenzialmente due.

Il primo è quello di raccogliere, con un ragionevole grado di precisione, sia la letteratura critica che è stata finora prodotta sulle opere dello scrittore, sia tutto ciò che Atzeni ha pubblicato come giornalista, narratore e traduttore, per fornire un primo inquadramento generale a questa vasta produzione, distribuita in un arco di tempo che va dal 1966 (anno delle prime prove giornalistiche) al 1995.

Infatti, se è vero che Atzeni ottiene il primo importante riconoscimento della maturità come narratore solo nel 1986, con la pubblicazione dell'*Apologo del giudice bandito* presso una casa editrice prestigiosa come la Sellerio, non bisogna dimenticare che questa maturità è frutto di un lungo e severo apprendistato alla scrittura, iniziato fin dall'adolescenza e portato avanti con costanza nel corso di circa un ventennio, nel quale lo scrittore ha messo alla prova le proprie capacità in ambiti diversi.

Oltre alla narrativa (quattro romanzi e una ventina di racconti sparsi), la sua produzione comprende:

alcune rappresentazioni teatrali degli anni Settanta, per le quali aveva curato il testo e la regia;

un'intensa attività giornalistica, con articoli di costume, politica, musica, fumetti, teatro, recensioni letterarie e cronache sportive;

¹⁰ G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 34: "Chi traduce, restando a contatto diretto con il testo, ha possibilità di osservare e studiare più accuratamente il modo di costruire le vicende, gli aspetti tecnici della narrativa, che così si scoprono molto più che leggendo. È un mezzo per entrare nel laboratorio di scrittori di altre lingue. Questo fatto influisce sicuramente [...]".

le poesie, quasi tutte inedite¹¹, che rappresentano probabilmente una dimensione più privata della sua scrittura;

i testi per un volume di una *Storia della Sardegna a fumetti*;

ventitré traduzioni letterarie dal francese e una dallo spagnolo (saggi, romanzi, racconti), pubblicate tra il 1989 e il 1996.

In questa prima fase di ricerca e catalogazione è stato indispensabile l'aiuto dei familiari e degli amici di Atzeni, che mi hanno cortesemente consentito di consultare quello che lo scrittore o loro stessi avevano conservato nel tempo. Ciononostante, la raccolta di questo materiale si è rivelata sin dall'inizio non agevole, specialmente per quanto riguarda la produzione giornalistica apparsa su periodici minori degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta, per i quali si pongono spesso problemi di reperimento e datazione.

Le stesse difficoltà si presentano al momento della ricerca e dell'inquadramento della letteratura critica riguardante le opere del nostro, che finora, se si escludono poche interessanti analisi, è costituita quasi esclusivamente da recensioni e commenti occasionali, pubblicati sulla stampa periodica in concomitanza con l'uscita dei libri di Atzeni o al momento della sua scomparsa; in questa episodicità dei riferimenti critici trova conferma quanto sostenuto da Franco Cordelli a proposito della scarsa o quantomeno discontinua attenzione dedicata allo scrittore proprio da parte degli addetti ai lavori¹².

Il secondo obiettivo che mi prefiggo di raggiungere concerne la ricostruzione delle tappe principali della vita di Atzeni, nella convinzione che la loro conoscenza possa fornire interessanti elementi di analisi a chi voglia seguire l'evoluzione della scrittura letteraria. Sergio Atzeni era una persona sicuramente affascinante, e la sua vita presenta per certi aspetti dei caratteri romanzeschi, essendo ricca di improvvisi cambiamenti di direzione, drastiche rotture col passato, nuovi inizi. Possono essere significativi, visti in quest'ottica, i numerosi trasferimenti (quasi un'inquieta peregrina-

¹¹ Dopo il convegno del 1996 è apparsa, postuma, a cura di Giovanni Dettori, la raccolta S. ATZENI, *Due colori esistono al mondo. Il verde è il secondo*, Nuoro, Il Maestrale, 1997.

¹² F. CORDELLI, *Il "Quinto passo" fatale*, "L'Indipendente", 17-18 settembre 1995.

zione alla ricerca di se stesso), che cominciano con la definitiva partenza dalla Sardegna nel 1987 e lo portano dal Polesine al Lussemburgo e a varie città europee, quindi a Milano, a Torino, a Sant'Ilario d'Enza (RE), e dall'autunno 1993 nuovamente a Torino, dove sembra finalmente trovare una certa tranquillità.

Uno dei pochi punti stabili in una vita per il resto molto movimentata è la passione per la scrittura, unita al desiderio di potersi affermare come scrittore senza dover scendere a compromessi con i grandi e piccoli poteri che decidono le sorti del mondo dell'editoria. Il sogno, coltivato fin da ragazzo, di svolgere una professione che gli consentisse di studiare e scrivere liberamente, senza preoccupazioni di tipo economico, non si è però avverato: la scrittura è sempre dovuta essere per Atzeni un'attività secondaria, relegata alle ore della notte e ai ritagli di tempo rubati ai vari mestieri («digitatore di calcolatori elettronici»¹³, sindacalista, pizzaiolo, correttore di bozze, traduttore...) intrapresi di volta in volta per vivere, o meglio, come lui stesso dichiarava, per sopravvivere¹⁴.

Anche per la parte biografica la mia ricerca si avvale della collaborazione dei familiari dello scrittore, degli amici, degli editori e di quanti in vario modo gli sono stati vicini; tutti mi hanno fornito la loro completa disponibilità, comprendendo la necessità di raccogliere subito le testimonianze riguardanti Sergio prima che dei fatti, già ora modificati e distorti nella memoria di ognuno, si finisca per perdere il ricordo. Del resto, è lo stesso Atzeni a mettermi in guardia sui rischi delle deformazioni che il trascorrere del tempo produce nella memoria individuale e collettiva, quando nella chiusura del romanzo *Il figlio di Bakunin* ricorda che inevitabilmente «[...] sui fatti si deposita il velo della memoria, che lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che i resoconti degli storici»¹⁵.

¹³ Così viene presentato lo scrittore nella breve nota biografica che accompagna il suo primo romanzo, *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986 (risolto di copertina).

¹⁴ G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 36.

¹⁵ S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991.

A tutte le persone che hanno messo a disposizione dei primi studiosi dell'opera atzeniana materiali di ricerca, libri, ritagli di giornale, testimonianze, informazioni e ricordi, è rivolto il mio ringraziamento: senza il loro aiuto sarebbero venuti a mancare molti dei più importanti elementi su cui si fonda la tesi a cui sto lavorando, nella quale il materiale finora reperito verrà inserito in un quadro di riferimento generale, in modo da fornire una prima proposta di riflessione sulla vita e l'opera di Sergio Atzeni che possa risultare in qualche modo utile anche a chi, in futuro, vorrà dedicarsi all'analisi della produzione letteraria dello scrittore.

Bibliografia delle opere di Sergio Atzeni

Narrativa

Romanzi

Apologo del giudice bandito, Palermo, Sellerio, “La memoria”, 1986

Il figlio di Bakunin, Palermo, Sellerio, “La memoria”, 1991

Il quinto passo è l'addio, Milano, Mondadori, “Scrittori italiani”, 1995 [con presentazione di Giuseppe Marci, Nuoro, Il Maestrale, “Narrativa”, 1996]

Passavamo sulla terra leggeri, Milano, Mondadori, “Scrittori italiani”, 1996 [con presentazione di Mauro Pala, Nuoro, Il Maestrale, “Narrativa”, 1997; con introduzione di Giovanna Cerina, Nuoro, I-lisso “Bibliotheca Sarda”, 2000]

Racconti

E Maria ascese al cielo, “La Nuova Sardegna”, 6 ottobre 1977

Gli amori, le avventure e la morte di un elefante bianco, in “Giallo Mondadori” n. 1737, 16 maggio 1982

Primo racconto con colonna sonora, “Orient Express”, n. 2, luglio 1982

Secondo racconto con colonna sonora, “Orient Express”, n. 3, agosto 1982

Terzo racconto con colonna sonora, “Orient Express”, n. 4, settembre 1982

Araj dimoniù - Antica leggenda sarda, con illustrazioni di Giorgio Pellegrini, Cagliari, Le Volpi Editrice, novembre 1984 [“Linea d'ombra”, n. 21, novembre 1987, e n. 22, dicembre 1987; col titolo *Il demônio è cane bianco* in *Bellas Mariposas*, Palermo, Sellerio, “La memoria”, 1996]

San Pietro fra i drogati di Is Mirrionis - Quasi un apologo, "L'Unione Sarda", 12 agosto 1986

Gli anni della Grande Peste, in AAVV, *Storie di Sardegna. Miti e memorie del popolo sardo*, edito da "L'Unione Sarda", novembre 1987

L'amore segreto di Tzia Paska (1-Continua), "L'Unione Sarda", 25 agosto 1988; *Una strage per catturare Urdeu* (2-Fine), "L'Unione Sarda", 26 agosto 1988

Nella città murata, "L'Unione Sarda", 4 dicembre 1988

La maschera da matto, "Stazione di Posta", n. 36/37, luglio/ottobre 1990

Libertà domenicale, racconto per il programma radiofonico *Un giorno, un racconto-12 racconti per la radio*; contratto Rai, Cagliari, 17/7/90; registrato probabilmente il 20 luglio e trasmesso il 9 ottobre 1990; inedito

Un amico, a Babele, racconto per il programma radiofonico *Un giorno, un racconto-12 racconti per la radio*; contratto Rai, Cagliari, 17/7/90; registrato probabilmente il 16 luglio, trasmesso l'8 novembre 1990; inedito

Salvato da Babbo Natale, "L'Unione Sarda", 24 dicembre 1991

Arrampicatori di pianura, "Rivista della montagna", n. 157, ottobre 1993

Hans il mulo e Michele il mulattiere, "Rivista della montagna", n. 167, ottobre 1994

Con i khmer in Pelikan Straße, "AD" ("Architectural Digest", edizione italiana), n. 165, febbraio 1995

Giudice o bandito?, "Rivista della montagna", n. 179, agosto 1995

A che serve slogarsi un polso in montagna, "Rivista della montagna", n. 181, ottobre 1995

Giochi di una storia minima, "L'Unione Sarda", 7 ottobre 1995 [col titolo *Campane e cani bagnati in Si...otto!*, Cagliari, Condaghes, "I fenicotteri", 1996]

Bellas mariposas, Palermo, Sellerio, "La memoria", 1996

Poesia

[*Dórmir in su skuríu*], [*Quando soffia Aráži*], [*Gli eremiti*], “La Nuova Sardegna”, 13 settembre 1995

[*Una fuga*], [*Altro non so*], “La grotta della vipera”, anno XXI, n. 72/73, autunno/inverno 1995 - *Dedicato a Sergio Atzeni*

Žerežas – Žerežas/ i storieddas/ i kantus de amorau/ i muttettus, edizione fuori commercio, tiratura di 400 copie numerate, Cagliari, dicembre 1995

Due colori esistono al mondo. Il verde è il secondo, a cura di Giovanni Dettori, introduzione di Leandro Muoni, Nuoro, Il Maestrale, “Le Maree”, 1997

Teatro

Quel maggio 1906-Ballata per una rivolta cagliaritana, introduzione di Giuseppe Podda, Cagliari, Edes, “Teatro”, 1977

Introduzione a PILI, Emanuele, Bellu schesc’e dottori-cummedia sarda in tres attus, a cura di Sergio Atzeni, Cagliari, Edes, “Teatro”, 1978

Varie

Fiabe sarde - raccontate da Sergio Atzeni e Rossana Copez, disegni di Franco Pruna, presentazione di Albino Bernardini, Cagliari, Zonza Editore, 1978 [con presentazione di Albino Bernardini, introduzione di Giacomo Mameli, illustrazioni di Bruno Olivieri, Cagliari, Condaghes, “Il Trenino Verde”, 1996]

ATZENI-MURGIA, *Crisi e lotte interne della feudalità sarda: Sigismondo Arquer. La congiura di Camarassa*, introduzione storica di

Leopoldo Ortu, “Storia di Sardegna a fumetti”, vol. 7, Cagliari, Editrice Altair, 1982

I Luoghi del sacro - Viaggio nelle chiese medievali della Sardegna, “L’Unione Sarda”: 2 luglio 1996 (*Quel polmone verde chiamato Parteolla*); 13 luglio 1996 (*Sotto il segno dell’acqua*); 21 luglio 1996 (*Santa Giusta, la luna a mezzogiorno*); 30 luglio 1996 (*Ottana, forza e sangue all’ombra dell’antica legge*); 7 agosto 1996 (*Oriстано, il duomo beffardo*)¹

Il mestiere dello scrittore, [conferenza tenuta a Cagliari, 18 aprile 1991], a cura di Valentina Gerini, in *Si...otto*, Cagliari, Condaghes, “I fenicotteri”, 1996

Storia e romanzo [conferenza tenuta a Parma, 20 aprile 1995], a cura di Roberto Cagliero, in “Bollettino della società letteraria”, Verona, Dicembre 1996

Raccontar fole, a cura di Paola Mazzarelli, Palermo, Sellerio, “La Memoria”, 1999

Traduzioni

D’ANGEVILLE, Henriette, *Io in cima al Monte Bianco- Racconto di un’ascensione*, Torino, Vivalda Editori, 1989 (risvolto di copertina di Sergio Atzeni)

LIPOVETSKY, Gilles, *L’impero dell’effimero - La moda nelle società moderne*, Milano, Garzanti, 1989

SAMIVEL, *Rifugio Punkett*, “Alp”, n. 49, maggio 1989

Immagine e immaginario della montagna, 1740-1840, Torino, Museo Nazionale della Montagna, 1989

John Ruskin e le Alpi, Torino, Museo Nazionale della Montagna, 1990

SERGE, Victor, *Terremoti. San Juan Parangaricútiro*, “Linea d’ombra”, n. 63, settembre 1991

¹ I titoli dei *reportages* non sono dell’autore ma redazionali.

BENASSAR, Bartolomé e Lucile, *I cristiani di Allah - La straordinaria epopea dei convertiti all'islamismo nei secoli XVI e XVII*, Milano, Rizzoli, 1991

BONFIOLI MALVEZZI, Alfonso, *Viaggio in Europa*, Palermo, Sellerio, 1991²

MARIA JOSÉ DI SAVOIA, *Giovinetza di una regina*, Milano, Mondadori, 1991

HOANG, Michel, *Gengis Khan*, Milano, Garzanti, 1992

HONFRAY, Michel, *Cinismo. Principi per un'etica ludica*, Milano, Rizzoli, 1992

STENDHAL, *I ventitré privilegi. Con i testamenti e le notizie autobiografiche*, a cura di Sergio Atzeni, Milano, Mondadori, 1992

TABARI, *I profeti e i re. Una storia del mondo dalla creazione a Gesù*, Parma, Guanda, 1993

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La storia di Lince. Il mito dei gemelli e le radici etiche del dualismo amerindiano*, Torino, Einaudi, 1993

SARTRE, Jean-Paul, *L'ultimo turista*, Milano, Saggiatore, 1993

SIMON, Claude, *Discorso di Stoccolma*, in AAVV, *Il giro del mondo in diciotto autori - La narrativa straniera Einaudi 1994 nelle pagine autobiografiche degli scrittori*, Torino, Einaudi, 1994

CHAMOISEAU, Patrick, *La cassetta dei libri*, in *Il giro del mondo in diciotto autori - La narrativa straniera Einaudi 1994 nelle pagine autobiografiche degli scrittori*, Torino, Einaudi, 1994; ripubblicato in *Micromega*, n. 3/95;

GENETTE, Gérard, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche Editrice, 1994

CHAMOISEAU, Patrick, *Texaco*, Torino, Einaudi, 1994 (con nota del traduttore)

ROUX, Jean Paul, *Tamerlano*, Milano, Garzanti, 1995

LAPIERRE, Alexandra, *Fanny Stevenson*, Milano, Mondadori, 1995

² Atzeni ha curato la traduzione della parte redatta da Malvezzi in francese.

DOLTO, Françoise, *I problemi dei bambini*, Milano, Mondadori, 1995

CHAMOISEAU, Patrick, *La festa dell'acqua che arriva*, "La grotta della vipera", anno XXI, n. 72/73, autunno/inverno 1995

DOLTO, Françoise, *Solitudine felice*, Milano, Mondadori, 1996

Produzione giornalistica³

1966

“Rinascita sarda”

Le vie del Signore sono infinite, 31 luglio 1966

Se il bottone sarà premuto, 15 novembre 1966

1971

“Rinascita sarda”

Al bar dell'evasione, 16 ottobre 1971

Scuola media, antifascismo e autonomia, 16 ottobre 1971 (firmato Sergio Atzeni e Nico Vassallo, Comm. Prov. Studenti Medi)

“l'Unità” (pagina regionale)

Dietro il «boom» del turismo, 10 settembre 1971

Solo il 30% completa la scuola dell'obbligo, 18 settembre 1971

1972

“Rinascita sarda”

Bianchi, negri e balletti rosa, 16 febbraio 1972

³ La catalogazione degli articoli si basa sul materiale conservato in parte dallo scrittore, in parte dai parenti e dagli amici. La verifica e le integrazioni a cui è stato sottoposto non hanno portato a un elenco che possa essere considerato completo né definitivo (capita che il caso consenta inaspettati ritrovamenti). Per alcuni articoli, indicati nell'ultima sezione della bibliografia, non è stato finora possibile stabilire con precisione la testata o la data di pubblicazione.

1973

“Il Lunedì della Sardegna”

Lo scheletro nell’armadio, 5 novembre 1973

1974

“Il Lunedì della Sardegna”

Pornofantasy in camicia nera, 11 febbraio 1974;

Ma Lugano non è più bella, 25 marzo 1974

Il concerto della PFM, 25 marzo 1974 (non firmato)

I figli dei potadari, 8 aprile 1974

Sevizie e coltello, fascista modello, 22 aprile 1974 (iniziali)

La coscienza molle, 6 maggio 1974

La rivolta dei piccolo borghesi, 20 maggio 1974

L’angoscia del posto, 27 maggio 1974

Il fiasco della medaglia, 10 giugno 1974

Maturità: non ammesso perché fa lo sguattero, 17 giugno 1974

La città diversa, 24 giugno 1974

Lettera aperta per una professoressa, 24 giugno 1974

“Il messaggero sardo”

Per amore e per protesta, novembre 1974

I cantori del Cile libero, dicembre 1974

“Rinascita sarda”

Come difendere la famiglia, 5 marzo 1974 (firmato Sergio Atzeni, Giuseppe Podda, Alberto Rodriguez)

Erano tante dopo molti anni, 25 marzo 1974

Cantiamo Gramsci, 25 aprile 1974

I lavoratori sardi contro il fascismo, 10 giugno 1974 (iniziali);

La coscienza della città, 10 giugno 1974

Storia attuale e problemi della Sardegna nelle voci del quartetto di Orgosolo, 10 giugno 1974 (iniziali)

Liberati dai tabù, 10 luglio 1974

Piccoli e le orfanelle, 10 luglio 1974 (iniziali)

Una lezione barbaricina, 10 luglio 1974 (iniziali)

Un consiglio in miniera, 10 agosto 1974 (iniziali)

Senza cultura, 25 ottobre 1974

Chi paga e chi ingrassa, 10 novembre 1974

Jazz concerto per due generazioni, Inti Illimani, 10 novembre 1974
(non firmato)

Dipinti come melodia, Natale arriva in anticipo, 10 novembre 1974
(non firmato)

Il furto dei fiori 10 dicembre 1974

L'ultima fuga prima dell'inverno, 17 anni di piano, 10 dicembre
1974 (non firmato)

La gioventù sotterranea, 25 dicembre 1974

Alchimie del suono, Cantano la ferita del mondo, 25 dicembre 1974
(non firmato)

“L’Unione Sarda”

Il clan dei genovesi, 2 ottobre 1974

Faccia a faccia-Paolo Caboni, 16 ottobre 1974

Free concerto al Siotto di Cagliari, 30 ottobre 1974

Ricordo di Jimi Hendrix, 6 novembre 1974

Taccuino (A. Cabiddu), 20 novembre 1974

Portano il canto del Cile libero, 27 novembre 1974

Le canzoni della libertà, 11 dicembre 1974

“l’Unità” (pagina regionale)

Cantando diciamo NO, 10 maggio 1974

*Protesta di lavoratori e studenti contro la base atomica USA alla
Maddalena*, 21 maggio 1974 (iniziali)

*Sedicenne ferito a colpi di pistola lanciarazzi da teppisti missini a
Jerzu*, 28 maggio 1974

La piaga del lavoro minorile, 8 giugno 1974

Uno della legione, rubrica 'il dito nell'occhio', 30 giugno 1974 (non firmato)

Falsi cattolici DC, rubrica 'il dito nell'occhio', 2 luglio 1974 (non firmato)

L'Aga Khan e i quattrini, rubrica 'il dito nell'occhio', 3 luglio 1974 (non firmato)

Il padrone delle ferriere, rubrica 'il dito nell'occhio', 4 luglio 1974 (non firmato)

Guspini: da ieri la Scanu-Ortu presidiata dai lavoratori, 4 luglio 1974

Il «dramma» dell'estate, 6 luglio 1974 (iniziali)

Sardegna: assemblee permanenti nelle miniere – Taranto: manifestazioni unitarie braccianti-operai, 12 luglio 1974

Prosegue la lotta dei minatori. I pozzi presidiati da una settimana, 16 luglio 1974 (iniziali)

Il Consiglio comunale di Carbonia riunito davanti alla miniera di Seruci, 17 luglio 1974

Miniere: precise proposte alla Regione, 18 luglio 1974 (iniziali)

Nelle miniere si muore ancora, 21 luglio 1974 (iniziali)

Morte in ospedale, rubrica 'il dito nell'occhio', 21 luglio 1974 (non firmato)

Il burino senza casa, rubrica 'il dito nell'occhio', 24 luglio 1974 (non firmato)

Nel Sulcis continua l'azione per il rilancio delle miniere, 26 luglio 1974 (iniziali)

Tagliamole le unghie!, rubrica 'il dito nell'occhio', 27 luglio 1974 (non firmato)

Cagliari: ancora (e solo) Gigi Riva, 5 agosto 1974

La realtà di Is Mirrionis, 11 agosto 1974

Piccioni viaggiatori, rubrica 'il dito nell'occhio', 18 agosto 1974 (non firmato)

A Orgosolo migliaia attorno all'Unità, 21 agosto 1974

L'acqua è veramente passata?, rubrica 'il dito nell'occhio', 22 agosto 1974 (non firmato)

Il Nerone Sardo, rubrica 'il dito nell'occhio', 23 agosto 1974 (non firmato)

Orgosolo: i braccianti agricoli lottano contro i licenziamenti, 24 agosto 1974

La lotta dei minatori di Seruci e Nuraxifigus per la completa attuazione del Piano di Rinascita, 25 agosto 1974

Né fascisti né turchi, rubrica 'il dito nell'occhio', 25 agosto 1974 (non firmato)

Disastrosa la situazione previdenziale e dell'assistenza, 30 agosto 1974

Diversi carcerati o ricercati ma poca luce sul «caso Pilia», 3 settembre 1974

I minatori del Sulcis-Iglesiente chiedono il rispetto rigoroso di tutti gli impegni, 5 settembre 1974 (iniziali)

Sardegna: navigazione ferma per un mese nel litorale orientale, 5 settembre 1974 (iniziali)

Lunghe ed estenuanti file nei porti in attesa di imbarcarsi sui traghetti, 6 settembre 1974

Nuovo arresto a Cagliari per il misterioso «caso Pilia», 7 settembre 1974

Sono necessari provvedimenti urgenti per la sopravvivenza della pesca nell'isola, 7 settembre 1974

Notabile missino fra i contatti del teste arrestato a Brescia, 9 settembre 1974 (iniziali)

In ventimila alla manifestazione conclusiva del Festival di Guspini, 9 settembre 1974 (iniziali)

Il teste da Brescia a Nuoro per indicare il «campo» MSI, 12 settembre 1974

Chiesta la gestione pubblica dello psichiatrico di Cagliari, 13 settembre 1974 (iniziali)

Da una settimana lotta alla SOGIS, 14 settembre 1974

Arrivate alla Maddalena altre due navi USA, 19 settembre 1974 (iniziali)

Brigate rosse»: indagini dilatate fino in Sardegna, 19 settembre 1974 (iniziali)

Associazionismo: base del Piano di Rinascita sardo, 20 settembre 1974

Gli operai IMELTE attendono ancora il pagamento dello stipendio di agosto, 20 settembre 1974 (iniziali)

I genitori dei bimbi handicappati contro i tentativi di smobilitazione, 21 settembre 1974 (iniziali)

Dopo nove mesi di crisi Iglesias ha finalmente la Giunta comunale, 24 settembre 1974

Un nuovo modo di fare vacanza», 26 settembre 1974

Discussi nel Nuorese i punti della piattaforma rivendicativa, 28 settembre 1974

Modifiche inadeguate per il 5° esecutivo, 29 settembre 1974

“l’Unità del Lunedì”

Senza Riva il Cagliari si accontenta del pari, 7 ottobre 1974

Rimane un vero enigma il Cagliari senza Riva, 28 ottobre 1974

Non basta alla Samp il «forcing» finale 11 novembre 1974

Molte incursioni sarde, ma la Roma passa in contropiede, 9 dicembre 1974

1975

“La Nuova Sardegna”

Urgenti misure, 29 gennaio 1975

Non vengono dai ghetti i picchiatori neofascisti, 29 gennaio 1975

Rifiutati dal mondo della scuola i fascisti ricorrono alla violenza, 30 gennaio 1975

Strutture di democrazia per magistrati e polizia, 1 febbraio 1975

Alcune rappresentazioni dell'«Odin Teatret» quest'estate a Orgosolo, 19 febbraio 1975

Canti e balli in piazza per compensare gli attori, 26 febbraio 1975

Un nido comodo per gli sconfitti, 28 febbraio 1975

Quattromila spettatori per la musica popolare, 2 marzo 1975

Il centro d'igiene mentale ignorato dagli amministratori, 20 marzo 1975

L'Unione Sarda"

La libertà a 33 giri, 8 gennaio 1975

Quel vento di Liverpool, 29 gennaio 1975

"l'Unità del Lunedì"

Sarabanda Nenè-Riva con Gori fromboliere, 20 gennaio 1975

Senza Riva ma con un grande Nenè il Cagliari sconfigge la Ternana, 17 febbraio 1975

Il Bologna mira al pari e Niccolai l'accontenta, 3 marzo 1975

Contestato il pari di Comunardo, 17 marzo 1975 (iniziali)

Il Cagliari frena la rincorsa del Napoli, 24 marzo 1975

Vinicio: «L'obiettivo è difendere il 2° posto», 24 marzo 1975

Parola: «Un pari che ci siamo meritati», 14 aprile 1975

Tutti contenti con quattro gol, 5 maggio 1975

1976

"Il Cagliaritano"

Incubo americano, anno IV, n. 5, agosto 1976 (non firmato)

Complessi musicali, case discografiche e managers sardi, anno IV, n. 5, agosto 1976 (non firmato)

"La Nuova Sardegna"

Dietro il perbenismo lo scandalo Bastian, 28 dicembre 1976

“Tuttoquotidiano”

Cagliari 16 maggio 1906: la popolazione scende in piazza, 11 settembre 1976

“l’Unità” (pagina regionale)

Droga: dalla paura al confronto, 2 marzo 1976

Migliaia in un capannone a Cagliari per il jazz di Don Cherry, 23 marzo 1976

Il parlamentare dc non ha dubbi: i bambini nascono sotto il cavolo, 4 aprile 1976

Teatro a peso d’oro, 18 aprile 1976

Quando la musica diventa scelta politica e di lotta, 17 giugno 1976

Si riscopre un tesoro dimenticato, 1 settembre 1976

Una spiaggia non uguale per tutti, 15 settembre 1976

Stagione di prosa zero- Musica per solita élite, 14 novembre 1976

“l’Unità del Lunedì”

Senza Riva il Cagliari non riesce a fare i gol, 29 settembre 1976

1977

“Altair”

Le vacanze di casa nostra, Tra torri di ferro e torri costiere, anno I, n. 1, giugno 1977

Messaggi di libertà, anno I, n. 4, settembre 1977 (iniziali)

Un’estate che deve fare meditare tutti, anno I, n. 4, settembre 1977;

Identità di popolo o nazione sarda?, anno I, n. 5, ottobre 1977

I figli dell’Africa, anno I, n. 5, ottobre 1977

Quel tal Enrico, anno I, n. 5, ottobre 1977 (firmato con lo pseudonimo “Cico Copez”)

“Il Cagliariitano”

Vi canto una storia assai vera, anno V, n. 4, maggio-giugno 1977, p.40 (non firmato)

...e la storia continua, anno V, n. 4, maggio-giugno 1977

“La Nuova Sardegna”

La tormentata esistenza di Anadi conca birdi, 4 gennaio 1977

Quando la politica diventa cultura, 16 gennaio 1977

Velasco: l'anti-eroe di G.Garcia Marquez, 27 gennaio 1977

L'ultima collina, 6 febbraio 1977

La breve stagione della speranza, 10 febbraio 1977

Come i banditi disarcionavano i carabinieri, 27 febbraio 1977

Piccioccus de crobi: tanto tempo fa, 12 marzo 1977

Compagno Gramsci matricola 47444, 22 marzo 1977

L'eredità in piazza, 8 aprile 1977

«Jakob il bugiardo»: storia di un ebreo nei ghetti, 1 maggio 1977

La nonna in cucina, 5 maggio 1977

Roth, il profeta della decadenza, 13 maggio 1977

La Sardegna del 600 tra magia e religione, 25 maggio 1977

I «piccoli canti» di Cagliari, 10 luglio 1977

Quando il segretario del PCI attentò alla vita di De Gasperi, 17 luglio 1977

La sala delle bambole, 22 luglio 1977

Il perché di un successo, 11 settembre 1977

Una cultura estranea, 15 settembre 1977

Il limite del fatalismo, 18 settembre 1977

Antologia di scritti di Pier Paolo Pasolini, 12 ottobre 1977

Berlinguer a fumetti, 2 novembre 1977

“Paese sera”

Un Perugia super, 22 agosto 1977

Pistoiese, solita musica, 29 agosto 1977

“Rinascita sarda”

L'agonia di Pulcinella, 20 aprile 1977, numero unico

“l'Unità” (pagina regionale)

Modi diversi di fare (e non fare) cultura, 27 febbraio 1977

Nuovo impegno culturale dei giovani in Sardegna, 10 aprile 1977

Oggi ad Ales, 1 maggio 1977

Quel teatro che non è morto mai, 29 maggio 1977

Sarà razionata l'energia elettrica?, 4 giugno 1977

Quando il balletto diventa vita in movimento, storia di sempre, 17 giugno 1977

Il ritmo delle launeddas e dei mandolini, 25 giugno 1977

Fuori dall'ottica autarchica, 30 giugno 1977

In Sardegna «boom» di presenze ma i prezzi rimangono da élite, 4 settembre 1977

Da domani fino a sabato seminario regionale PCI, 5 ottobre 1977 (iniziali);

Sardegna: non possono più bastare misure «tampon», 7 ottobre 1977

Futuro dell'intesa, iniziativa del partito, 8 ottobre 1977

Un nuovo slancio all'intesa sarda, 9 ottobre 1977

Carbone e non più nafta per produrre energia, 11 novembre 1977

Un altro minatore è morto nel pozzo di Silius, 19 novembre 1977

Nelle miniere si continua a morire e ora i padroni minacciano chi fa le denunce, 27 novembre 1977

Brecht va bene, ma c'è anche il teatro sardo da «rileggere», 7 dicembre 1977

Il carbone? Usiamolo davvero, non per propaganda, 14 dicembre 1977

E se Rovelli lasciasse anche i rossoblù?, 17 dicembre 1977 (iniziali)

Comitati di quartiere: dove sbagliano e dove hanno ragione 21 dicembre 1977

Non basta il cambio della panchina, 23 dicembre 1977 (iniziali)
Si sgretola il tessuto delle piccole aziende nella provincia di Cagliari, 24 dicembre 1977

“l’Unità del Lunedì”

Tripletta di Virdis, 10 gennaio 1977
Cagliari e Monza dividono i punti, 31 gennaio 1977
Cagliari rilanciato a spese del Rimini, 7 marzo 1977
Il Cagliari trova rete e speranza, 21 marzo 1977
Cagliari pago di un solo gol, 4 aprile 1977
Cagliari «orfano»: 2-0 all’Avellino, 18 aprile 1977
Il Cagliari parte in tromba e Brugnera gli dà il tono, 16 maggio 1977
Virdis affonda il Taranto:2-1, 30 maggio 1977
Grande Virdis, ma che fatica!, 20 giugno 1977
Virdis oggi conosce la Juve: «Chiederò ancora vacanze...», 25 luglio 1977
Sarà Brugnera «vecchietto terribile» il perno di un nuovo Cagliari pigliatutto, 29 agosto 1977
Alla pressione del Cagliari è mancato il piede di Virdis, 19 settembre 1977
L’arte di Brugnera guida i «rossoblù», 3 ottobre 1977
Piras salva il Cagliari contro un Taranto in 10, 17 ottobre 1977

1978

“Altair”

Rantatiras’ e diavoli per un carnevale pazzo, anno II, n. 6, gennaio 1978
Un burattino, una molotov e un vecchio pazzo blues, anno II, n. 7, febbraio 1977 (non firmato)
Torna Flash Gordon il super eroe buono, anno II, n. 7 (firmato con lo pseudonimo “Cico Copez”)

Non per denaro ma per soldi, anno II, n. 8, marzo 1978 (firmato con lo pseudonimo “Cico Copez”)

Cosa resta della sagra, anno II, n. 9, aprile/maggio 1978 (firmato con lo pseudonimo “Cico Copez”)

Un navajo di Milano, anno II, n. 9, aprile/maggio 1978

Le canzoni popolari e la storia della serva, anno II, n. 10, giugno 1978 (firmato con lo pseudonimo “Cico Copez”)

Violenza. Perché?, anno II, n. 12, settembre /ottobre 1978

Quel diavolo tonto e bonario non farebbe male a una mosca, anno II, n. 13/14, novembre/dicembre 1978 (firmato Sergio Atzeni e Rossana Copez)

Nelle paludi per la libertà, anno II, n. 13/14, novembre/dicembre 1978 (firmato con lo pseudonimo “Cico Copez”)

“La Nuova Sardegna”

Albert Boadella divide la Spagna, 24 febbraio 1978

Come ricavare denaro dai sogni di evasione, 1 marzo 1978

Una città sconfigge le bande di violenti, 14 marzo 1978

Il canto del pastore non è più lamento, 12 aprile 1978

Il buon santo volenteroso che teneva lontani i guai, 28 aprile 1978

La guardia regia sparò contro la folla affamata, 30 aprile 1978

Abbastanza denutriti per essere campioni, 20 maggio 1978

Il sigaro dei pastori e dei ladri di pecore, 13 giugno 1978

Quando i soldati del re massacrarono i briganti, 28 giugno 1978

I macabri peccati dei porno-fumetti, 1 luglio 1978;

L'ascesa inarrestabile di un piccolo borghese, 7 luglio 1978;

Al rogo il nemico dell'Inquisizione, 16 luglio 1978

Non è un gran male ridere dei signori importanti, 21 luglio 1978

Sotto il fuoco dei carabinieri sette minatori caddero uccisi, 5 agosto 1978

Uno scrittore scomodo cento volte censurato, 12 agosto 1978

Soltanto all'alba si parla catalano, 20 agosto 1978
Compagna e testimone di una vita difficile, 22 agosto 1978
Anche il vescovo si schierò dalla parte dei minatori, 27 agosto 1978
Le oscillazioni ideologiche di un cowboy fatto in casa, 7 settembre 1978
Quei provinciali che parlano inglese, 15 settembre 1978
Topolino, un borghese cinquantenne, 27 settembre 1978
Il vecchio barbiere più scaltro di Maigret, 8 ottobre 1978
Il paese mercantile diventa una città, 14 ottobre 1978
Come uscire dal tunnel, 1 novembre 1978
L'indifferenza costituzionale, 7 novembre 1978
Ritrovarono nelle paludi il sapore della libertà, 16 novembre 1978
Sportivi sì, ma sedentari, 22 novembre 1978
L'indomito e feroce mondo degli indios, 14 dicembre 1978

“l'Unità” (pagina regionale)

Il principe azzurro è un vecchio pastore, 3 gennaio 1978
Gestualità? Va bene, ma il teatro nel Sud non si ferma lì, 8 gennaio 1978
Non basta al Cagliari l'allenatore-stregone, 10 gennaio 1978
Un delitto, un sicario, un mandante e un movente: la donna «impegnata», 19 gennaio 1978
La differenza tra un capretto e un'antilope, 21 gennaio 1978
Dietro la Cagliari «perbene», 28 gennaio 1978
Non brucerà più a primavera il fantoccio «Carrasegare», 5 febbraio 1978
Dal 16 febbraio niente più gas a Cagliari: disagi e licenziamenti?, 8 febbraio 1978
Solo «scampoli» di teatro per la città di Cagliari, 8 febbraio 1978
 (articolo apparso nell'edizione nazionale del quotidiano)

Trio Scascitelli apre la stagione «off» di Cagliari, 11 febbraio 1978 (pagina nazionale)

Shakespeare recitato con l'ananas in mano e per finire...il nudo di mezzanotte, 18 febbraio 1978

Braibanti indaga sulla «terza età», 11 marzo 1978 (pagina nazionale)

Un tranquillo week-end sardo tra Shakespeare e Pirandello, 19 marzo 1978

Tra i giovani cresce l'ansia di storia dopo i facili «miti», 26 marzo 1978

È di scena l'elogio del diverso, 6 aprile 1978 (pagina nazionale)

Giolzi, re di carnevale si imbratta di petrolio, 14 aprile 1978 (pagina nazionale)

Fare politica in un quartiere «disgregato» della periferia, 13 giugno 1978

I fuoriclasse vanno. Verranno i soldi?, 22 giugno 1978

Il grido nuovo e antico di chi non vuole più «essere colonia», 25 giugno 1978

Droga in Sardegna: compare la cocaina, 3 agosto 1978

Sardegna: neanche il turismo sfugge più alla «grande crisi», settembre 1978

Facciamo un censimento: le strutture sportive ci sono, ma vanno usate, 24 settembre 1978

È pazzo, non riesce più a comunicare, 5 novembre 1978

La difficile storia di un teatro regionale sardo, 17 dicembre 1978

Il teatro non è solo la parola, 24 dicembre 1978

“l'Unità del Lunedì”

Bugnera-gol: Cagliari fiata, 16 gennaio 1978

Piras sciupa le occasioni da gol e Cagliari-Lecce termina 0-0, 30 gennaio 1978

La debole difesa del Cesena agevola il Cagliari (3-1), 13 febbraio 1978 (iniziali)

Casagrande domina (3-0) e il Como cede al Cagliari, , 27 febbraio 1978 (iniziali)

Su Cagliari e Palermo vince il sole estivo: 1-1, 13 febbraio 1978 (iniziali)

Il Catanzaro sfrutta (2-1) le debolezze del Cagliari, 10 aprile 1978 (iniziali)

Tripletta del Cagliari. La Pistoiese è in C: 3-0, 24 aprile 1978 (iniziali)

2 a 2 con due doppiette tra Cagliari e Cremonese, 15 maggio 1978 (iniziali)

La Ternana si impone (2-1) su un Cagliari in disarmo, 12 giugno 1978

Il Cagliari vendemmia a spese del Lecce (5-1), 23 ottobre 1978 (iniziali)

1979

“Altair”

Molentargius, come e perché..., anno III, n. 16, marzo 1979

Quel traghetto è un fantasma: il turista se ne va, anno III, n. 19/20, novembre 1979 (firmato con lo pseudonimo “Cico Copez”)

Commenti delle foto del concorso Altair, anno III, n. 21, dicembre 1979

“La Nuova Sardegna”

Quel gentiluomo di Corto Maltese, 2 gennaio 1979

Anche il mite Linus diventa aggressivo, 19 gennaio 1979

Il pornofilm non passa di moda, 18 febbraio 1979

Il dissenso autorizzato del polemico Trifonov, 1 marzo 1979

Le arcane creature della fantasia, 5 aprile 1979

Come un carro fantasma nella città inesistente..., 8 aprile 1979

L'idea dell'infanzia fantastica e colta, 27 aprile 1979

Il samba politico di Amado, 12 maggio 1979

C'è persino il fumetto sui rinnovi contrattuali, 10 giugno 1979

La stretta parentela fra Confucio e la rivoluzione, 14 giugno 1979

Il senso della protesta giovanile: dimostrare che sono ancora «tanti», 28 luglio 1979

Fischiato il poeta sceso tra la folla, 10 agosto 1979

Storie di un futuro improbabile nello scomodo paese di Giammai, 21 agosto 1979

Un complicato scambio di anime tra folli e cani ben addestrati, 25 agosto 1979

Un rissoso algherese alla corte di Napoli, 4 settembre 1979

Pagava in versi e rime l'ospitalità dei Carafa, 5 settembre 1979

Uno scomodo intellettuale di corte, 6 settembre 1979

La dura lotta di Radio Sardegna per la sopravvivenza e l'autonomia, 28 settembre 1979

Nasce «Linus» e la cultura si riconcilia col fumetto, 11 ottobre 1979

I supereroi con la tuta colorata sono pronipoti di Edipo e Ercole, Questi i «vip» fra i «super», 12 ottobre 1979

La rigorosa morale del fotoromanzo: il bene trionfa e il delitto non paga, Il più vecchio è il Corrierino, 13 ottobre 1979

Un paese di eroi e di disperati, 17 ottobre 1979

Porno sì, ma d'autore, 8 dicembre 1979

Il fumetto espressionista, 16 dicembre 1979

“l'Unità” (pagina regionale)

Stavolta c'era anche la «città podatora», 26 gennaio 1979

Spazio A: un centro per il teatro che vale d'esempio, 28 gennaio 1979

Oltre la crisi del circuito ufficiale le risorse del teatro di provincia, 17 marzo 1979

Il «ragazzino di bottega» che diventa ladruncolo nel quartiere e-marginato, 4 aprile 1979

I «viandanti del teatro» preparano il nuovo attore, 8 aprile 1979

Per S. Efisio turrone e piricchittus come le brioches di Maria Antonietta, 1 maggio 1979

Un megafono, un invito. La Cagliari della rabbia accetta. Non è più sola, 18 maggio 1979

Si sceglie sempre il male minore. Meglio un muro che la vista dei poveracci, 25 maggio 1979

Le malefatte dc in versi e rime d'un poeta di piazza, 2 giugno 1979

A Cagliari c'è il CEP, la casa di coloro che stanno dietro il muro, 13 giugno 1979

Tanti emblemi della cultura popolare ora sono i simboli della decadenza, 15 giugno 1979

D'inverno le fagne che scoppiano, d'estate...Poetto, 27 giugno 1979

Mille mini antenne minacciano la «prima voce libera d'Italia», 1 luglio 1979

Popolo, la tua lingua vincerà gli aragonesi, 11 settembre 1979

Parla in dialetto la vita del povero, 25 novembre 1979

Quando il teatro parla in sardo e quando invece parla ai sardi, 30 novembre 1979

1980

“Altair”

Un libro, molte storie: la Sardegna, anno IV, n. 22, gennaio/febbraio 1980

Tre proposte molti limiti, anno IV, n. 23, marzo 1980

Sardegna: quale energia?, anno IV, n. 24, aprile 1980

Invece del nucleare, anno IV, n. 25, maggio 1980

Ma il Poetto non è «un po' più in là», anno IV, n. 27, luglio 1980

“La Nuova Sardegna”

Distruggere la natura è un gioco per adulti, 6 gennaio 1980

Tiro al bersaglio sui diritti umani, 12 gennaio 1980

Da emigrante a cantastorie, 20 gennaio 1980

Il caos apparente del terrorismo, 27 gennaio 1980

La vita movimentata del «brigante guerrigliero», 9 febbraio 1980

La storia a strisce del popolo minuto, 4 marzo 1980

Un modo diverso di fare cultura, 12 marzo 1980

Le virtù straordinarie di un istrione che discende dal clown di Shakespeare, 19 marzo 1980

Leopardi democratico e «progressivo», 10 aprile 1980

Gli orsi in Sicilia, 23 aprile 1980

Quel mondo spietato degli addetti al delitto, 30 aprile 1980

Un romanzo cinese tra Brecht e Balzac, 11 giugno 1980

Un delitto maturato nel clima elettorale, 21 giugno 1980

Dove non arriva l'enciclopedia, 28 giugno 1980

I dubbi storici dello stalinismo, 10 luglio 1980

Madre Coraggio senza eroismo, 16 luglio 1980

Al mare col cadavere nella valigia contro i rischi dell'estate balorda, 26 luglio 1980

Indagine di uno strampalato detective sui peccati di una antica Buenos Aires, 7 agosto 1980

La battaglia di Born per la pace nel mondo, 14 agosto 1980

Banalità occulta dell'età eroica, 30 agosto 1980

Che noia i delitti da salotto, 2 novembre 1980

Viaggio, di morto in morto tra le atrocità della guerra, 8 novembre 1980;

Come sono cambiati i nipoti di Rasputin, 6 dicembre 1980

Quella storia d'amore sbocciata sullo sfondo di forche e capestri, 14 dicembre 1980

Amore e morte a Bahia, 30 dicembre 1980

“Nuove Pagine - Periodico di attività culturale e di informazione bibliografica”⁴

(Anno I, n. 0, in attesa di registrazione, s.d., prob. luglio 1980)

Il presente e la morte di Jorge Luis Borges, rubrica ‘narrativa’

Un Borges per l'estate, rubrica ‘narrativa’

Gli ultimi Borges (e neanche tutti), rubrica ‘narrativa’

Una donna - Una storia, rubrica ‘Sardegna’

Tutta Italia nelle nuvole, rubrica ‘Sardegna’

Cronache della distruzione, rubrica ‘società’

“l'Unità” (pagina regionale)

Quale futuro per il turismo nel sud?, 30 marzo 1980

Sulla tavola con vino e cibarie una festa iniziata col dramma, 6 aprile 1980

«S'Ischiglia» tra progresso e nostalgia, 27 aprile 1980

A Cagliari S.Efisio è ancora folklore e grande spettacolo, 1 maggio 1980

Nessun «feticismo unitario» ma interesse per ogni cultura, 29 giugno 1980

Le peripezie di Ulisse viste dai nuraghi, 10 luglio 1980

Toh! Nell'etere c'è anche qualche idea, 17 agosto 1980

Fort Village: tanto lavoro, paghe di fame e per chi protesta c'è il licenziamento, 22 agosto 1980

Fanno i camerieri-schiavi per 16 ore al giorno. Il padrone: sono tanto affezionati al lavoro, 24 agosto 1980

1981

“Altair”

In libreria, anno IV, n. 34, maggio 1981

⁴ Gli articoli scritti dal comitato di redazione di *Nuove Pagine*, di cui Atzeni era direttore responsabile, non sono firmati. In quest'elenco sono segnalate esclusivamente le recensioni che, per l'argomento trattato, trovano una corrispondenza in articoli pubblicati dallo scrittore su altre testate. L'attribuzione è dunque probabile ma non certa.

“La Nuova Sardegna”

E Garibaldi disse: «Gulp!», 20 gennaio 1981

Fine del sogno del terrorista, 23 gennaio 1981

La doppia vita di Italo Svevo, 11 febbraio 1981

La storia di Hammett arriva sullo schermo, 14 febbraio 1981

L'uomo che venne dall'America con una bomba, 20 febbraio 1981

Ecco come l'uomo bianco si impossessò del mondo, 27 febbraio 1981

Il teatrino dei falliti, 13 marzo 1981

E ora la canzone arriva in libreria, 18 marzo 1981

Quell'assassino così divertente, 24 marzo 1981

La poetessa dissepolta, 28 marzo 1981

Storia di una guerra solitaria contro la città angelica e crudele, 7 aprile 1981

Maria al confine tra due mondi, 18 aprile 1981

Gli amori del crepuscolo, 22 aprile 1981

Sono solo canzonette, 15 maggio 1981

Naufragio di Joyce nella noia, 26 maggio 1981

La rivoluzione in versi e musica, 28 maggio 1981

Si può cantare la storia in lingua sarda, 28 maggio 1981

A Napoli mandolini sotto la cenere del rock, 28 maggio 1981

Ritroviamoci nei canti del passato, 3 giugno 1981;

Le buone letture di questa estate, 16 luglio 1981

Viaggio intergalattico, 22 luglio 1981, supplemento vacanze

I libri dell'estate, 22 agosto 1981, supplemento vacanze

“Nuove Pagine- Periodico di attività culturale e di informazione bibliografica”

(Anno I, n. 1, in attesa di registrazione, s.d., prob. autunno 1981)

Storia avventurosa di un manoscritto perduto e ritrovato, rubrica 'il libro del mese'

Incredibili, matti, americani, rubrica 'narrativa'

La nostra storia a colori, rubrica 'Sardegna'

L'industria del libro nell'isola che non legge, rubrica 'Sardegna'

Chi c'era, prima di Gigiriva?, rubrica 'Sardegna'

1982

“Nuove Pagine- Periodico di attività culturale e di informazione bibliografica”

(Anno II, n. 1, gennaio 1982)

Un terrorista così dolce, così educato..., rubrica 'narrativa'

La Sardegna per i bambini, rubrica 'biografie'

Cagliari magica, e straniera, rubrica 'Sardegna'

Uccellacci e uccellini ... scomparsi, rubrica 'Sardegna'

Fine poeta, e ironico, 'su Rettore', rubrica 'Sardegna'

1984

“Ippografo - Periodico di comunicazione libraria e politica culturale”

Kafka tradotto da Levi, rubrica 'I libri che...', anno III, n. 1-2-3, primo semestre 1984

H.Winkler, «La cultura spirituale di Babilonia, rubrica 'I libri che...', anno III, n. 4-5-6, secondo semestre 1984

“La Nuova Sardegna”

Città e abitanti da delirio visionario, 20 agosto 1984

1985

“Ippografo - Periodico di comunicazione libraria e politica culturale”

Certi romanzi... sardi - tavola rotonda con S. Atzeni, G. Mameli, G. Olla -, anno IV, n. 1, luglio/agosto 1985

1986**“Ippografo”**

Sten Nadolny, «*La scoperta della lentezza*», rubrica ‘I libri che...’, anno V, marzo 1986 (iniziali)

“Linus”

Cagliari, anno XXII, n. 10, ottobre 1986

“L’Unione Sarda”

Periferia, quel luogo senza memoria, 5 giugno 1986

In piazza San Michele e dintorni Cagliari non è il Bronx, ma quando si fa buio..., 6 giugno 1986

La monaca e lo scrittore mangiatore d’oppio, 9 luglio 1986

Calvino racconta, 12 luglio 1896

Cinque rivoluzioni nel Duemila secondo Ray Bradbury, 22 luglio 1986

A Bisanzio i padri castravano i figli perché l’imperatrice li tenesse accanto a sé come eunuchi, 29 luglio 1896

Rosso minaccioso, giallo, quasi rosso, rubrica ‘Tondo e corsivo’, 16 ottobre 1986

Clima crudele, indifferente al destino dell’uomo, rubrica ‘Tondo e corsivo’, 21 ottobre 1986

Mahal afgano si sfoga al Bastione, rubrica ‘Tondo e corsivo’, 2 novembre 1986

Scovadevorru, il radioamatore con diritto di parolaccia, rubrica ‘Tondo e corsivo’, 9 novembre 1986

Satana, Cappuccetto Rosso e Sardo Felice, rubrica ‘Tondo e corsivo’, 16 novembre 1986

Ambasciatrice dell’amore italico a Macao, rubrica ‘Tondo e corsivo’, 23 novembre 1986

E Novembre ammanta Cagliari come un sudario, rubrica ‘Tondo e corsivo’, 30 novembre 1986

1987

“Ippografo”

Manoscritto trovato a Saragozza, rubrica ‘I libri che...’, anno VI, gennaio 1987

“TC/Telecomando - Settimanale di attualità spettacolo e informazione televisiva”

Il tempo degli sganni, anno 2, n. 55, 10/16 maggio 1987 (firmato con lo pseudonimo “Tore Sanna”)

Inventare il nuovo. Intellettuali e Barbagia, anno 2, n. 55, 10/16 maggio 1987

Lettere di Giuda, anno 2, n. 56, 17/23 maggio 1987

Nove radici-gioco con gli arcani, anno 2, n. 56, 17/23 maggio 1987 (firmato con lo pseudonimo “Muto”)

Nove radici-gioco con gli arcani II, anno 2, n. 57, 24/30 maggio 1987 (firmato con lo pseudonimo “Muto”)

Nove radici-gioco con gli arcani III, anno 2, n. 58, 31 maggio/6 giugno 1987 (firmato con lo pseudonimo “Muto”)

Nove radici-gioco con gli arcani IV, anno 2, n. 59, 7/13 giugno 1987 (firmato con lo pseudonimo “Muto”)

Nove radici-gioco con gli arcani V, anno 2, n. 60, 14/20 giugno 1987 (firmato con lo pseudonimo “Muto”)

Nove radici-gioco con gli arcani VI, anno 2, n. 61, 21/27 giugno 1987 (firmato con lo pseudonimo “Muto”)

“L’Unione Sarda”

La falsa balentia di Orgosolo, 3 febbraio 1987

1988

“L’Unione Sarda”

Com’era bello andar per le crociate, 3 luglio 1988

Anche la Sardegna negli incubi di Peter Handke, 21 ottobre 1988

Nei Carpazi una stirpe di pastori erranti che ci somiglia un po’, 16 dicembre 1988

1989

“Il Giorno”

Storia notturna (anche nostra) delle streghe di ogni secolo, 17 settembre 1989

Mentre tutti si parlano addosso, 21 ottobre 1989

“Linea d’ombra”

L’indagine di Mannuzzu nel torbido di una Sassari/Italia, n. 34, gennaio 1989

“L’Unione Sarda”

Una Sardegna abitata da spiriti danzanti, 6 gennaio 1989

Ma chi si ricorda delle utopie libertarie di Jefferson?, 10 novembre 1989

1990

“Il Giorno”

Storia e leggende di laici nel Medioevo, 7 gennaio 1990

La saggezza che viene dal deserto, 4 febbraio 1990

Hesse: perché parla alle nuove generazioni, 11 febbraio 1990

Controprocesso a Socrate, 4 marzo 1990

Una scoperta dalla Spagna, 18 marzo 1990

È squisito il brodo di Camporesi, 8 aprile 1990

Un suicidio secco «made in Rdt», 27 maggio 1990

1991

“il Giornale”

Ritratto affettuoso di un «nonno» comunista, 14 gennaio 1991

“L’Unione Sarda”

Il corteo dei becchini, rubrica ‘Idee di fine secolo’, 24 ottobre 1991

Alle radici d’ogni fede, rubrica ‘Idee di fine secolo’, 29 ottobre 1991

- Il sogno di Giobbe*, rubrica 'Idee di fine secolo', 3 novembre 1991
- Storia di Nimrod l'assiro negatore di Dio e nemico di Abramo*, rubrica 'Idee di fine secolo', 9 novembre 1991;
- Se Dio vestisse i panni d'una giovane zingara bella, sporca e mendica*, rubrica 'Idee di fine secolo', 16 novembre 1991
- Come le molte religioni riuscirono ad addomesticare una belva chiamata uomo*, rubrica 'Idee di fine secolo', 23 novembre 1991
- Il «canto» di Siva e i balbettii del dio-guerriero*, rubrica 'Idee di fine secolo', 8 dicembre 1991
- Il dialetto scomparire e il «gergo» dilaga*, 11 dicembre 1991
- Il Signore del divenire e l'ordinaria follia di troppi uomini belva*, rubrica 'Idee di fine secolo', 20 dicembre 1991
- L'universo, vero libro di Dio anche per chi dubita*, rubrica 'Idee di fine secolo', 27 dicembre 1991

1992

“L'Unione Sarda”

- Purché la scienza ci guidi verso la verità, e non all'apocalisse*, rubrica 'Idee di fine secolo', 9 gennaio 1992
- Le metafore dell'Aids*, rubrica 'Idee di fine secolo', 23 gennaio 1992
- Aids, atomica, ozono: le apocalissi dell'uomo contemporaneo*, rubrica 'Idee di fine secolo', 4 febbraio 1992
- Il coraggio della speranza per far da baluardo ai mercati di sventura*, rubrica 'Idee di fine secolo', 11 febbraio 1992
- Il libro dei lamenti*, rubrica 'Idee di fine secolo', 14 marzo 1992
- Memorie di un anarchico. Dai pascoli sardi alle battaglie jugoslave*, 17 marzo 1992
- Dio fa miracoli se è lontano da ori e potere*, rubrica 'Fine secolo', 12 aprile 1992
- I salvati e i sommersi*, 28 maggio 1992
- Quella fame di Fama*, 14 giugno 1992
- Una mente da eliminare*, 10 settembre 1992

L'obbligo di essere un po' pazzi e un po' sciamani, 12 settembre 1992

Dal crudo al cotto, 24 ottobre 1992

Vedi alla voce «delirio», 1 novembre 1992

Pasolini a brandelli, 22 novembre 1992

Bernard Henry Lèvy: black out dell'intelligenza e avventure della libertà, 5 dicembre 1992

1993

“L'Unione Sarda”

Giorni dell'ira. Ma poi?, 31 gennaio 1993

Io come loro, 3 luglio 1993

Immigrazione, sogni e bisogni, 31 agosto 1993

Il comando e le sue spine, 11 novembre 1993

Eduardo, la vita come canovaccio teatrale, 18 novembre 1993

Storie in bottiglia, 2 dicembre 1993

In un retablo napoletano le vite grame di un uomo in maschera, 18 dicembre 1993

1994

“L'Unione Sarda”:

Siddharta e i progressisti, 11 maggio 1994

-Non è un barbaro chi taglia la mano, 7 giugno 1994;

-Tiranni, eroi guitti e poeti, 12 giugno 1994

-Mario Luzi, viaggio nell'anima, 22 ottobre 1994

-Nazione e narrazione, 9 novembre 1994

-I giovani scrittori al Malaparte di Capri, 9 novembre 1994

1995

L'Unione Sarda”

Storia e tirannia di un mito chiamato Castro, 10 gennaio 1995

La forza della verità o la civiltà della morte?, 15 gennaio 1995

Le nostre storie, i nostri terrori, 19 aprile 1995

Libertà è una via che passa per l'inferno, 30 aprile 1995

Tra veglie funebri e agenti segreti, 6 maggio 1995

E se realizzassimo una balentia senza fucili?, 7 maggio 1995

Thornton Wilder e i destini di chi governa, 3 giugno 1995

Un'americana a Napoli, 16 giugno 1995

Lucarelli e Arpaia, due scrittori da tenere d'occhio, 20 giugno 1995

Articoli di incerta collocazione e datazione

Ragazzi da marciapiede, "Il Lunedì della Sardegna", prob.1974;

Il manganellatore premiato, "Il Lunedì della Sardegna", prob.1974

Samp senza mordente punita in Sardegna (5-1), "l'Unità del Lunedì", prob.1977

Brianzoli in palla espugnano il Sant'Elia (3-2), "l'Unità del Lunedì", prob.1977

Scatenato il Cagliari (2-0). La Pistoiese resiste un tempo, "l'Unità del Lunedì", prob.1978

L'evanescente Roma è trafitta dal brio dei cagliaritari: 3-1, "l'Unità del Lunedì", prob.1978

Pescara indenne anche a Cagliari, "l'Unità del Lunedì", prob.1978

Il meglio di Maupassant, ma a fumetti, "La Nuova Sardegna", prob.1979

Le due Italie di fronte al terremoto, "La Nuova Sardegna", prob. aprile 1981

Pulcinella ritrovato, "La Nuova Sardegna", prob.1981

Tra la satira e l'umorismo, "La Nuova Sardegna", prob.1981

Città inventata e luoghi comuni, "La Nuova Sardegna", prob.1984

I giudici, i poeti, i banditi, senza indicazione della rivista, prob.1986/87

In piena luce il misterioso Carlo Gesualdo, "Il Giorno", prob. febbraio-marzo 1990

Lettera aperta a Davico Bonino, "L'Unione Sarda", prob. giugno 1992