



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI TEORIE E RICERCHE DEI SISTEMI CULTURALI

Scuola di Dottorato in Scienze dei sistemi culturali

Indirizzo: Filologico-Letterario

Ciclo: XXIV

Coordinatore: Prof. Aldo Maria Morace

SERGIO ATZENI
E IL RACCONTO DI FONDAZIONE

Tutores
Prof. Aldo Maria MORACE
Prof.ssa Sotera FORNARO

Dottoranda:
Ilaria PUGGIONI

ANNO ACCADEMICO 2011 – 2012

*Multa venientis aevi populus ignota nobis sciet;
multa saeculis tunc futuris,
cum memoria nostra exoleverit, reservantur:
pusilla res mundus est, nisi in illo quod quaerat omnis mundus habeat.*

Seneca, *Naturales Quaestioni*, VII, 30, 5.

Introduzione.

«Questa terra non assomiglia ad alcun altro luogo».

Il viaggio nel racconto di fondazione al centro di questo lavoro di ricerca ha come «punto fermo di un mondo che ruota» lo scrittore Sergio Atzeni che, con *Passavamo sulla terra leggeri*, narra in forma epica la storia reinventata dei *s'ard*, il popolo sardo che ambisce a costituirsi in una nazione. Gramscianamente, Atzeni ribalta la concezione di un'isola esotica trascinandola fuori dal secolare isolamento culturale e integrandola nel Tutto mondo attraverso il contatto con l'Altro, in un percorso di crescita identitaria il cui culmine coincide con la maturità, la consapevolezza della propria memoria storica. Perché «tutto è sempre ora».¹

«Né ascesa né declino», scrive Eliot. Su questa linea si muove la narrazione storica intarsiata di elementi mitologici, che prevede una sorta di percorso di risalita verso l'antico ma aggiornato sul presente. La Sardegna, quindi, attraverso il racconto letterario, affonda le sue radici nell'antico, sino alla scoperta dell'archetipo e, da qui, si proietta nel presente, nel futuro che verrà. Ribadita la necessità di guardare al passato con gli occhi di una ripensata modernità, il racconto di fondazione, espletandosi attraverso un linguaggio mitico, si rivela ancora oggi un valido strumento di lettura, insostituibile per far emergere l'essenza nascosta della storia valorizzandola nel presente che verrà ma anche nelle trame del romanzo contemporaneo.

È proprio in quest'ultimo, infatti, che il racconto fondante si radicalizza, assumendo le sembianze di una nuova e rivitalizzata epica, morettianamente definita *Opera Mondo*, che se da una parte stempera la rigidità antica, dall'altra esibisce un legame indissolubile con l'universo orale, poiché nel narrare gli eventi passati si ricorre alle immagini che questi generano nelle parole del cantore così come dello storico. I racconti di fondazione, qui definiti come *Opere mondo*, stringono un legame di tipo emulativo col passato nel tentativo di combattere l'inesorabile scorrere del tempo che trascina con sé nell'oblio la memoria collettiva.

Il lavoro di ricerca si pone quindi due obiettivi fondamentali: da una parte quello di indagare su un aspetto letterario ancora non canonizzato quale il

¹ T. S. ELIOT, *Burnt Norton in Four quartets*, New York, Harcourt, Brace and c., 1943 (trad. it. *Quattro quartetti*, Milano, Garzanti, 1959¹. Qui si utilizzerà: *Quattro quartetti*, Milano, Garzanti, 1976, II, 9-11, 18-23.

racconto di fondazione, nel tentativo di colmare una lacuna all'interno degli studi letterari; e, dall'altra, quello di scavare più in profondità sul romanzo *Passavamo sulla terra leggeri*, generalmente poco battuto dalla critica atzeniana rispetto agli altri lavori dell'autore.

Per quanto riguarda il primo campo d'indagine, si è optato per un approccio, seppur derivazionale, di natura prettamente antropologica, incentrato sul mito e in particolare sul mito di fondazione, da cui, si crede, il racconto di fondazione evolva in senso narrativo. A questo proposito, nel primo capitolo della tesi si tracciano le coordinate del suddetto genere, offrendo alcuni spunti di riflessione che intersecano le teorie sul racconto letterario agli studi sul mito, sul rapporto tra oralità e scrittura, sull'identità, sulla memoria e, soprattutto, sulla nuova riscrittura della Storia, che si basa sulle storie comuni, sugli esclusi, sulle periferie del mondo. Il racconto di fondazione, infatti, va ricondotto ad una dimensione antropologica che scava nell'antico, richiamando alla luce il primitivismo di una civiltà agli albori e in bilico tra la verità, la verosimiglianza e la fola, elementi questi che si considerano come fondanti per la riscrittura di una storia dal basso.

Nel secondo capitolo, invece, l'attenzione si focalizza sul secondo obiettivo della ricerca, ossia quello di inquadrare il percorso "fondativo" di Atzeni a partire dalla produzione letteraria e giornalistica precedente alla stesura di *Passavamo sulla terra leggeri*, soffermandosi particolarmente sulle sperimentazioni di argomento storico che ne puntellano la produzione. Le singole opere vengono inquadrare infatti come tessere di un mosaico ben più ampio inerente la storia della Sardegna, di cui l'ultimo romanzo rappresenta in realtà il primo tassello, in linea di continuità tra passato, presente e futuro. Lo scrittore dimostra così una coerenza narrativa che chiude con un racconto di fondazione un preciso progetto ideologico mai celato e, anzi, dichiaratamente perseguito per un ventennio.

Si procede all'analisi della seconda parte di *Passavamo sulla terra leggeri* in cui, come di consueto, Atzeni procede nella rilettura della storia scritta da altri, della storia dei vincitori, così come fatto precedentemente, per esempio, nell'*Apologo del giudice bandito*. Il tempo storico è infatti rimesso in discussione, e lo scrittore offre una diversa lettura dell'eroe propriamente detto, procedendo nel processo di demitizzazione in cui è il popolo e la comunità ad emergere.

Il terzo capitolo è dedicato all'analisi della prima parte del romanzo atzeniano, ossia quella propriamente fondativa, elaborata secondo le coordinate teoriche sul racconto di fondazione delineate nella prima parte del lavoro di ricerca. In essa agisce una tradizione mista, in cui irradia la diversità, l'ossimoro. La lettura che qui viene proposta si sposa con le teorie antropologiche ma anche con la tradizione culturale sarda (dei *cantos de foghile*, delle fiabe, delle fole), quella classica e in parte

filosofica. Intrecciando la memoria collettiva all'esperienza omerica e a quella degli storici antichi, Atzeni amalgama una tradizione nuova, frutto di una conoscenza che si estende molto oltre i confini dell'isola, oltre il tempo e la durata, legando insieme equilibri diversi e costituendo una tradizione fondata su quello che Atzeni definisce *misturo*, ossia la mescolanza idiomatica e culturale.

Il quarto capitolo, infine, inquadra il racconto di fondazione atzeniano all'interno di un arcipelago di storie, che considera *Passavamo sulla terra leggeri* non come un esperimento isolato, ma in relazione ad altre e coeve esperienze di scrittura provenienti da diverse latitudini, così da creare una rete immaginaria che lega tra loro sistemi culturali lontani ma coesi in nome della resistenza alla memoria, al punto zero. Quest'ultimo coincide con la fine degli anni Settanta quando il problema irrisolto delle costruzioni di nuove identità a partire da specificità storiche e territoriali ben definite si fa sempre più incisivo. La voce proviene come già accennato, dalle periferie del mondo, da quelle piccole comunità storicamente schiacciate da nazioni più ampie, più forti, ma soprattutto dalla globalizzazione e dall'omologazione. L'eco del loro grido oltrepassa barriere ideologiche e confini geografici, depositandosi in forma scritta nelle opere letterarie.

Il precursore di quella che può essere definita come una 'nuova scuola letteraria' è qui rintracciato in Aimè Cesaire, che già alla fine degli anni Trenta, con il *Diario del ritorno al paese natale*, apre la strada a *Cent'anni di solitudine*, racconto di fondazione con cui Gabriel Garcia Marquez rivela al mondo il tempo della danza di Macondo. A seguire, tutto il versante del cosiddetto postcoloniale si indirizza verso la riscrittura fondativa della propria nazione (forti degli scritti teorici, tra gli altri, di Edouard Glissant), innalzando il canto dei Caraibi: è il caso di Patrick Chamoiseau, che nel 1992 scrive *Texaco*, racconto di fondazione martinicano che completa il cerchio tracciato da Cesaire cinquant'anni prima, e di Derek Walcott che in questo stesso anno riscrive l'epopea antillana in *Omeros*, soffermandosi sull'arcipelago caraibico ma in particolare sulla sua isola natale, Santa Lucia. Il filo conduttore che lega la tradizione postcoloniale, ormai canonizzata, al romanzo atzeniano risiede nel fatto che fu lo stesso Atzeni a tradurre per Einaudi *Texaco* di Chamoiseau, introducendo un nuovo "canone" letterario che risiede nelle periferie e, quindi, anche in Sardegna. La metafora negativa del «ventre della nave», che spesso introduce i racconti e che si contrappone alla sicurezza accogliente del ventre materno legato all'appartenenza all'isola, unisce questi scrittori nella volontà di rifondare la propria cultura identitaria utilizzando la letteratura come arma di difesa dall'oblio del tempo. Dall'altra parte del mondo, nel 1981, Salman Rushdie narra l'epopea indiana nei *Figli della Mezzanotte*, racconto di fondazione il

cui inizio coincide con l'acquisizione dell'indipendenza della Nazione dal regime coloniale inglese.

In un rito di passaggio che segna la morte della storia e l'inizio delle storie, anche l'Italia fine novecentesca oltrepassa la soglia del mito, e il canto delle periferie, o dei luoghi generalmente più isolati dal punto di vista del mercato letterario, si dimostra produttiva in questo senso. Dalla Sardegna del succitato Atzeni, il racconto di fondazione contagia Giulio Angioni, che nel 2002 con *Millant'anni* prosegue nella strada intrapresa dal suo predecessore, personalizzandola; e, ancora sfiora, ma senza abbracciarlo, Giorgio Todde, il quale nel 2004 pubblica *Ei*, racconto storico intriso di giallo, ma non racconto di fondazione. Cambiando rotta, Maurizio Maggiani con il *Coraggio del pettirosso* canta il suo paese natale che si identifica in una Carlomagno antica, capace di legare il racconto di fondazione lunigianese anche alle peregrinazioni di San Giacomo e Maria di Magdala, colmando il floating gap creatosi tra la realtà anarchica dello scrittore e la colonizzazione romana sia della luna; a ancora, poco più a nord, Carlo Sgorlon si fa cantore dell'epopea friulana che ricostruisce la storia di questa periferia italiana, al limite tra la riscrittura storica e il racconto di fondazione.

Attraverso l'*oraliture*, un modo diverso di raccontare, questi scrittori cantano e invocano la libertà culturale che si estrinseca soprattutto in quella linguistica. La conquista della libertà coincide infatti con dei nuovi parametri assegnati alla definizione stessa di civiltà, che non si identifica più nel progresso e nella globalizzazione omologante, ma scava nella specificità dei luoghi e delle culture, al fine di riportarle alla luce. Così, l'*Incitta*² postcoloniale che integra e non colonizza Texaco come tutte le periferie del mondo, diviene il motore della conquista identitaria, che si alimenta dell'altro da sé e si abbevera della sua memoria, sposando l'ossimoro come emblema della ricchezza collettiva, del *Nouteka*,³ il "noi" che si contrappone all'individualità occidentale. La resistenza culturale che la letteratura di un luogo oppone all'oppressione coloniale del Mcmondo si apre ad un universo stratificato e ad una diffusione interculturale che, sulla scia di Gramsci, non ha bandiere né confini, poiché entrare in contatto con il diverso significa conoscerlo e quindi arricchire se stessi senza per questo snaturarsi.

² Così Sergio Atzeni nel tradurre il romanzo martinicano *Texaco* utilizza un calco del termine creolo *Lanvil* utilizzato da Chamoiseau il quale, a sua volta, lo fa derivare dal francese *en ville*.

³ Il *nouteka* — termine creolo che il traduttore dell'edizione italiana del romanzo *Texaco*, Sergio Atzeni, lascia invariato —, sottolinea fortemente la dimensione collettiva, il *nous* espresso da Chamoiseau rispetto alla crescita identitaria della città, sineddoche non solo dell'intero arcipelago caraibico ma del mondo intero.

«Potevamo rifiutare il contatto?» dice Antonio Setzu in *Passavamo sulla terra leggeri*. Il *Nouteka* risponde: no.

E conquista se stesso.

Questo lavoro di ricerca vuole creare, dunque, attraverso *Passavamo sulla terra leggeri* un «dialogo degli autori» e con gli autori il cui «punto fermo» è narrare: narrare la propria epopea e la propria storia per poi rinascere dalle acque di una nuova terra e non dal ventre di una nave coloniale. Il centro diviene dunque la periferia, unica e molteplice, «sfera infinita il cui centro sta dappertutto e la cui superficie in nessun luogo»:4 a Sardegna come le Antille, la Lunigiana come il Friuli. Mondi diversi che convergono in una scrittura epicizzata, lirica o romanzesca, espressione di un mondo che elegge il suo poeta-cantore, «custode del tempo» della danza che, rapsodicamente, raccolgono i cocci del passato ormai dimenticato o alterato, per assemblarli e procrastinarli all'infinito, attraverso il racconto di fondazione. Essi si sono assunti la responsabilità non solo di fissare il tempo — sottrarlo al mito e storicizzarlo o, al contrario, liberarlo dalle catene della storia per immergerlo nel magma del mito —, ma anche di tradurre il sentimento della comunità a cui appartengono attraverso la poesia che muove le corde della coscienza.

Il poeta nuovo, dunque, di cui Atzeni è qui capofila, inanella parole per conquistare il tempo, immergendolo infine in una dimensione a-cronica e in una scrittura che, da sola, è capace di cambiare il mondo. Scrive Atzeni:

Hanno già tutto cantato, scudi scintillanti, spade feroci, pallidi amori, passioni e sangue, ricchezza, fame, lonza di maiale, tegole che cadono in testa all'erede sfortunato, caviale, blue grass, bestemmie e l'imperizia a vivere del poeta. Che mi resta? Un tamburello, una vita.⁵

⁴ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori, 1996. Qui si utilizzerà l'edizione Illisso, Nuoro, 2000, 76.

⁵ ID, (*Hanno già tutto cantato scudi scintillanti, spade feroci*) *Mi basta saper suonare a malapena una tarantella*, in *Due colori esistono al mondo, il verde è il secondo*, a cura di G. Dettori, Nuoro Il Mestrale, 1997, III, 31. Ora in *Versus*, a cura di G. Porcu, Nuoro, Il Mestrale, 2008, III, 16.

I.

**«...Vola alta, parola, cresci in profondità...
....Sii luce, non disabitata trasparenza».**

1.1. 'Il tempo della danza': l'archetipo e il punto zero del racconto di fondazione.

Al punto fermo di un mondo che ruota. Né corporeo né incorporeo;/Né muove da né verso; al punto fermo, là è la danza,/Ma né arresto né movimento. E non la chiamate fissità,/Quella dove sono riuniti il passato e il futuro. Né moto da né verso,/Né ascesa né declino tranne che per il punto, il punto fermo,| non ci sarebbe danza, e c'è solo la danza.⁶

In questi pochi versi Thomas S. Eliot rivisita, sulla scia di Proust,⁷ un concetto chiave della sua poetica, già sperimentato in precedenza nei versi di *The Waste Land* ma sviluppato ancor più intensamente tra le lasse dei *Four Quartets*.⁸ Si tratta dell'espressione di un mondo che si fonda mitologicamente sulla legge dell'eterno ritorno, in cui «la storia è uno schema di momenti senza tempo» dove l'uomo ricerca il suo «punto fermo» in un tempo im-mobilità. Il ritmo della danza è rafforzato dalla giustapposizione anaforica di ossimori che sembrano annullare tutte le possibilità di un'ascesi mitica, di un riscatto sociale, poiché si piega al necessario raggiungimento di un equilibrio storico e, ancor più, individuale. «Il punto fermo» è laddove passato e futuro si incrociano, coincidono: è il «punto zero» in cui tutto ha inizio, in cui il mito sostanzia quell'*illo tempore* che imprime d'eternità il moto della memoria e del ricordo. Lì risiede l'archetipo — come danza primigenia, rituale — unico e possibile strumento di conoscenza, rispetto

⁶ T. S. ELIOT, *Burnt Norton in Four quartets*, New York, Harcourt, Brace and c., 1943 (trad. it. *Quattro quartetti*, Milano, Garzanti, 1959¹. Qui si utilizzerà: *Quattro quartetti*, Milano, Garzanti, 1976, II, 9-11, 18-23.

⁷ N. FRYE, *Fables of identity, studies in poetic mythology*, New York – London, Harcourt, Brace and World, 1963¹ (trad. it. *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Torino, Einaudi, 1973¹, 191.)

⁸ Cfr.: V. FISSORE, *Invito alla lettura di Thomas Stearns Eliot*, Milano, Mursia, 1979. In linea di continuità con le teorie di Frazer, Eliot elabora il senso della circolarità della storia a partire dall'*hic et nunc*, abbinandolo ai presupposti dei riti celebrativi del ritorno della primavera, in modo da offrire un quadro contemporaneo del tempo piuttosto che uno circolare: «la necessità cioè del presente, la sua ineluttabilità che anticipa la predicazione poi costante del ricercare nel tempo la salvezza» *Ivi*, 41. Il discorso sul tempo diventerà centrale nei *Quattro quartetti*, attraverso i quali si tenta di trovare una personale voce storica, «non un semplice ricalco passivo ma una volontà di esito» *Ivi*, 69. Oltre la dimensione temporale, nei *Quartetti* è evidente quella spaziale, scandita dai cinque luoghi identificativi che danno il titolo, poiché nel ritorno ai luoghi degli antenati si realizza il compimento di un ciclo spirituale e biografico che ha recuperato la base della propria cultura e le origini. In questo modo «ciascuno individuo debba ripercorrere gli stadi della propria presenza nello spazio e nel tempo se vuole veramente comprendere il senso e concepire l'opportunità della sua permanenza fuori dello spazio e del tempo» *Ibidem*.

a quello che Harold Fisch definisce il «futuro ricordato»,⁹ ossia il «tempo zero» ove si annulla il *gap* tra passato e futuro e si annida l'infinito:

Posso soltanto dire: là siamo stati, ma non so dire dove. | e non so dire per quanto tempo, perché questo è collocarlo nel tempo. [...] ehrebung senza moto, concentrazione | senza eliminazione, insieme un mondo nuovo | e il vecchio fatto esplicito, capito | nel completarsi della sua estasi parziale, | nel risolversi del suo parziale orrore. | eppure la concatenazione del passato e del futuro | intessuti nella debolezza del corpo che cambia, | protegge l'umanità dal cielo e dalla dannazione | che la carne non può sopportare. | il tempo passato e il tempo futuro | non permettono che poca consapevolezza. | essere consapevole è non essere nel tempo | ma solo nel tempo il momento del giardino delle rose, | il momento sotto la pergola dove la pioggia batteva, | il momento nella chiesa piena di correnti d'aria all'ora che il fumo ristagna, | possono essere ricordati, mischiati al passato e al futuro. | Solo col tempo si conquista il tempo.¹⁰

Il punto fermo è il racconto: «Posso soltanto dire», canta Eliot. Ma solo il tempo può essere ricordato, raccontato, poiché «solo col tempo si conquista il tempo».

Il racconto di fondazione traduce in forma letteraria questa concezione immanente della durata, quest'intervallo simbolico in cui mito e storia si incrociano, in cui la sacralità dell'archetipo emerge attraverso il processo mitopoietico, sfuma nella dimensione «contrappresentistica»¹¹ del racconto per costruire, in ultimo, l'immagine identitaria di una comunità. Il componimento narrativo sostituisce la mnemotecnica antica, tesaurizzando una tradizione che in questo modo si ripete continuamente, come «[...] La concatenazione del passato e del futuro | intessuti nella debolezza del corpo che cambia»; ciò comporta il perpetrarsi all'infinito e al di là di ogni debolezza spaziale e temporale del racconto fondante. Esso è «percorso, in tutta la sua profondità, dalla nostalgia del mito dell'eterna ripetizione e, in fin dei conti, dell'*abolizione del tempo*. [...] Nel tentativo

⁹ H. FISCH, *A remembered future: a study in literary mythology*, Bloomington, Indiana University press, 1984 (trad. it. *Un futuro ricordato*, Bologna, Il Mulino, 1988).

¹⁰ T. S. ELIOT, *Burnt Norton in Four quartets*, New York, Harcourt, Brace and c., 1943 (trad. it. *Quattro quartetti*, Milano, Garzanti, 1959¹. Qui si utilizzerà: *Quattro quartetti*, Milano, Garzanti, 1976, II, 9-11, 18-23

¹¹ Cfr. J. ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C. H. Beck, 1992 (trad. it. *La memoria culturale*, Torino, Biblioteca Einaudi, 1997). Assmann assegna al mito due diverse funzioni: la prima è quella fondante, che conferisce un senso al presente sulla base del prestigio passato; la seconda, da lui definita «contrappresentistica», prende le mosse dall'esperienza di carenze nel presente ed evoca, nel ricordo, un passato che perlopiù assume i tratti di un'età eroica. Da questi racconti si diffonde sul presente una luce del tutto diversa, che mette in rilievo ciò che manca, ciò che è scomparso, perso, emarginato, rendendo consapevole la frattura tra «un tempo» e «adesso»: qui il presente non viene fondato bensì piuttosto, al contrario, scardinato o perlomeno relativizzato rispetto a un passato più grande e più bello *Ivi*, 51.

di interdire *gli avvenimenti della storia* per mezzo della reintegrazione delle società umane nell'orizzonte [...] degli archetipi e della loro ripetizione». ¹²

Come sostiene Mircea Eliade, infatti, gli archetipi per l'uomo moderno «costituiscono anch'essi una 'storia' nella misura in cui si compongono di gesti, di atti e di decreti che, anche se si pensa che siano manifestati in *illo tempore*, sono stati tuttavia manifestati, cioè hanno avuto origine nel tempo, sono «accaduti» allo stesso titolo di un qualsiasi altro avvenimento storico». ¹³ Il legame con il passato deve essere rifondato, dunque, per trovare le origini del presente, scavare nel tempo e nell'oblio per riportare alla luce elementi sommersi: gli archetipi, appunto. Di qui la necessità di affiancare la storiografia all'archeologia, l'archivistica al racconto, il mito al ricordo, intraprendere un percorso di ricerca che scava a ritroso nella memoria di un popolo, costituire eredità culturali nuove e inventare una propria tradizione. ¹⁴ Ogni popolo ha infatti il diritto di «ripercorrere gli stadi della propria presenza nello spazio e nel tempo se vuole veramente comprendere il senso e concepire l'opportunità della sua permanenza fuori dello spazio e del tempo». ¹⁵ Allo stesso modo, il tempo si rigenera attraverso la tradizione che è, innanzitutto, memoria. ¹⁶ Memoria partecipa più dell'oggi che dello ieri, un atto creativo che proietta nel passato proprie componenti non risolte nel presente, come i timori generati dalla constatazione di componenti non razionali o, forse, immaginari, relati tuttavia al fatto stesso di esistere, di essere al mondo; e, ancora, all'insicurezza di non avere un proprio tempo o un testo fondativo che racconti quel tempo, 'il tempo della danza'. Quest'ultimo, archetipale, trova linfa vitale nel presente, certo, ma in un presente storico, sempre attuale, immanente, che estende la sua funzionalità ad una polifonia di espressioni diverse, storiche e letterarie.

A questo proposito, Fisch sostiene la teoria ossimorica degli «archetipi storici», forme simboliche determinate ed espresse attraverso l'abbattimento della consueta sequenza temporale (storica) con una mitica, raccontata con un linguaggio nuovo, il «metalinguaggio». ¹⁷ Alla sfumatura storica Northrop Frye ne

¹² M. ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour: archetypes et repetition*, Paris : Gallimard, 1949, stampa 1966¹ (trad. it. *Il mito dell'eterno ritorno*, Roma, Edizioni Borla, 1968¹, 193).

¹³ *Ivi*, 196.

¹⁴ Cfr. E. HOBSBAWM – T. RANGER, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge university press, 1983 (trad. it. *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1983).

¹⁵ V. FISSORE, *Invito alla lettura di Thomas Stearns Eliot...*, 69.

¹⁶ Cfr. E. DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948¹.

¹⁷ H. FISCH, *Un futuro ricordato...*, 12. Lo studioso a questo proposito cita Maud Bodkin il quale a sua volta fa riferimento a *The waste land* di Eliot, osservando come qui gli archetipi «ricreano per noi la forma pura di una situazione emotiva, concretizzabile in un qualsiasi periodo storico o preistorico, e

aggiunge una letteraria, necessaria all'«annullamento delle barriere che separano la leggenda dalle reminiscenze storiche e dalla storia vera».¹⁸ La struttura polisemica dell' «archetipo storico» così come quella dell' «archetipo letterario» crea un crocevia di interconnessioni logiche tra passato, presente e futuro; aspetto questo che converge con la concezione ciclica propria dell'epica e del romanzo in cui, come sottolinea Frye, la situazione iniziale si compenetra con un *eschaton* preordinato e scandito dal tempo, spinto dall'«impulso di venire a patti con la storia».¹⁹

Per questo Frye distingue tra la «mitizzazione della storia e la storicizzazione del mito»,²⁰ poiché gli archetipi storici e letterari si plasmano e si condizionano vicendevolmente intersecandosi nelle maglie del racconto.²¹ «Insieme un mondo nuovo | e il vecchio fatto esplicito», canta Eliot. Come sostiene Raffaele Bertazzoli, infatti, la «natura polisemica e universale del mito — che emerge dall'intreccio fra narrazione e storia della cultura — determina, durante ogni epoca, un processo di progressiva, dinamica di ricodificazione del materiale narrativo, che relaziona il mito alla sua mitopoiesi».²² Perciò, lo scrittore fa risorgere, infatti, il passato e i suoi abitanti, ridando voce e vitalità a personaggi talvolta dimenticati e spesso mai esistiti che, intrapresa la strada della narrazione, si proiettano nell'immaginario collettivo in forma figurale, divenendo unici, archetipici. Una tradizione in divenire, quindi, ossimoro di un mondo im-mobile,

moltiplicata infinitamente, oltre le contingenze reali, nei sogni e nel delirio» M. BODKIN, *Archetypal Patterns in poetry*, London, Oxford University press, 1934, 310. Fisch modella questa teoria sulla base dell'opera di Shakespeare — Amleto *in primis* — e, successivamente, dei versi di Eliot riconosciuti come archetipi letterari di questa sorta di nuova mitologia poetica, fondata sul perpetuarsi di un rito di iniziazione e di rinascita.

¹⁸ N. FRYE, *Favole d'identità...*, 31. Frye qui è in antitesi con quanto affermato da Károly Kerényi, secondo cui il senso dei miti non va ricercato in una narrazione delle cause del mondo bensì in una totale autonomia di senso che non garantisce nessuna spiegazione, ma fissa «un precedente che è ideale e garanzia del proseguimento» Cfr. C. G. JUNG E K. KERENYI, *Einführung in das Wesen der Mythologie, Gottkinmythos eleusinische Mysterien*, Amsterdam, Leipzig, Akademische Verlagsanstalt Pantheon, 1941 (trad. it. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Einaudi, 1948¹).

¹⁹ N. FRYE, *Favole d'identità...*, 24. Esso in funzione di una ricezione memoriale si lega all'esperienza romanzesca e crea dei rispecchiamenti logici nel lettore, in quanto l'aspetto più importante è il raccontare in sé.

²⁰ *Ivi*, 25. Alla prima categoria, ossia quella della “mitizzazione della storia” aderiscono, secondo Frye, Thomas Mann e William Blake che condividono la teoria secondo cui gli archetipi storici non riflettono solo la situazione storiche a cui si riferiscono ma contribuiscono a plasmarla, condizionandola. *Ivi*, 41.

²¹ *Ibidem*.

²² R. BERTAZZOLI, *Introduzione, Natura universale del mito*, in *Il mito nella letteratura, Percorsi*, a cura di R. Bertazzoli, Brescia, Editrice Morcelliana, 2009, V/1, 5.

principio cardine di tutte le civiltà che «nel periodo di massimo splendore» necessitano di «tradurre un vecchio discorso – e la propria vita stessa – in nuove forme». ²³ Per fare questo, nota Joseph Campbell, esse «sono ispirate dalla mitologia», ²⁴ unico strumento capace di arrestare il moto vorticoso della storia sacralizzando una comunità attraverso la propria tradizione. Secondo Eliade, in tempi recenti ci sono state delle società che, nel vedere se stesse in bilico, hanno interrotto il divenire storico, accontentandosi di «ripetere i gesti archetipici prescritti e [...] di dimenticare, come insignificante e pericoloso, ogni gesto spontaneo che rischierebbe di avere conseguenze storiche». ²⁵ Se la letteratura nasce dunque come narrazione mitologica, mitopoietica, il passaggio da un pre-testo della tradizione orale alla sua dimensione letteraria implica necessariamente la rimodulazione del materiale sacro in codici espressivi diversi, profani. Colui che, rapsodicamente, imbastisce il filo della memoria alternando gli elementi fondanti di una tradizione in divenire è il poeta-cantore, il quale percepisce l'obbligo morale di farsi portavoce oltre che di se stesso della propria comunità e del proprio tempo. ²⁶ Infatti, le vicende nelle quali luoghi e personaggi vengono immortalati sono state compiute una volta per tutte ma rivivono sempre, ogniqualvolta la loro storia venga raccontata o anche solo letta. L'importanza dell'atto di riaffermare qualcosa, nominarla, fissarla e, così, tramandarla, costituisce di fatto un rito

²³ J. CAMPBELL, *The masks of God: creative mythology*, New York, The Viking press, 1970 (trad. it. *Mitologia creativa: Le maschere di dio*, Milano, Mondadori, 1992, I, 119).

²⁴ *Ibidem*. Campbell sostiene che «a giudicare dalle opere il segreto comune di tutti i grandi artisti creativi dell'occidente è stato quello di stimolare e di lasciarsi stimolare dagli inesauribili e suggestivi simboli mitologici del ricco patrimonio europeo di tradizioni interconnesse. Evitando, da una parte, l'errore popolare di interpretare la mitologia in senso letterale, come registrazione di fatti storici, e , dall'altra parte l'errore puerile di rifiutare la guida dei secoli e così affondare miseramente nelle acque della propria interiorità, essi sono riusciti a passare tutti oltre questo stretto di Scilla e Cariddi, dirigendosi verso quella porta solare che i conoscitori hanno cantato in ogni tempo, ciascuno con il linguaggio del proprio mondo. Avendo lasciato che la loro immaginazione venisse stimolata dal potere dei simboli, essi hanno seguito gli echi della loro eloquenza interiore, ognuno aprendo in tal modo una propria via verso quel punto silenzioso in cui tutti i segnali tacciono. E ritornati poi al mondo e alla loro società, dopo aver appreso nella loro interiorità la grammatica del discorso simbolico, essi sono in grado di risvegliare a nuova vita il museo del passato, oltre ai sogni e ai miti del loro presente». ID, *Mitologia creativa...*, I, 125-26.

²⁵ M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno...*, 194.

²⁶ Questo, sottolinea Campbell, «presuppone un artista conscio ed integrato nel suo gruppo, che abbia toccato personalmente, nella propria esperienza, quel punto fermo in questo mondo mobile di cui le antiche forme mitiche sono i simboli e le garanzie. Questo concetto, utilizzando l'esperienza vissuta nel passato come forza modellatrice del presente, unifica la memoria individuale con quella collettiva. profondità e senso; così che, se in origine il loro significato veniva spontaneamente riconosciuto, in seguito esso viene consciamente reinterpretato ed applicato a temi nuovi, talvolta opposti». J. CAMPBELL, *Mitologia creativa...* I, 120.

iniziatico, fondante, di cui lo scrittore stesso diventa sacerdote inaugurando un tempo nuovo: il tempo «che resta»,²⁷ per citare Giorgio Agamben, non storico, non mitico bensì il tempo del racconto, di quel racconto. Ogni storia, infatti, ha un suo tempo «un fazzoletto di seta ritagliato da un grande drappo frastagliato», diceva Amleto. E proprio Amleto rappresenta l'archetipo dell'uomo nuovo, colui che inaugura il «tempo zero». L'uomo moderno – amletico, appunto – vive nel «frat-tempo», e dà prova della sua esistenza strappando alla linea temporale l'*hic et nunc* di cui essa si autoalimenta. La dimensione shakespeariana del «frat-tempo» si annida tra diacronia e sincronia, in un crocevia che la comprende e la sovrasta; soltanto nel momento in cui diviene padrone del tempo storico l'uomo può conoscere realmente se stesso e cogliere le anticipazioni storiche del suo essere al mondo. Una volta acquisita tale consapevolezza, la riscrittura della storia collettiva e il raggiungimento del recupero del passato attraverso la memoria, forniscono all'uomo le risposte a quello che Walter Benjamin definisce «tempo-ora»,²⁸ ossia l'oggi inteso nell'accezione di presente storico, immanente ma ancora indefinito, in-significante, privo del senso logico che si conquista con uno spazio ben definito nella Storia, tra le storie.

Tutto il vissuto e il vivibile «s'inconca e s'incaverna»,²⁹ condensandosi in un tempo e in uno spazio 'altri' che si offrono all'uomo nuovo come invito all'ulteriorità. Il presente immanente infatti si definisce tra uno «spazio di esperienza» e un «orizzonte di attesa», «tra un passato e un futuro che si attualizzano sotto le specie della ri-figurazione e del progetto. Il passato è dunque un presente in slittamento»: ³⁰ solo attraverso un'elaborazione mentale e simbolica che lo integri in un racconto fondante, esso può intessere legami di casualità con altre tipologie di 'passato'. Gli eventi collocati in un passato recente per esempio, non giunti attraverso la tradizione ma direttamente sperimentati dai fruitori del racconto e dal suo stesso autore, manifestano la loro vulnerabilità ad essere considerati come dei semplici accadimenti e sono deprivati della dignità mitica. Al contrario, eventi maggiormente lontani nel tempo sono sottoposti al processo di tipizzazione.³¹ Ciò dipende dal lavoro di selezione che una comunità compie

²⁷ Cfr. G. AGAMBEN, *Il tempo che resta, un commento alla Lettera ai romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, 128-135.

²⁸ W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962¹, 72-83.

²⁹ A. TONELLI, *Introduzione a T. S. Eliot, La Terra desolata / Quattro quartetti*, Milano, Feltrinelli, 1998, 83.

³⁰ B. LEPETTI, *Il presente della storia*, in «Rivista storica italiana», CVIII, 1, 325.

³¹ Cfr. M. GRANET, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, Alcan, 1926, I, 171-225.

all'interno della propria memoria collettiva³² e di cui il poeta cantore si fa portavoce, riscrivendola e riadattandola alle esigenze di un testo orale e/o scritto. Questa selettività della memoria è la ragione per cui il passato remoto è in grado di rivestire un maggior peso ideologico del passato recente;³³ allo stesso tempo, la preoccupazione di appropriazione del passato da parte del presente è direttamente proporzionale alla necessità epidittica di spiegare l'origine delle norme e di rendere indiscutibile l'esistenza di una data società. Determinante è sicuramente l'afflato sentimentale con cui poeta e comunità intervengono nell'invenzione della propria tradizione, a prescindere dalla comparazione tra un passato sicuramente glorioso e un presente perlopiù non gratificante. Essi propendono quindi per collocare lontano nel tempo i propri racconti fondativi, in quanto i principi operativi che li compongono non sono più applicabili al presente ma forniscono ugualmente delle spiegazioni circa gli straordinari eventi che hanno reso possibile l'antica società e le remote istituzioni. Questo passato attualizza le origini delle istituzioni normative

³² In questo modo, solo la morte, la fine, la rottura può determinare una nuova ri-nascita, iniettando linfa vitale ad un passato che viene rifondato attraverso il ricordo o il processo ricostruttivo, nel tentativo di salvaguardarlo dalla discesa nell'oblio. Halbwachs sostiene che «Non esiste alcuna memoria possibile al di fuori dei quadri di cui gli uomini che vivono nella società si servono per fissare e ritrovare i loro ricordi» M HALBWACHS, *I quadri sociali della memoria*, Napoli, Ipermedium, 1997, 79. Le collettività influenzano la memoria individuale dei membri che vi afferiscono e i ricordi di ciascuno sono mediati dall'interazione che sussiste all'interno di un gruppo sociale. Tra il ricordo e l'oblio, procedendo dal piano individuale a quello collettivo attraverso le «immagini di ricordo», rinominate da Assmann come «figure di ricordo», si estende il quadro non solo al tessuto iconografico ma anche a quello narrativo, partendo dal presupposto che «per potersi fissare nella memoria di un gruppo, una verità deve presentarsi nella forma concreta di un evento, di una persona, di un luogo». Cfr. M. HALBWACHS, *La topographie légendaire des Evangiles en Terre Sainte*, Paris, Presses Universitaire de France, 1971, 124.

³³ J. BARNES, *Genealogies*, in «The Craft of Social Anthropology», London, Tavistock, A. L. Epstein, 1967, 120. La preoccupazione di appropriazione analogica del passato da parte del presente apre la strada al proposito di spiegare l'origine delle norme e di rendere indiscutibile l'esistenza di una data società. Questo segna il punto di innesto da cui scaturisce la comparazione tra il passato e il presente: il passato colloca lontano nel tempo i propri principi operativi, i quali non sono più applicabili al presente ma forniscono ugualmente delle spiegazioni circa gli straordinari eventi che hanno reso possibile l'antica società e le remote istituzioni. Questo passato attualizza i più generali principi che sottolineano le regole del più recente passato, ma non sono immediatamente riconoscibili in esse. L'eterogeneità che segue il processo di attualizzazione, esprime il carattere trascendentale e indiscusso dell'immagine della società e delle sue istituzioni, fondamentali per la coesione collettiva. Il racconto di fondazione non può essere definito in maniera assoluta, ma nelle società che hanno sviluppato una concezione storica esso si fonda spesso sull'ideologia del nativo. Il passato eterogeneo e che è impossibile replicare è mitico, il passato omogeneo col presente è storico. Il passato mitico può rappresentare un modello legittimante che si applica grazie a connessioni sintagmatiche indirette, come nota Bachtin quando dice che si può solo accettare «il riverente punto di vista di un discendente» (M. BACHTIN, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, 13) nei confronti di un passato che è «estromesso da ogni successiva temporalità» (*Ivi*, 15). Si crea comunque un gioco di specchi tra aspetti temporalizzati e detemporalizzati, corrispondenti rispettivamente al recente passato e a quello remoto in un flusso ininterrotto di continuità e discontinuità (V. VALERI, *Storia e biografia nella legittimazione*, in *Velocità storiche*, a cura di S. Bertelli, Roma, Carocci, 1999, 77).

del più recente passato/presente che tuttavia non sono immediatamente riconoscibili in esse. L'eterogeneità che segue il processo di attualizzazione, esprime il carattere trascendentale e indiscusso dell'immagine della società e delle sue istituzioni, fondamentali per la coesione collettiva.

È il gruppo, la comunità che racconta: il poeta porta solo la penna con sé. Il passato eterogeneo si presenta come mitico in funzione della sua irreplicabilità, contrapponendosi in questo modo a quello storico, nel quale passato e presente sono pressoché omogenei. Il primo può rappresentare un modello legittimante che si applica grazie a connessioni sintagmatiche indirette, come nota Michail Bachtin quando dice che si può solo accettare «il riverente punto di vista di un discendente»³⁴ nei confronti di un passato che è «estromesso da ogni successiva temporalità».³⁵ Si crea comunque un gioco di specchi tra aspetti temporalizzati e de-temporalizzati, corrispondenti rispettivamente al recente passato e a quello remoto in un flusso ininterrotto di continuità e discontinuità.³⁶ Questo atteggiamento può essere espletato attraverso l'utilizzo di due metafore indicative: la prima, prettamente storica, è quella dello «specchio deformato»³⁷ in cui ogni punto dell'immagine corrisponde perfettamente ad un punto riflesso nello specchio della storia; la seconda, ermeneutica, corrisponde alla «traccia» intesa come «sopravvivenza del passato nell'attualità»³⁸. E in quest'ultima accezione, si vedrà, la metafora della “traccia” viene ripresa dai teorici postcoloniali i quali costruiscono la propria condizione di “naufraghi della storia” in funzione (e in omaggio) dell'evidenza dei segni che un doloroso passato coloniale ha lasciato nel tempo intercorrente tra il passato fondativo (e coloniale) e il presente. La riflessione sul passato ne determina dunque l'accettazione, così come è stato per

³⁴ M. BACHTIN, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, 13

³⁵ *Ivi*, 15.

³⁶ V. VALERI, *Storia e biografia nella legittimazione*, in *Velocità storiche*, a cura di S. Bertelli, Roma, Carocci, 1999, 77.

³⁷ C. Ginzburg parla di ‘*distorted glass*’ in ID, *Checking the evidence: the jude and the historien*, «Critical Inquiry», 18, 1991, 84.

³⁸ «La traccia», secondo Ricoeur è ascrivibile alla dimensione del passato nel momento in cui rivive nel presente. Cfr P. RICOEUR, *The reality of the historical past* Milwaukee, Marquette University Press, 1984, 2 e 11. Cfr. J. TOPOLSKI, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, 217. La metafora della “traccia” è utilizzata diffusamente anche dagli scrittori postcoloniali: Cfr.: G. C. SPIVAK, *A critique of postcolonial reason, toward a history of the vanishing present*, Cambridge (MA), London - Harvard university press, 1999 (trad. it. *Critica della ragione postcoloniale: verso una storia del presente in dissolvenza*, Roma, Meltemi, 2004); I. Chambers, *Migrancy, culture, identity*, London - New York, Routledge, 1994 (trad. it. *Paesaggi migratori: cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Genova, Costa & Nolan, 1996).

Atzeni e per tutti gli scrittori “di periferia” il cui percorso fondativo è passato attraverso un’indifferenza storica secolare. Da questa sensazione di abbandono e di indeterminatezza spazio-temporale nasce l’impegno di scrivere dei racconti di fondazione che possano riscattare la comunità stessa da una storia “scritta dai vincitori”.

1.2. Dal mito al racconto di fondazione, dalla sacralità alla laicizzazione del mito.

Joseph Campbell sostiene che «nel periodo di massimo splendore, le civiltà sono ispirate dalla mitologia».39 Il «godimento estetico» che accompagna il lavoro mitopoietico a cui una comunità sottopone la propria tradizione scaturisce da una sorta di ossessione nevrotica che è condivisa da tutti i suoi membri. La finalità di questo fondamentale principio ricostruttivo è quello di «instillare nei giovani la follia degli anziani, ossia, in termini sociologici, di comunicare all'individuo il sistema di sentimenti da cui il gruppo dipende per la sua sopravvivenza».40

Nelle zone mitogenetiche41 le tracce primigenie di miti, riti e simboli sono scomparse o quantomeno svanite a causa della metamorfosi culturali dovute allo scorrere del tempo o, ancora, al passaggio alle generazioni successive. Il lavoro mitopoietico consiste nella ricerca di suoni, parole e sapori di diversa provenienza legati insieme da un cantore

che abbia toccato personalmente nella propria esperienza quel punto fermo in questo mondo mobile di cui le antiche forme mitiche sono i simboli e le garanzie. In effetti, a giudicare dalle opere, il segreto comune di tutti i grandi artisti creativi dell'occidente è stato quello di stimolare e di lasciarsi stimolare dagli inesauribili e suggestivi simboli mitologici del nostro ricco patrimonio europeo di tradizioni interconnesse.42

Quelle comunità che nell'interpretazione delle proprie istanze mitologiche si sono lasciate stimolare dal linguaggio simbolico e non dalla mera disposizione storica dei fatti hanno così varcato quella «porta solare che i conoscitori hanno cantato in ogni tempo, ciascuno con il linguaggio del proprio mondo».43 In questo modo essi hanno percepito la medietà tra la dimensione sociale e quella individuale, traducendo in forma scritta «quel punto silenzioso in cui tutti i segnali

39 J. CAMPBELL, *Mitologia creativa...*, I, 66.

40 *Ibidem*.

41 Cfr. ID, *The masks of God: primitive mythology*, New York, The Viking press, 1959 (trad. it. *Le maschere di Dio: introduzione alle mitologie primitive*, Milano, Bompiani, 1962¹. Qui si utilizza: *Le maschere di Dio: Mitologia primitiva*, Milano, Mondadori, 1990, 441). Joseph Campbell usa la locuzione “zona mitogenetica” per indicare una qualsiasi area geografica in cui sia nato un linguaggio di simboli mitici e di relativi riti.

42 J. CAMPBELL, *Mitologia creativa...*, I, 125.

43 *Ivi*, 126.

tacciono»,⁴⁴ riassopendo così la natura nascosta di quel passato in cui veglia oltre all'immaginazione anche il mito del loro presente.

Il punto di partenza per la realizzazione di un racconto di fondazione è infatti il presente. La variabile è invece il modo d'interiorizzarlo, che differisce non solo a seconda delle diverse civiltà, ma soprattutto delle fasi che una stessa civiltà oltrepassa nel corso della sua storia e delle influenze esterne miste a quelle autoctone che la compenetrano. A questo proposito scrive Oswald Spengler:

Quanta ricchezza psicologica in tutto il cercare, il resistere, lo scegliere, il reinterprete, il fraintendere, il penetrare e il rivivere — non solo fra culture in immediato contatto fra loro, che si ammirino o che si combattano, ma anche fra una cultura vivente ed il mondo delle forme di un'altra morta, i cui resti siano ancora visibili nel panorama! E quanto povere e limitate sono le concezioni degli storici e le loro formule verbali quali 'influenza', 'continuità' ed 'effetto'! Tali definizioni appartengono al diciannovesimo secolo. Ciò che si è cercato è una semplice catena di cause e di effetti. Ogni cosa 'segue', niente è prima. Poiché elementi formali e superficiali delle precedenti culture possono essere scoperti dappertutto nelle successive, si può supportare che le prime abbiano 'prodotto effetti'; e laddove si può esibire un insieme di tali 'influenze', gli studiosi credono di aver fatto il loro lavoro.⁴⁵

La locuzione di 'racconto di fondazione' alla base di queste pagine tende quindi ad identificarsi in quei miti che hanno ormai perso il significato propriamente culturale dell'evento a cui si riferiscono e che, una volta dispiegati sulla carta e vestiti i panni narrativi e letterari, vivono in quanto tali tesaurizzando però i significati simbolici che legano una comunità alle sue origini mitiche e alla sua identità. Confrontando i vari racconti emerge, innanzitutto, il legame al mito originario di tipo iniziatico e fondante e una forte attenzione a tutto ciò che comporta la trasposizione letteraria in rapporto all'utilizzo di figure retoriche di significato e di significante. Lo scopo sembra essere quello di legare insieme, in un testo, sia i dettami propri dell'oralità — a cui si affida, per definizione, il genere del racconto e la relativa modalità di trasmissione *ad posterum* (impegno che presuppone uno scavo e una selezione all'interno del materiale orale tramandato da una comunità) — sia quelli imposti da una scrittura di tipo sacrale, in sostituzione delle figure dell'aedo, del *griòt* e dello sciamano, che assume in sé il delicato compito di tramandare un evento considerato primigenio ed epocale che ha sconvolto, in senso metaforico, l'ordine delle cose.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ O. SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes : Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, Munchen, Deutscher Taschenbuch, s.d. (trad. it. *Il tramonto dell'Occidente, lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Milano, Longanesi & C., 1957¹, II, 92).

I racconti s’inseriscono quindi nella più ampia problematica che riguarda il costruirsi, con notevole indifferenza per la veridicità storica così come noi la intendiamo, di un vasto sapere condiviso che verte a livello “enciclopedico” (termine il cui significato muterà tra i racconti di fondazione antichi e quelli contemporanei) sulla realtà naturale e sull’organizzazione sociale; esso passa attraverso una vera e propria affabulazione della geografia e della storia, come avviene nel caso dei racconti di fondazione di città o patrie, in cui si fa del nome stesso di una città un personaggio eroico o comunque conosciuto dalla comunità, la quale lo inserisce nella catena sintagmatica con struttura attanziale di un racconto simulatore pregno di significanti (nascite, morti, imprese eroiche o infami, prodigi, etc.). In tal senso la storia di una città o, meglio, delle origini di una città, deve per forza proporsi come storia sacra, relazionandosi con istanze di giudizio e di sanzioni trascendenti, a garanzia dei valori sociali condivisi e della conformità della struttura gerarchica dominante con le vicende stesse che hanno portato all’esistenza della collettività sociale. Da questo punto di vista si può considerare l’ipotesi che un medesimo meccanismo di selezione presieda tanto ai racconti, in cui si crea il nome dell’eroe a partire da quello della città, quanto alla pratica (come nel caso delle piazze: piazza Aldo Moro etc.) di attribuire il nome del protagonista del racconto a un soggetto topografico, a un’istituzione, a una realtà qualunque. Questi racconti, dunque, quali istanze primitive di attualizzazione cognitiva del reale ripropongono, attraverso un linguaggio non forbuto ma, certamente, persuasivo e suggestivo⁴⁶ un universo cognitivo dominato dalla volontà di proporre la selezione di valori conformi all’istituzione detentrici. Essa così gestisce in questo modo la tradizione e la memoria, definendone le pregnanze significative e i modelli stessi della propria cultura trasmessi in forma poetico-narrativa. Dall’incontro tra il tempo presente e quello passato scaturisce, attraverso il processo simbolico, il tempo raccontato, testuale, legato alle costruzioni narrative e in cui l’enunciato e la narrazione dipendono in larga misura

⁴⁶ La verità di cui il mito si fa portavoce risiede sia nell’autodeterminazione individuale sia nell’efficacia comunicativa e persuasiva, rafforzate dalla forte carica seduttiva di un metalinguaggio che riveste di senso una realtà “insensata”. Un «travestimento seduttivo» per dirla con le parole di Cerri (G. CERRI, *Platone sociologo della comunicazione*, Lecce, Argo, 1996, 15.) Questa carica seduttiva, in concerto con la grande forza paradigmatica di cui si fa scudo, hanno semplificato lo scavalco del limite che distingueva la sfera sacra del mito da quella profana del racconto e della letteratura. A questo proposito è importante sottolineare il contributo apportato in questo senso dalla corte di Alessandro il Grande, dove si lavorava al recupero del mito attraverso l’esegesi allegorica, considerandolo come maschera poetica di verità di ordine filosofico e morale. Questo aspetto risulta essere particolarmente interessante per il nostro studio, in quanto grazie al contributo alessandrino i miti greci sono giunti sino a noi in veste già letteraria, garantendo così le condizioni favorevoli alla translitterazione in racconto fondativo. Ricco di simboli, metafore, analogie, omonimie, metonimie, etiologie, storie delle origini, ricerca degli *heuretai*, uso del patetico, del meraviglioso, etc..

sia dal tempo del narrare sia da quello dell'atto enunciativo. Nei racconti di fondazione, l'influenza del tempo e dell'enunciazione sul tempo raccontato, in rapporto alle strutture nate dalle speculazioni simboliche, è tale da inclinare la sicurezza nella netta distinzione tra mito e storia: la formazione di un tempo storico, infatti, è ben lungi, come sostiene Paul Ricoeur, dall'aver uno sviluppo lineare come quello attribuibile alla 'cronaca'.⁴⁷

Già Benedetto Croce con la definizione di «religione della storia» si sofferma sulla centralità della storia, intesa come soggetto laico, immanente, da cui scaturisce o di cui fa parte quel bagaglio di riti, miti che ha contribuito a scardinare la scansione temporale della storia stessa, favorendo l'invenzione di cronologie e, genericamente, l'alterità temporale. Su questa stessa strada, Ernesto De Martino si sofferma sul fatto che sia l'uomo a determinare l'importanza o meno degli episodi storici, compiendo una selezione che varia a seconda dei contesti e del momento culturale di riferimento:

ma quando tale condizione lo minaccia, l'uomo per proteggersi dalla crisi esistenziale, destorifica il suo «far storia» e istituisce il dispositivo mitico-rituale per il quale sta nella storia «come se non ci stesse», cioè riassorbendo la proliferazione storica del divenire, e dei momenti critici in cui la storicità sporge, nella iterazione di una metastorica realtà sempre identica a se stessa.⁴⁸

Clara Gallino, a sua volta, sottolinea come in Italia anziché assistere alla modernizzazione della tradizione si assista alla tradizionalizzazione della modernità. Infatti, nelle società ormai desacralizzate Anche le tradizioni più sedimentate si reinventano tutti i giorni, si attualizzano continuamente, staccandosi dal tessuto di riferimento per integrarsi in altri sempre nuovi. E la ricerca della storia e delle storie, già in epoca moderna e postmoderna, si serve del racconto del passato per costruire il presente, e le storie divengono quasi un detonatore mitico-rituale di destorificazione. Infatti, poiché come si sa non tutti i racconti sono veri e non hanno la stessa autorevolezza dal punto di vista della ricezione storico-sociale, soltanto alcuni di essi raggiungono l'obiettivo penetrare

⁴⁷ La distinzione tra le due categorie di «tempo raccontato» e «tempo del racconto» in P. RICOEUR, *Temps et récit*, Paris, Editions du Soleil, 1983 (trad. it. *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Books, 1986, 113-30), in omaggio a quella tra «tempo della storia» e «tempo del racconto» formulata da Gérard Genette in G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972¹, (trad. it. *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976¹, 122-30).

⁴⁸ Cfr. E. DE MARTINO, *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Argo, Lecce, 1995, 123.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

nel rapporto tra la comunità e gli antenati, così come fanno i miti e i racconti di fondazione.⁴⁹

Il mito e, in particolare, il mito di fondazione intrattiene con il racconto un rapporto di filiazione che nonostante le sostanziali differenze culturali permangono, come un retaggio, intricate tra le maglie narrative. In realtà il termine *μῦθος* rivestì originariamente i significati di ‘racconto’— ‘parola’ — ‘discorso’ — ‘narrazione’, che solo in seguito vengono assorbiti dal *λόγος*, per poi tesaurizzarsi solo nella sfera del sacro.⁵⁰

⁴⁹ Come sostiene Ricoeur, esiste tra memoria e passato storico una parziale sovrapposizione che contribuisce alla costituzione di un tempo anonimo, a metà strada tra il tempo privato e quello pubblico. L'esempio canonico a questo proposito è quello dei racconti degli antenati di avvenimenti concernenti degli esseri che non si sono conosciuti. Diviene così permeabile la frontiera che separa il passato storico della memoria individuale. La memoria dell'antenato è in parziale intersezione con la memoria dei suoi discendenti e tale intersezione si definisce in un presente comune. Il ponte viene gettato tra il passato storico e la memoria grazie al racconto ancestrale che funziona come un connettore della memoria in direzione del passato storico concepito come tempo dei morti e tempo di ciò che è prima della nostra nascita. P. RICOEUR, *Tempo e racconto...* 174.

⁵⁰ Sia Omero sia, a quattro secoli di distanza, Tucidide e Platone testimoniano come esso fosse sinonimo – e non antinomo – di *λόγος*, nel significato di «discorrere» su argomenti che «non possono apparire, in linea di principio, altro che veri ed importanti» (F. M. PACE, *Per una storia delle religioni*, Milano, Terziaria, 1998, 135), in quanto espressione della «verità del fatto tradotta in parole» (M. MESLIN, *Per una scienza delle religioni*, Assisi, Cittadella, 1975, 224). In un primo momento, quindi, *μῦθος* e *λόγος* appartengono alla stessa sfera d'influenza del linguaggio, seppur disposti su due piani di discorso diversi. A questo proposito, infatti, Jean Paul Vernant sostiene che «in greco *μῦθος* designa una parola formulata, che si tratti di un racconto, d'un dialogo o dell'enunciazione di un progetto» (J. P. VERNANT, *Mito e società dell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1982, 193). A questo consegue che il *μῦθος* rientri nell'ordine del *λέγειν* — così come testimoniato da alcuni composti quali *μῦθολεγειν* e *μῦθολογία* — e non entri in conflitto, almeno inizialmente, col *λόγος*, termine che semanticamente designa le diverse forme di ciò che è riconducibile alla sfera del parlare. Allo stesso modo, prosegue Vernant, anche nel momento in cui «le parole possiedono una forte carica religiosa, e trasmettono a un gruppo di iniziati, sotto forma di racconti relativi agli dei o agli eroi, un sapere segreto vietato all'uomo comune, i *μῦθοι* possono essere qualificati altrettanto bene come *ἱεροὶ λόγοι*, discorsi sacri» *Ibidem*. La desacralizzazione del *λόγος* è frutto di un percorso discendente che ha condotto verso un'inevitabile frattura circoscrivibile, secondo Vernant, al IV secolo a. C., nel momento in cui il *μῦθος* ricava un proprio spazio personale, in cui si identificherà per tutta l'antichità classica, dovuto all'opposizione rispetto al *λόγος*; tra l'VIII e il IV secolo prima della nostra era, infatti, nel seno dell'universo mentale dei Greci si sono manifestate tutta una serie di circostanze che hanno ampliato ancora di più la già segnata distanza tra le due entità. *In primis*, come sostiene Vernant, si rivelò decisivo il passaggio dall'oralità alla scrittura e/o dalla tradizione orale a quella scritta, a cui si sommò la 'divinizzazione della memoria' (*Ibidem*); *in secundis*, aggiunge Detienne, la laicizzazione sarebbe coincisa con l'estensione di una dimensione più aperta e democratica legata alla *πόλις* e all'*ἀγορά*, che garantì l'intelligibilità dell'*ἀλήθεια* al di fuori di un sistema di rappresentazione religiosa che si era affermato come forma primaria di comunicazione (Cfr. M. DETIENNE, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari, Laterza, 1977). Come sostiene Eliade, infatti, «i Greci hanno progressivamente svuotato il *μῦθος* di ogni valore religioso e metafisico. Opposto sia a *λόγος* sia, più tardi, a *ἱστορία*, *μῦθος* ha finito con l'indicare tutto “ciò che non può esistere realmente”» (M. ELIADE, *Mito e realtà*, Torino, Borla, 1966, 6). Il mito, così, si apre al *λόγος*, diventando strumento pedagogico e illustrativo per una filosofia e, in un secondo momento, per una letteratura, che si esprimono attraverso gli strumenti della scrittura. “Logicizzandosi” la parola mitica non s'identifica più con l'omerico *λόγος ποιητικός* poiché, nel momento in cui essa è desacralizzata ridimensiona sé stessa in forma poetica, aprendosi alla banalizzazione della quotidianità senza per questo comprometersi, ridursi

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

Il mito, discendente della tradizione orale di un popolo, originariamente si serve di narratori specializzati «che a volte si possono considerare come «proprietari» dei singoli miti»⁵¹ ma, in generale, sono gli anziani ad essere investiti del compito di tramandare il sapere alle nuove generazioni. La trasmissione del mito coincide con occasioni particolari:

esattamente come alla celebrazione di un rito, anche al narrare un determinato mito si attribuisce importanza ed, eventualmente, efficacia immediata. Solo secondariamente, nelle civiltà [...] in possesso di scrittura, il mito può rivestire forma scritta, dapprima probabilmente in contesti liturgici [...] poi in opere poetiche a carattere più o meno religioso, e infine anche in scritti profani.⁵²

Mentre nella tradizione orale il mito si presenta contenutisticamente variegato (sia perché plasmato da mani diverse sia perché adegua il suo significato al tipo di occasione a cui è destinato), in quella scritta tendenzialmente si cristallizza, nonostante la letteratura spesso preservi varianti diverse di uno stesso mito.⁵³

Angelo Brelich sostiene che il mito, generalmente considerato come frutto della tradizione orale raccontata dagli anziani, nella sua forma scritta s'irrigidisca. Nonostante ciò, la letteratura mitica di un popolo possa ben conservare diverse varianti, tra le quali compaiono tutti i miti destinati a narrare degli specifici eventi o cicli di eventi che raccontano l'origine di ciò che è ritenuto importante tra cui, appunto, i miti inerenti le istituzioni delle società, ossia i miti di fondazione. Essi rifacendosi all'esperienza maturata sin dai tempi primigeni, «in cui, in seguito ad

a materia narrativa, mondanizzarsi. Ciò spiega il motivo per cui il mito, in veste di “leggenda” opposta alla “storia”, incrementi continuamente le fila della storiografia, dell'epica o della biografia, attraverso sempre nuovi modelli comportamentali, che fungono da parametro dimostrativo in riferimento ad una società. Esso, come sostiene Brelich «è evidenza indiscussa per la società della cui religione fa parte, appare assurdo per chiunque altro, dato che narra vicende impossibili di personaggi diversi da quelli che conosciamo» (A. BRELICH, *Introduzione alla storia delle religioni...*, 8). A ciò si ricondurrebbe il radicato pessimismo e la diffidenza nei confronti del μῦθος espressi dagli storici, dai filosofi e dai poeti — come già accennato, il fenomeno si evidenzia da Tucidide in poi e, via via, va intensificandosi sino a comprendere gli scritti di Platone e Aristotele, per poi confluire nel poeta Pindaro e nei tragici, che ne ripropongono una nuova interpretazione — (*Ivi*, 203) i quali rivestono il termine di un'accezione negativa radicatasi nel significato di ‘discorso fantastico e/o falso’, che sfuma in un alone d'illogicità irreali in contrapposizione al λόγος razziocinante, indice della verità storica. Se, infatti, nel caso del μῦθος lo scopo è quello di *movere* l'uditorio o il lettore verso la condivisione unanime dei contenuti (nel caso della recitazione, attraverso la maestria e l'espressività dell'aedo), nel secondo si richiede maggiore chiarezza e verosimiglianza nell'enunciazione dei fatti.

⁵¹ A. BRELICH, *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1991, 9.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, 9.

un evento prodigioso e irripetibile, essi si sarebbero costituiti», offrono valide chiavi di lettura e norme comportamentali in seno alla comunità di appartenenza, poiché «fondano le cose che non sono come sono, ma devono esser come sono, perché così sono diventate in quel lontano tempo in cui tutto si è deciso». Nel momento in cui «assicura stabilità alle istituzioni» il mito fondativo interviene anche nel consigliare dei modelli comportamentali che ripropongano un'immagine attendibile di quell'*illus tempus*, icona di ciò che è stato deciso una volta per tutte da quei personaggi mitici che ora si intende far resuscitare.⁵⁴

La locuzione «mito etiologico» (dal greco *aition*, causa—ragione), utilizzata per designare il carattere fondativo del mito che «racconta la ragione per cui qualcosa è com'è»,⁵⁵ sarebbe, secondo Brelich, intrinseca al significato stesso di mito. Diviene esplicativa di un universo di senso, invece, a proposito del mito così com'era stato concepito dagli intellettuali ellenistici del IV secolo⁵⁶ che, per primi, hanno agito sul mito applicandovi una forma mitopoietica nuova, più vicino al racconto di fondazione, delimitando il perimetro di appartenenza all'«impero delle idee operative inconse». ⁵⁷ Queste si identificano con un sistema simbolico che garantisce la comunicazione rapportandola ad attività oscillanti tra diversi domini di competenza, siano essi pubblici o privati.

⁵⁴ *Ivi*, 11.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, 37.

⁵⁷ M. DETIENNE, *L'invenzione della mitologia...*, 141.

1.3. Lo spazio culturale del racconto di fondazione.

Secondo Jurij Lotman e Boris Uspenskij ogni cultura è caratterizzante, distinta, e s'identifica in opposizione alla sua non cultura, creando, in base alle esigenze, un proprio spazio personalizzato e non suscettibile di cambiamenti, in cui si riconosce e che considera come preesistente rispetto all'*hic et nunc* eterno ed immutabile.⁵⁸ Il mito ne racconta l'origine e a volte esso viene assorbito dal racconto di fondazione di tipo eziologico, finalizzato alla messa in ordine di un sistema culturale e morale da costituire e che, per questo motivo, non risponde al principio di verificabilità storica ma al volere della comunità di idealizzare e giustificare il proprio passato.⁵⁹ Non soltanto, dunque, come racconto di imitazione della realtà in opposizione alla trama osservata e interpretata dei fatti accaduti, ἱστορία, cara ad Aristotele, ma anche a scapito di costruire *ex novo* un'intera tradizione. Nel momento in cui il mito si dispiega in racconto e, quindi, entra a far parte delle maglie del linguaggio e della scrittura, si rifonda continuamente, nascendo e morendo, a seconda del tempo e dello spazio: da Plinio il Vecchio a Vincenzo di Beauvais, ripercorrendo o fondando le origini assolutamente inattendibili quali sono quelle prodotte dalle antichità immaginarie fra XVI e XVII secolo; o, ancora, dall'etimologia come forma di pensiero che, da Esiodo a Isidoro di Siviglia ad Heidegger, tradisce l'esigenza di riscoprire le proprie origini e rivivere quei tempi in cui tutto era possibile e giustificato senza, per questo, respirare aria di malinconica nostalgia.

La sacralità del racconto di fondazione letterario si deposita nel fatto che non solo esso contribuisce alla costruzione di un sistema sociale puro e autoctono che sancisce la validità e l'autorità delle istituzioni, ma anche nell'aver effetti concreti sull'agire collettivo determinando la creazione di modelli di riferimento in cui la stessa comunità dovrebbe rispecchiarsi. Questi racconti, riconducibili alla tradizione orale ma assoldati dalla forma scritta, assolvono il compito di comunicare in maniera semplice e diretta messaggi di estrema necessità ma, spesso, di difficile comprensione razionale, usando certi caratteri discorsivi che

⁵⁸ J. M. LOTMAN – B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975¹. I personaggi mitologici, gli dei, gli eroi, sono parte integrante di una cultura che, attraverso queste figure, si distingue da altre mitologie, da altre culture. Essa crede realmente nella loro veridicità, collocandoli in un tempo altro, fuori del tempo, ma comunque esistente, non soggetto alla mutevolezza del tempo storico. Essi costituiscono una rappresentazione di quella società che, in questo modo manifesta se stessa. (Cfr. *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, XV, *Sistematica*, 1982, 421-22.)

⁵⁹ Cfr. R. PETTAZZONI, *Verità del mito*, Bologna, Zanichelli, 1948; M. Detienne, *L'invenzione della mitologia...*, 35.

permettono di giungere al loro significato profondo in forma inconscia. Di qui la necessità di identificare i valori o le norme di convivenza sociale nella figura di un eroe o di un antenato così che esse fungano da paradigma pedagogico per le nuove generazioni. Quest'intento di tipo educativo si riscontra già nell'epica arcaica, si pensi alla saga di *Gilgamesch* e ai poemi omerici, ed entra a far parte dell'eredità acquisita dal racconto di fondazione così come dalla favola eziologica.

Se il tempo del mito coincide con l'attimo sacro che abbraccia le età più lontane, il presente e il futuro, unificandoli nella loro eccezionalità cosmica, il tempo del racconto di fondazione sembra coincidere dapprima con il presente, che costituisce spesso il punto di partenza della narrazione, per poi spingersi indietro nel tempo sino all'età del mito, intesa come età dell'oro. Il racconto prosegue nella narrazione arricchendo quell'*illo tempore* con strumenti che gli sono propri quali il sistema dialogico e quello dei personaggi (o del personaggio, solitamente un eroe), siano essi storici (ma «destoricizzati») o meno. Come sostiene Carl Koch, la storia fondante potrebbe, da una parte essere ambientata *in illo tempore* da cui il presente non si allontanerebbe mai, rifondandola anzi attraverso le feste; oppure in un tempo storico in cui essa potrebbe solo essere ricordata ma non attualizzata. Il passato in cui si àncora il mito, può essere assoluto, e quindi attualizzato sotto forma di ripetizione ciclica, o storica, in cui il mito fonda la propria immagine di sé nelle società calde che hanno interiorizzato il loro divenire storico. La scrittura si fa sempre più coinvolgente perché procede per immagini (strumenti indispensabili a detta di Louis Gernet)⁶⁰ e contribuisce a far rivivere l'esperienza nel lettore a livello sensoriale. Attraverso la sequela di eventi «romanzati» rivivono sulla carta situazioni d'importanza epocale per la storia della comunità e ciò permette l'abbattimento delle barriere temporali e l'identificazione, per via emozionale, nel proprio passato e negli ideali di cui il testo si fa portavoce: il racconto di fondazione è infatti concepibile solo come eternamente presente in quanto sulle vicende del passato l'autore intesse dei riferimenti, palesi o in filigrana, alla realtà contemporanea. Con quest'espedito si abbattono le barriere temporali tra il passato e il presente e ciò che accadde *in illo tempore* accade ancora e accadrà in futuro, secondo un movimento ciclico di *ripetitio*, di rifondazione e riattualizzazione: il passato rinasce e si identifica sempre

⁶⁰ Cfr. L. GERNET, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, F. Maspero, 1968 (trad. it. *Antropologia della Grecia antica*, Milano, Mondadori, 1983). Il pensiero mitico considera le immagini come strumenti indispensabili: «In altri termini l'immaginazione ha una funzione specifica di cui Gernet ha tenuto continuamente conto per scoprire, anche attraverso le immagini mitiche più arbitrarie, stadi di pensiero, dati istituzionali, pratiche rituali, rapporti sociali, che i miti riflettono in modo tanto più fedele e immediato in quanto ogni deformazione rispecchia quel che davvero interessa agli utenti». M. DETIENNE, *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1989, 13.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

nelle situazioni del presente. I racconti fondativi inerenti episodi storicamente collocati vengono alla luce solo in un secondo momento rispetto alla loro effettiva realizzazione spazio-temporale, in quanto non sarebbe possibile cogliere immediatamente l'importanza di un attimo o di un «tempo zero» né creare le condizioni per narrare un avvenimento di cui non si percepirebbe totalmente la portata.⁶¹ Solo con il passare del tempo e con una razionale presa di coscienza si diventa consapevoli e si può procedere all'analisi retrospettiva dell'avvenimento. Ciò di cui i contemporanei fanno esperienza è, spesso, poco spettacolare e viene trasfigurato e trasformato in leggenda soltanto successivamente, così come avviene per gli eventi storici moderni o contemporanei.⁶² I racconti tradizionali prodotti da ogni cultura, in quanto 'oggetti culturali', sono il risultato di un processo di significazione che produce, tramite la narrazione, effetti di senso per coloro a cui sono destinati, ossia alla stessa comunità. Essi derivano sempre da un'occasione di *variatio* decisiva a livello storico e sociale che sensibilizza l'attenzione della comunità su se stessa, portandola a riflettere a partire dalla realtà empirica e dalle premesse concettuali e culturali. Non esiste, quindi, il grado zero del percorso fondativo, ma si presta attenzione al fenomeno solo quando esso è in atto da tempo, stimolando il desiderio di conoscerlo, circuirlo, spiegarlo, capirlo.⁶³

⁶¹ Come sostiene Ricoeur, «La storia sopraggiunge quando la parte è terminata e il lettore segue al fine di vedere la serie degli eventi in quanto configurazione intellegibile di relazioni. Tale intellegibilità retrospettiva si fonda su una costruzione che nessun testimone avrebbe potuto realizzare nel momento in cui gli eventi si sono prodotti poiché tale marcia regressiva gli era in quel momento impossibile». P. Ricoeur, *Tempo e racconto...*, I, 236.

⁶² Basti pensare alla presa della Bastiglia che si commemora in Francia tutti gli anni rinnovandone la memoria nei francesi, nonostante questa sia una creazione del XX secolo e, quindi, una rivisitazione moderna di un evento accaduto molti anni prima, di cui in parte si è perso lo spirito. I contemporanei percepivano questo evento come la chiusura di un'epoca e l'inizio di un'altra ma senza rendersi conto della sua importanza. Così è avvenuto, in anni recenti, per la caduta del muro di Berlino che, inizialmente, è stato raccontato dal punto di vista storico come successione di fatti e, solo in un secondo momento è stato narrato e/o trasposto in chiave mitizzata e letteraria. Il 1989 segna un vero e proprio trapasso epocale, che non coinvolge solo ed esclusivamente la città di Berlino e l'intera Germania ma è percepito in questo modo a livello mondiale. Ciò non toglie che ci sia voluto del tempo per elaborare la portata dell'avvenimento e per ricominciare daccapo, a partire da quel 9 novembre 1989, data simbolica che interrompe il flusso del tempo e segna la cesura tra il prima e il dopo che non può essere superato nella forma di una concatenazione lineare. Cfr. A. KOSCHORKE, *Zur Logik Kultureller Grundungserzählungen*, in «Zeitschrift fuer Ideengeschichte», 1/2, 2007, 5-13.

⁶³ I racconti di fondazione sono divenuti anche patrimonio anche del mondo scientifico, che li utilizza per legittimare delle scoperte che richiedono l'individuazione dell'ordine del discorso che di volta in volta si dà per vero. Anche il settore epistemologico, quindi, cede parte del suo rigore a favore di un discorso letterario che oscilla fra la specificità della documentazione storica e l'affabulazione mitopoietica. Ad esempio la scoperta del principio di gravità di Newton è stato sottoposto a questo processo mitopoietico, raccontando di una mela caduta in testa ad uno che schiacciava un pisolino al riparo di un albero. Semplicisticamente, quindi, il principio di gravità viene esplicitato in una realtà quotidiana per ciascuno di noi, prendendo in considerazione degli elementi a noi familiari. (Sapere

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

La situazione retrospettiva del passato produce un'immagine che ha la sua forza creativa nel non cogliere il punto d'inizio esterno e nel sostituirlo, invece, con una ricostruzione del proprio mondo che crea un'interferenza, interna al piano narrativo, tra il tempo raccontato e il tempo del racconto. Il fatto, poi, che spesso non si riesca a recepire il punto esatto di origine, legittima che la *mise en discours* dell'avvenimento sottostia a criteri antistorici o, meglio, destoricizzati e a un'utenza o a un quadro socio-politico che, in un particolare momento della vita, richiede una visione *a rebours* di se stesso per meglio conoscersi nel presente. Con l'invenzione dell'origine e della tradizione, una comunità si crea una sorta di tracciato in cui inserisce di volta in volta tutto ciò che crede gli appartenga, istituendosi come eroe fondatore — sotto il profilo archeologico, letterario, religioso, etc. — e imponendo una linea di rispetto invalicabile per tutte le altre comunità limitrofe. All'interno di un bagaglio culturale essa può selezionare tutto ciò che potrebbe potenzialmente contribuire alla creazione di una tradizione positiva, aspetto questo analizzato dall'etnologo belga Jan Vansina⁶⁴ il quale, a proposito del rapporto tra memoria collettiva e trasmissione della tradizione, ha utilizzato una fonte letteraria dell'VIII secolo, il *Beowulf*, al cui interno si fa riferimento ad una battaglia svoltasi nel 521 per dimostrare come, per gli avvenimenti singoli e importanti, la memoria sia capace di risalire indietro nel tempo di oltre sei secoli ed espungere genealogie assurgendo nomi positivi che possono diventare poli di attrazione di numerosi motivi di ricordo anche di epoca diversa.⁶⁵ A volte, un fondatore condensa un'epoca o addirittura una dinastia

scientifico e sapere narrativo si sposano nel momento in cui si presenta una necessità di legittimazione e ogni legittimazione, sia essa ricavata dal mondo politico, scientifico, morale o culturale, veste i panni di un racconto di fondazione. Cfr. J. F. LYOTARD, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les éditions de minuit, 1979¹ (trad. it. *La condizione post-moderna*, Milano, Feltrinelli, 1982¹).

⁶⁴ J. VANSINA, *De la tradition orale, essai de méthode historique*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1961 (trad. it. *Tradizione orale: saggio di metodologia storica*, Roma, Officina, 1976).

⁶⁵ Tra Cinque e Seicento molte famiglie reali e aristocratiche europee sentirono l'esigenza di ricostruire il proprio albero genealogico risalendo indietro nel tempo sino al mito, dichiarandosi discendenti di guerrieri troiani piuttosto che di reduci del diluvio universale (Cfr. R. BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 1995). Di questa tendenza sono esempio le *Antiquitates* del dominicano Annio da Viterbo, maestro del Sacro Palazzo ai tempi di Alessandro IV Borgia, che nel 1498 mise appunto un racconto di fondazione su Mantova — al quale lo stesso Ariosto non fu indifferente durante i primi esperimenti del Furioso — affidandosi allo studio della tavola postdiluviana delle nazioni contenuta nella Genesi, che consentiva di stabilire una linea di continuità ininterrotta della storia universale. Come ha sottolineato Janet Hoskins, infatti, «l'uomo situa se stesso nel tempo servendosi di categorie proprie di un sistema di parentela in quanto i legami di sangue estendono la durata temporale oltre la vita del singolo individuo sulla base di strategie familiari di lunga durata» J. HOSKINS, *The paly of time. Kōdi Perspective on Calendars, History and Exchange*, Berkeley, University of California Press, 1997, 13. Cfr. E. PETERS, *The scado king. "Rex inutilis" in Medieval Law and Literature, 751-1327*, London, Yale, UP, New Haven, 1970, 45.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

intera — come è avvenuto per Re Artù — oppure avviene che l'eroe culturale sia considerato proveniente da fuori, alla luce della scarsa attrazione verso l'autoctonia, a introdurre una nuova popolazione entro una terra precedentemente disabitata.⁶⁶ *The floating gap* (o lacuna fluttuante) — così Vansina definisce questo fenomeno — si interpone tra la mitologia e la storiografia. Questi due piani vengono però a mancare dal punto di vista delle genealogie in quanto si è soliti fare dei salti temporali dal capostipite mitico sino ai giorni moderni saltando le fasi intermedie. Il materiale narrativo dei racconti si raccoglie intorno a quelli che Jan Assmann definisce come «elementi fondanti».⁶⁷

L'unicità oggettiva della storia si contrappone, quindi, alla molteplicità soggettiva della memoria collettiva, riferibile a gruppi limitati nello spazio e nel tempo, che nega alla storia la possibilità di crearsi una memoria universale valida per tutte le categorie. Pierre Nora, a questo proposito, sostiene che:

la memoria è un fenomeno attuale, una cultura vissuta sempre al presente. La storia, al contrario, è una rappresentazione del passato [...]. La memoria vive all'interno di un gruppo di cui fonda la coesione, la storia, al contrario, appartiene a tutti e a nessuno e così diventa universale.⁶⁸

La storia, quindi, non contribuisce alla costruzione dell'identità, ma la riformulazione storica di un avvenimento o di un gruppo deve necessariamente far ricorso alla memoria. Quest'ultima si ravviva nel momento in cui riceve il sostegno da parte di una società solida e sicura di sé, che ne condivide il sistema simbolico e segnico e che l'aiuta a costruire la propria identità,⁶⁹ dal momento in

⁶⁶ D. HENIGE, *Oral Historiography*, London-New York, Longman, 1982.

⁶⁷ Cfr. J. ASSMANN, *La memoria culturale...* Gli elementi fondanti riguardano il tema dell'identità, del ricordo e della perpetuazione culturale, i quali legano anche lo ieri all'oggi, da una parte mantenendo invariate le esperienze e i ricordi fondanti e dall'altra compiendo un processo di attualizzazione delle esperienze passate che si inseriscono nel tempo presente, attraverso riti, danze e miti. Cfr. P. NORA, *Les lieux de mémoire...*, I, 16.

⁶⁸ *Ivi*, XVII. La storia, quindi, non può costruire un'identità poiché essa, per definizione, non può appartenere a tutti e non può essere unica per tutti. Nonostante questo, la ricostruzione storica di un avvenimento o di un gruppo deve necessariamente costruirsi intorno alla memoria ed essere interpretata. I resti del vissuto, ciò che è stato nascosto per tanto tempo nei meandri della storia, viene rielaborato in modo da essere nuovamente accolto all'interno della memoria funzionale. Cfr. A. ASSMANN, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 1999 (trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, 159).

⁶⁹ *Ivi*, *Introduzione...*, 11. Nel momento in cui quest'equilibrio si inclina e la memoria collettiva di un personaggio o di un fatto storico sfuma nell'oblio e non riesce a sopravvivere alle intemperie del tempo, necessità di essere fissato per iscritto: è qui che interviene la storia. Da questo principio deriva il tema del ricordo («che si sedimenta solo quando si ha ormai dietro le spalle l'esperienza dalla quale scaturisce» *Ibidem*).

cui ciascun gruppo si preoccupa di non far cadere nell'oblio alcun elemento tratto dalla memoria che gli appartiene.⁷⁰

Max Weber definisce con il termine *Ideal types* la tendenza, comune ad ogni popolo, di considerarsi attraverso due tipi di focalizzazione diverse: una con prospettiva interna, in cui ciascuno di essi si considera quasi un eletto; l'altra in proiezione esterna, li considera in contrapposizione gli uni agli altri. Il passato, in questo modo, viene interiorizzato ed entra a far parte dell'esperienza collettiva di un popolo, trascendendo da quella individuale. Secondo Jan Assmann,

ogni rottura profonda della continuità e della tradizione può portare alla nascita del passato, segnatamente quando dopo una rottura del genere si tenta di ricominciare da capo. I nuovi inizi, i rinascimenti, le restaurazioni si presentano sempre sotto la forma di ripresa del passato. Nella misura in cui rendono accessibile il futuro, essi producono, ricostruiscono e scoprono il passato.⁷¹

La capacità di memoria della scrittura, unita al concetto di tempo e identità, è espressa all'interno di un sonetto shakespeariano, in cui compaiono tre elementi che, se svuotati in parte del loro significato intrinseco, potrebbero risultare interessanti al fine di rappresentare metaforicamente il nesso tra memoria collettiva, identità e racconto di fondazione, ossia lo specchio, l'orologio e il libro:

Ti mostrerà lo specchio come la tua bellezza si consumi | Ti mostrerà il quadrante come
l'ora preziosa si disperda | I fogli vergini riceveran l'impronta del tuo animo.
E da questo quaderno puoi ricavare un monito: | Le rughe che lo specchio veracemente
ti presenterà | Ti rimembreranno delle tombe in attesa
L'andar furtivo dell'ombra sul quadrante | ti renderà noto il segreto muover del tempo
verso l'eternità. | Quello che la tua memoria ritener non può | affidalo a quei vuoti fogli,
e vedrai | che i parti del tuo ingegno, una volta svezzati, | ti faranno di nuovo conoscere
la tua mente. | Codesti buoni uffici, dovuti al frequente guardare, | ti gioveranno e molto
ti arricchiranno il tuo libro. **72**

⁷⁰ «La fama è la forma più sicura di immortalità e vivere a lungo vuol dire sopravvivere nel ricordo degli uomini. La vita più lunga è quella della quale gli eterni annali della storia tramandano le grandi e sublimi e celebri imprese: G. CARDANO, *De Sapientia*, I, 506, in E. F. RICE JR, *The Renaissance Idea of Windom*, Cambridge, Mass., 1958, 172. Essa comprende tre elementi: le grandi imprese, la loro narrazione e la memoria presso i posteri ma coloro i quali ne determinano l'eternizzazione sono i poeti, i letterati e gli storici. Cfr. A. ASSMANN, *Ricordare...*, 159.

⁷¹ J. ASSMANN, *La memoria culturale...*, 8.

⁷² W. SHAKESPEARE, *Sonetti*, in *Tutte le Opere*, Firenze, Sansoni, 1973⁷, 1264. Anche il filosofo Gadamer sostiene che: «Gli avanzi di una vita passata, i resti degli edifici, gli utensili, il contenuto dei sepolcri, tutte queste cose sono segnate dalle ingiurie del tempo che gli è passato sopra. La tradizione scritta, invece, appena sia letta e decifrata, è così pienamente un fatto spirituale che ci parla come qualcosa di presente». H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1960 (trad. it. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1972¹ ma qui si

Il racconto, quindi, in questa accezione diviene una sorta di «custode del tempo» nella misura, così come sostiene Ricoeur, in cui non vi sarebbe tempo pensato se non raccontato.⁷³ La memoria degli antenati, assimilatrice di archetipi sempre nuovi, si interseca attraverso il racconto con la memoria dei suoi discendenti costituendosi in un presente comune. Sulla base del racconto ancestrale si costruisce un ponte tra il passato storico e la memoria. Questo rappresenta il «tempo zero», la rinascita di un passato che rischia altrimenti di rimanere sepolto nell'eternità. «Esiste tra memoria e passato storico una parziale sovrapposizione che contribuisce a costituire di un tempo anonimo, a metà strada tra il tempo privato e quello pubblico».⁷⁴

Il ricordo, invece, tesaurizzando gli eventi del passato mitico,

è il tempo del divenire, mentre quello storico non è altro che il perdurare del divenuto [...]. Il passato interiorizzato trova la sua forma nel racconto. Tale racconto ha una funzione: o diventa «motore dell'evoluzione» oppure fondamento della continuità. In nessun caso però il passato viene ricordato «in virtù di se stesso».⁷⁵

fa riferimento all'edizione del 1994, 351. Bacone considera come necessario all'umanità il desiderio di immortalità, raggiungibile per mezzo della scrittura: [...] Che forse i versi di Omero non sono sopravvissuti duemila e cinquecento anni o più senza perdere una sola sillaba o lettera, mentre nello stesso lasso di tempo andavano in rovina e venivano demoliti infiniti palazzi, templi, castelli e città?». F. BACONE, *Scritti Filosofici*, Torino, Utet, 1975, 192.

⁷³ P. RICOEUR, *Tempo e racconto...*, III, 175.

⁷⁴ *Ibidem*. In questo gruppo si inseriscono i racconti degli antenati e di avvenimenti concernenti degli esseri che non si sono conosciuti, abbattendo così le frontiere che separano il passato storico dalla memoria individuale e dilatando lo spazio e il tempo. Nasce così una cognizione mitopoietica dapprima latente nella comunità e poi estrinsecata attraverso il racconto e che può gestire in due modi diversi, o attribuendo il battesimo fondativo ad una divinità o trasferendola nelle mani di altri personaggi mitici, eroici ma non divini, che fissano i caratteri dei personaggi tipicizzandoli e umanizzandoli, così da renderli più vicini ai fruitori di questa materia. Al contrario, la storia procede, secondo Halbwachs, in senso contrario, sorpassando le singole memorie collettive, selezionando solo ciò degno di importanza epocale, abbattendo le differenze interne ai gruppi e sottolineando le somiglianze fra gli eventi. Poiché non esiste una memoria universale, ma solo una moltitudine di memorie collettive, Halbwachs ritiene che storia e memoria siano antagoniste nella costruzione dell'identità, in quanto ogni memoria collettiva gravita intorno ad un gruppo ben limitato nello spazio e nel tempo. Non sarebbe possibile, infatti, dipingere l'intera storia di un popolo in un unico quadro «se non a condizione di separarli dalla memoria dei gruppi che ne custodivano il ricordo, di recidere i legami attraverso cui erano uniti alla vita psicologica degli ambienti sociali dove si erano prodotti, e di non conservarne che lo schema cronologico e spaziale». La storia interviene, invece, nel momento in cui «la tradizione cessa e la memoria sociale si dissolve», ossia subentra l'oblio. M. HALBWACHS, *La memoria collettiva...*, 93.

⁷⁵ *Ivi*, 48. In questo modo «solo il passato significativo viene ricordato, e solo il passato ricordato diventa significativo. Il ricordo è un atto di semiotizzazione» *Ivi*, 49.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

1.4. Verso la tesaurizzazione della tradizione: il tempo del “custodi de tempo delle metamorfosi”.

Italo Calvino, a proposito della tesaurizzazione della memoria culturale e dei *memorabilia* del passato, ha sottolineato l'importanza del racconto, in quanto «ci sono cose che solo la letteratura può dire coi suoi mezzi specifici»,⁷⁶ nonostante la poliedricità dei generi letterari — in particolare si pensi alla complessità e ambivalenza del racconto ‘centrifugo’ novecentesco — e i cicli di morte e rinascita a cui li sottopone il passare del tempo e il gusto del lettore.⁷⁷ Il legame indissolubile tra il tempo del passato e quello del racconto è ribadito da Elias Canetti il quale, rivestendo di immagini la sensibilità della parola e arricchendola stilisticamente per mezzo di giochi fonici, integra il reale e/o il verosimile storico con la coscienza dell'uomo, sacralizzandoli vicendevolmente e costituendo una vera e propria «coscienza delle parole» in cui la coscienza individuale si dischiude integrando in sé quella collettiva. Ne deriva un susseguirsi e un alternarsi continuo di invenzione e riflessione da cui lo scrittore trae il ruolo di «custode delle metamorfosi»,⁷⁸

una formula che sembra riuscire a compendiare il senso della memoria di ciò che viene dal passato, e nello stesso tempo il senso di in nuovo che si pone di là da quella memoria, ma che inevitabilmente a quella si affida per durare e per diventare ragione di un altro nuovo ancora a venire: perché è proprio la capacità dell'uomo di inventare, di immaginare, a essere il principale strumento per riflettere sulla condizione umana e su ciò che la minaccia.⁷⁹

Il lavoro di riscrittura e limatura nei confronti della tradizione diviene necessario al fine di evitare la discesa negli inferi della dimenticanza e così, sulla scia di Benjamin, Canetti sostiene che la cultura e la barbarie sono due facce della stessa medaglia e che «la cultura è alla fine la risposta alla minaccia dal lato oscuro, non l'ignoranza di questo».⁸⁰ Il «custode delle metamorfosi», quindi, si assume la responsabilità delle parole, alle quali tiene moltissimo,

⁷⁶ I. CALVINO, *Lezioni americane, Introduzione*, in ID., *Saggi*, Mondadori, 1995, I, 629.

⁷⁷ Cfr. F. MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005, 3-46.

⁷⁸ Così l'autore definì nel discorso tenuto in occasione della consegna del Nobel.

⁷⁹ E. RAIMONDI, *Considerazioni su un secolo di letteratura*, Roma, Carocci, 2003, 22.

⁸⁰ *Ivi*, 23.

tra di esse si aggira con lo stesso piacere, e forse anzi più volentieri, che tra gli uomini, e, abbandonandosi totalmente sia agli *uni* che alle *altre*, ma alle parole con maggiore fiducia, è capace, queste, di tirarle via dalle loro sedi per poi reinsediarvele in maniera da farle cadere proprio a pennello, e le interroga, le saggia, le vezzeggia, le lacera, le piolla, le imbelletta, ma è anche in grado, dopo averle arrogantemente strapazzate, di accucciarsi nuovamente di fronte a loro con rispetto e devozione. Anche quando, come accade sovente, si comporta con le parole da vero malfattore, le sue son malefatte compiute per amore.⁸¹

I bardi-cantori dei racconti fondativi rientrano pienamente nella definizione di ‘custode’ che Canetti offre e anzi si potrebbe azzardare l’ipotesi di una nuova categoria, ossia quella del *custode del tempo metamorfico* (o delle metamorfosi), nell’accezione in cui lo scrittore si fa carico di un bagaglio di responsabilità che comprende non solo la tradizione e la memoria culturale del suo popolo, ma anche quello di far «propria l’eredità letteraria dell’umanità, nella quale le metamorfosi abbondano», a partire dalla tradizione di Gilgamesch, passando poi per l’esperienza omerica e virgiliana, attraversando quella eliottiana sino ad arrivare a quella postcoloniale e atzeniana. Il racconto, che ripercorre i millenni a ritroso, compendia il senso e l’esercizio continuo dell’esperienza metamorfica che si cala in quella «di uomini di ogni tipo, di tutti, ma specialmente di quelli che sono meno considerati, nel far uso di questa capacità senza mai stancarsi e in un modo che non sia intristito o paralizzato da schemi preordinati».⁸² La potenza suscitata dall’incontro dello scrittore con i Classici della parola o, anche, con i modelli di riferimento che egli sceglie come viatico, unita al suo inserimento all’interno di un contesto storico determinato — in un dato tempo e in un dato luogo — contribuiscono alla suscettibilità poetica, come forma di vitalità e resistenza, in antitesi alla morte come perdita della memoria. In questo modo il racconto fonda una propria coscienza individuale che, come nel mito, è destinato ad immortalarsi nella collettività sottraendosi sia al divenire — ma preservando la propria vitalità attraverso la reitività del narrare o della narrazione —, e sia alla manipolazione che combatterà con la forza della parola: Anche se dovesse apparire a tutti un’impresa disperata, egli a questo si ribellerà, e mai, in nessun caso, sarà disposto a capitolare. Sarà suo vanto opporre resistenza ai banditori del nulla, che sempre più numerosi allignano tra i letterati, e suo vanto combatterli con mezzi diversi dai

⁸¹ E. CANETTI, *La missione dello scrittore* in ID, *La coscienza delle parole*, Adelphi editrice, Milano, 1976.

⁸² *Ivi*.

loro. Lo scrittore vivrà secondo una legge che non è stata tagliata su di lui, ma è lo stesso la sua legge. Eccola:

Nessuno sia respinto nel nulla, neanche chi ci starebbe volentieri. Si indaghi sul nulla con l'unico intento di trovare la strada per uscirne, e questa strada la si mostri ad ognuno. Si perseveri nel lutto e nella disperazione per imparare la maniera di farne uscire gli altri, ma non per disprezzo della felicità, che compete alle umane creature, benché esse la deturpino e se la strappino a vicenda.⁸³

Il concetto di tradizione fuoriesce dalla concezione provincialistica in cui è stata relegata, aprendosi all'incontro con il diverso già a partire da Ernst R. Curtius il quale, riprendendo l'immagine del «pozzo del passato» evocata da Thomas Mann, ripercorre il processo di universalizzazione in cui va incontro il sistema letterario. Questo avviene a prescindere dalla lingua di riferimento e si apre ad un dialogo che sempre più si infittisce senza precludere alla memoria la possibilità di confrontarsi con altre memorie, alla ricerca di elementi distintivi che un tempo decretavano la coscienza individuale di una comunità mentre ora ne consacrano al specificità in vista di una collettivizzazione. Affidata al poeta, oggi questa figura si è scissa in più parti a seconda dello spazio ed è assolta da sciamani, bardi, *griot*, scrittori e artisti, per citarne alcuni. Questi specialisti della memoria sono definiti da Georges Balandier come «memoria della società», depositari del sapere e della tradizione, sia ideologica che oggettiva.⁸⁴

Il lettore in entrambi i casi si sente profondamente coinvolto «dato che anch'egli ha conosciuto queste cose. Nei suoi sogni o da sveglia ha sentito il mostro agitarsi. È il poeta che, per lui, dà espressione alla realtà, crea dei rispecchiamenti logici»⁸⁵ che gli rende possibile sapere e riconoscere, «che gli fornisce i segni verbali indispensabili a dare un senso al passato e al futuro»,⁸⁶ in quanto l'aspetto più importante è il raccontare in sé. «L'ascesi e il declino», cari a Eliot si compensano con il raggiungimento della conoscenza, del guardarsi indietro per riconquistare le certezze di un passato ignoto, per rinascere e guardare con occhi nuovi il ricordo del futuro:

E avvicinarsi al significato restituisce l'esperienza | in una forma diversa, al di là di ogni significato | che possiamo assegnare alla felicità. Ho già detto | che l'esperienza passata

⁸³ *Ivi*,

⁸⁴ G. BALANDIER, *Anthropo-logiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, 207.

⁸⁵ Cfr. N. FRYE, *Favole d'identità...*, 21.

⁸⁶ *Ivi*, 199.

rivissuta nel significato | non è l'esperienza di una vita sola | ma di molte generazioni, - senza dimenticare | qualcosa che probabilmente è del tutto inesprimibile: lo sguardo indietro al di là della certezza | della storia documentata, la timida occhiata | alle spalle, al terrore primitivo.⁸⁷

L'esperienza, ossia la conoscenza, ossia il mito archetipale si conquistano quindi con la forza dell'unione e del trapasso generazionale che tramanda il significato «senza dimenticare | qualcosa che probabilmente è del tutto inesprimibile». L'uomo nuovo però va oltre, immettendo la propria esperienza in un circuito dialogico interculturale che mette in contatto tra loro forme diverse di conoscenza collettiva. In questo senso, Eric Auerbach, sulla linea di Curtius, ammette il significato della ricchezza derivante dall'integrazione delle storie nazionali tra loro, pilotate filologicamente attraverso l'esplorazione e il dialogo tra le lingue. In questo caso il superamento diacronico di ogni possibile barriera temporale, si accompagna a quello sincronico legato alla dimensione spaziale. I racconti di fondazione contemporanei, infatti, sviluppano quest'ambito, funzionalizzandolo all'arricchimento da parte della comunità stessa che in questo modo pur restando fedele a sé diviene altro da sé attraverso il confronto con altre storie e altri luoghi. Questo tipo di legame a doppio filo instauratosi tra la scoperta di sé e quella dell'altro da sé, stanziata soprattutto nella periferia del mondo, nelle zone e tra i popoli che la storia ha dimenticato, inglobato.

Gabriel Garcia Marquez, per esempio, cerca di riprodurre sulla carta i ritmi e le cadenze delle storie narrategli dalla nonna quand'era bambino; o, ancora, Rushdie, il quale sottolinea che la narrativa indiana tipica è quella orale rapportabile alla performance teatrale piuttosto che al testo scritto, e quando scrive *I figli della mezzanotte* cerca di riprodurre un modo di raccontare non lineare che alterna analessi a prolessi.⁸⁸ La centralità della figura infantile nei racconti è fondamentale per sottolineare l'importanza del messaggio narrato e la necessità di avere il tempo per riuscire a tramandare il messaggio sacro contenuto in queste narrazioni. A questo proposito, in particolare nei racconti di fondazione contemporanei si può notare la sfumatura di “romanzo di formazione” che ha come oggetto il luogo e la comunità che raccontano il percorso essi hanno compiuto per raggiungere il grado di maturità civile che conduce alla costituzione di una nazione, se non incoronata istituzionalmente almeno sotto il profilo identitario. In molti racconti, inoltre, si riproduce un vero e proprio rito di

⁸⁷ T. H. ELIOT, *Dry salvages*, in ID, *Quattro Quartetti*... 9.

⁸⁸ A proposito dell'importanza che la figura del bambino assume nella fondazione e rifondazione del mondo, aspetto assimilato anche nei racconti di fondazione si veda: S. Albertazzi-A. Gasparini, *Il romanzo new global; Van gennep, i riti di passaggio (cercare altro e approfondire)*

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

iniziazione, che ha come protagonisti un vecchio che racconta e un bambino che assimila il messaggio. Questa modalità di rito di passaggio, scelta tra gli altri dallo stesso Atzeni, permette a un giovane (e attraverso lui, a tutti i lettori del romanzo) di immergersi e superare tutte le fasi del rito. Seguendo infatti i dettami di Arnold Van Gennep, il bambino che si appresta a diventare adulto attraverso l'ascolto del racconto, dapprima si trova in una situazione *pre-liminare*, in cui nelle prime fasi del racconto, che corrisponde alla conoscenza, si discosta dalla sua condizione precedente immergendosi in quella di neofita; man mano che il racconto procede, il giovane si avvicina anche sentimentalmente alla vicenda narrata, riconoscendosi nel “noi” collettivo utilizzato dal cantore per descrivere le fasi storico-mitiche del passato della comunità a cui entrambi appartengono. Questa fase viene definita da Van Gennep come “transitoria” e “liminare” a cui segue la fase di definitiva integrazione all'interno della memoria collettiva della comunità, definita come “reintegrazione” o “post liminare”, da cui il bambino inizia una nuova vita di conoscenza e consapevolezza che coincide con l'età adulta.⁸⁹

⁸⁹ A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*,

1.5. Il racconto di fondazione nel mondo greco e romano.

Il racconto di fondazione, come già accennato in questa prima parte teorica, affonda le sue radici nel mondo antico, evolvendosi nel tempo sino alle prove offerte dai romanzieri contemporanei di cui si tratterà nell'ultima parte di questo lavoro. In questa prima fase invece preme soffermarsi sulla concezione e sull'impianto originario assegnato al racconto di fondazione da parte degli scrittori greci e latini, a cui per questi motivi e soprattutto per essere stati fautori e fruitori del genere si sente la necessità di ritagliare e assegnare uno spazio specifico all'interno del seguente lavoro.

A questo proposito, Claude Calame sostiene che i Greci abbiano intrapreso abbastanza presto la strada del racconto di fondazione in quanto l'estensione della memoria culturale dal circolo dei potenti a quello popolare coincise con l'istituzione delle gare agonistiche, in cui si assisteva alla celebrazione di un antenato o di un personaggio realmente esistito, rappresentante della fama collettiva e mediatore da quella individuale. A questo proposito, con Aleida Assmann, occorre ricordare l'importanza della funzione celebrativa della poesia, tassello mnemonico fondamentale nella promessa dell'immortalità in quanto contribuisce a rendere famoso l'eroe e imperituro il suo nome. In questo tipo di cultura viene quindi riconosciuto al poeta un potere quasi magico di comunicazione, che egli può esercitare anche su destinatari di un futuro lontano.⁹⁰ Così, almeno, è dimostrato dalle prime testimonianze pervenuteci a riguardo, risalenti al IV sec. a. C., come il *Giuramento dei Fondatori* che conserva un elenco di racconti il cui tema è incentrato sulla fondazione di alcune città della Grecia antica. Dalle informazioni contenute al suo interno, si deduce che il popolo greco non percepisse, in senso liminare, le differenze tra storia e mito, ma solo quelle tra *τά παλαιά έργα* — la narrazione degli eventi passati — e *τά καινά* — la storia di quelli recenti. È probabile che la culla del racconto di fondazione sia stata la corte alessandrina, o comunque essa fu, di fatto, il luogo deputato alla sua geminazione visto il gran numero di racconti fondativi scritti dai poeti che ivi alloggiavano (nonostante già dal V secolo siano riscontrabili racconti di questo tipo contenuti all'interno di componimenti elegiaci trascritti in aerea ionica e originariamente destinati all'esecuzione pubblica).⁹¹ Basti pensare alle numerose

⁹⁰ A. ASSMANN, *Ricordare...*, 41.

⁹¹ Cfr. S. BARBANTANI, *Φαίς Νικηφόρος: Frammenti Di Elegia Encomiastica Nell'età Delle Guerre Galatiche*, in «Biblioteca Di Aevum Antiquum: Supplementum Hellenisticum», 958 E 969, Milano, Vita e Pensiero, 2001. Di questa tipologia sono pervenuti a noi solo dei frammenti e un'esigua quantità di titoli, anche tramandati dalla tradizione indiretta. Tra essi si ricordano: la *Smirneide* di Mimnermo (questo

riscritture inerenti la fondazione di Cirene, dalle quali si evince l'aspetto attualizzante cui il fatto mitico viene sottoposto; e, ancora, di Tera, Rodi, Lesbo e tante altre.⁹² Dario Sabbatucci riconduce il virtuoso numero di racconti al fatto

poema costituisce uno dei primi esempi in distici di argomento patriottico e storico-politico finalizzato alla glorificazione delle πόλεις elleniche, sia nella madrepatria sia nelle colonieracconti di fondazione della città asiatica, in cui si ripercorre il passato storico-mitico e lo scontro con i Lidi di Gige e che, in parte, anticipa l'opera in distici e metri lirici sulle Guerre Persiane composta da Simonide), il poema *Archeologia di Samo* di Simonide di Amorgo, quello di Senofane di Colofone intitolato *Fondazione di Colofone* (Citato da Diog. La, IX, 20 congiuntamente. SCHMID, 1947 pp. 12-13 attribuiva ad Archiloco una Fondazione di Siracusa in distici; DOUGHERTY, 1994, nega l'esistenza fino al II secolo a.c del genere del *Poema di Fondazione*: le elegie qui enumerate sarebbero dei poemi storici di interesse locale in cui era incluso anche un racconto di fondazione); l'elegia politico-storica *Eunomia* di Tirteo; l'opera storica di Paniassi e l'elegia *Salamina* di Solone. Nel V secolo Paniassi, con la sua *Ἰωνικά* in circa settemila versi, aveva rinnovato la tradizione delle storie locali composte in distici, così come fece Ione con *La Fondazione di Chio*. Filita, cimentatosi nella stesura di un poema incentrato sulle vicende fondative della sua terra natale, l'isola di Cos (Poema citato da Callimaco, 1, 10 Pfeiffer in contrapposizione alla Demetra dello stesso Filita e in parallelo con la Smirneide di Mimnermo poema in distici di storia regionale - Pretagostini 1984, 128-29. V. sbardella, 1996-2000, p.28-41 - di cui sono pervenuti pochi frammenti, utilizzò invece l'esametro. Dalla celebrazione epica della storia della πόλις, si svilupperà in epoca imperiale l'encomio della città come genere in prosa e in versi, con regole canonizzate (Pernot 1993, pp 45, 178-215). L'epica di argomento storico-locale è in gran parte postcallimachea fatta eccezione di Apollonio e Nicandro (Cameron, 1995, pp. 295-301). Le KTISEIS di Apollonio Rodio celebrano i territori del blocco tolemaico (Jackson 1995, pp-60-61) È probabile che alcuni *Landschaftepen* in distici, si estendessero per alcune migliaia di versi e che, alla luce dei chiari intenti patriottici che evocavano, essi fossero destinati alla recitazione o al canto durante, per esempio, le festività religiose e civili tra cui le panelleniche e gli agoni promossi dalle varie πόλεις e dai κοινά, in cui trionfano la poesia d'occasione e l'epica storica (Il merito della scoperta si deve a Ziegler negli anni sessanta (Ziegler 1988). Cfr. anche Hainsworth 1991, 46-75. Scettici sulla fioritura del poema epico di ampia dimensione in epoca callimachea sono Cameron (1992, 308, e 1995) Altri luoghi deputati alla trasmissione di gesta eroiche erano i simposi (Di questi ci dà notizia Callimaco che ne ripropone un frammento all'interno degli *Aitia* sulle κτίσεις delle città siciliane (43 Pfeiffer) come quello legato all'episodio del banchetto di Pollide (178 Pfeiffer) in cui pure si trattava di un episodio di storia mitica locale) e le corti, soprattutto in epoca ellenistica

⁹² Calame sottolinea come il poeta Pindaro, nel raccontare gli eventi della Fondazione di Cirene, esegua una non troppo velata manomissione narrativa, che vede l'interscambio della figura del re Arcesilao IV, suo contemporaneo, con quella dell'eroe fondatore Batto. Questo racconto, contenuto nella IV *Pitica*, è interessante perché riesce a far coincidere il tempo raccontato, il tempo del racconto e quello della narrazione. Inevitabilmente, il passato rivive nel presente, annullando all'interno del racconto principale qualsiasi riferimento temporale e, infatti, «la fondazione sembra quasi rappresentare la manipolazione della vittoria di Arcesilao IV» (C. CALAME, *Mito e storia nell'antichità greca...*, 92). Allo stesso modo, in seguito il racconto fu ripreso da Apollonio Rodio (il quale, tra l'altro, contribuì ad incrementare le fila del racconto fondativo antico anche attraverso un gruppo di poemetti in esametri, in cui si narravano le origini di varie città; di questi sono solo pervenuti alcuni versi del componimento su Naucrati, ritenuta la città natale del poeta, Rodi e Lesbo) nel IV libro delle *Argonautiche*, riflettendo i contenuti della narrazione pindarica sulla fondazione della città di Tera, narrata in occasione di uno degli ultimi viaggi degli Argonauti. Questo racconto nel racconto si presenta, secondo Calame, in forma ridimensionata rispetto al tema principale dell'intreccio narrativo: se, infatti, per Pindaro il racconto degli Argonauti era parte integrante del racconto di fondazione di Cirene, Apollonio Rodio indirizza l'omaggio pindarico volto ad Arcesilao IV verso Tolomeo III; verte, inoltre, tutti i riferimenti alla città di Cirene verso Tera. Si procede, in questo modo, alla transliterazione del mito fondativo in racconto fondazione, ricavato attraverso la manipolazione della tradizione da parte di Apollonio Rodio. Dal punto di vista sintattico, il racconto di Apollonio Rodio, alla luce dei suoi scopi eziologici, risparmia il lettore dal

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

che nel mondo greco non esista un unico grande mito panellenico che affronti l'antropogonia. Tale mancanza sarebbe stata ricompensata da «una varietà di miti concernenti l'origine delle diverse etnie (dalla grande famiglia alla vera e propria popolazione) o l'eponimato dei diversi punti di riferimento geografici (sorgenti, fiumi, monti, regioni, città, ecc.)».93 Questi espedienti orientavano almeno spazialmente la greicità e avevano per protagonisti eroi eponimi, fondatori,

cimentarsi in articolati percorsi discorsivi, ammette il ricordo dei tempi antichi e attribuisce la fondazione di Tera ad Eufemio. La sintassi Apollonio corre su un bionario parallelo rispetto al tempo raccontato, così come la narrazione di Erodoto, e spesso egli interviene a correggere il racconto pindarico plasmandolo per donargli una chiave di lettura eziologica.

Il racconto di fondazione di Cirene fu ripreso anche da Callimaco, che lo inserì all'interno dell'*Inno ad Apollo*, suddividendolo in quattro racconti idiosincratici tra loro estesi, sotto il profilo spazio-temporale, dai primi raggi di vita in Africa sino all'affermazione della civiltà greca. Questi racconti, indipendenti, ossia non racchiusi l'uno nell'altro, approfondiscono dei punti focali già espressi da Pindaro nella IX *Pitica*, attraverso la manipolazione del tempo narrativo e cronologico come, per esempio, lo stabilirsi su una terra straniera da parte della civiltà greca. Una versione in prosa del racconto di fondazione narrato da Pindaro nella V *Pitica* è contenuta anche nelle *Storie* di Erodoto, il quale colma l'inevitabile *floating gap* attraverso la descrizione dei popoli libici e il racconto dell'insediamento dei Greci in quel territorio, espedienti che permettono di riordinare cronologicamente gli spunti offerti in racconti frammentari da Pindaro. Erodoto inserisce il racconto della fondazione di Cirene nella sequenza della storia di Sparta, in cui si incontrano i due contingenti e le due linee genealogiche che convergeranno nella colonizzazione di Tera. Ciò che spinge la narrazione non sono gli dei, bensì gli interessi politici (si crea, inizialmente, una situazione di mancanza secondo cui le donne di Lemno e i due nipoti degli Argonauti sono cacciati dall'isola di Pelasgi. Gli esuli si rifugiano a Sparta dove vantano la loro origine minia [fase di manipolazione o competenza] per domandare agli spartani il diritto di cittadinanza, poter coabitare con i cittadini, accedere alle funzioni politiche etc.. L'assenso degli indigeni [*performance*] a tali richieste viene sancito da uno scambio di donne di Lemno che vengono date in moglie agli spartani. In un eccesso di richieste gli esuli sono condotti in prigione dando così vita alla rottura dell'equilibrio narrativo. Alla fine essi però vengono poi salvati grazie ad una *performance* che rovescia i termini dello scambio): i due racconti di fondazione tratti da Pindaro e dai maestri ellenistici, nelle *Storie* si omogeneizzano attraverso le fonti orali, in quanto gli abitanti delle due località li tramandano esattamente allo stesso modo. Attraverso l'impegno di Erodoto, il quale applica il metodo storiografico ai due racconti, si tiene il conto sia delle generazioni attraverso le genealogie sia, quando possibile, del computo degli anni. Probabilmente, infatti, già nel V secolo queste città dovevano avere proprie ricostruzioni locali e racconti eziologici (o *Kteseis*), che sfoceranno in epoca classica nel processo di riscrittura della storia leggendaria. Il racconto di Erodoto assume importanza e verosimiglianza proprio perché corrisponde alle categorie mentali dei suoi ascoltatori, nonostante potrebbe apparire come un racconto mitico. I protagonisti delle vicende o sono impegnati nell'intento di ottenere la cittadinanza o in quello di affermare il proprio potere su altri territori. La legittimità del loro essere e del loro operare è attribuibile a fattori genealogici, che li induce a costruirsi un prestigio sociale condiviso. I racconti erodotei trasferiscono su un piano politico la maggior parte delle speculazioni metaforiche e simboliche delle versioni pindariche, in quanto il suo scopo è quello di comporre un racconto destinato all'ascolto, tanto che nel prologo afferma di voler sollecitare la fama delle imprese greche e barbare a eternizzarsi, così come avevano fatto Omero nei suoi poemi e i racconti di fondazione moderni. In questo senso inserisce all'interno della narrazione gli dei, elevando così il racconto a mito fondativo e inserendovi tutti gli espedienti ad esso ascrivibili come, per esempio, l'oracolo (che spesso determina l'azione e che interviene a ristabilire la giustizia e a orientare le azioni). Il tempo raccontato segue così il ritmo della narrazione e il tempo enunciato segue quello dell'enunciazione. Questa corrispondenza dà se non altro l'illusione della creazione, tramite la scansione cronologica, di un tempo che separa gli avvenimenti. (Cfr. C. CALAME, *Mito e storia...*)

93 D. SABBATUCCI, *Il mito, il rito e la storia*, Roma, Bulzoni Editore, 1978, 65.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

capistipite, e popolazioni «nate dalla terra».⁹⁴ Il γένος, quindi, diviene l'unico anello di congiunzione tra il presente e il passato, fonte di sicurezza e di continuità. Per questo, probabilmente, il popolo greco ha preferito sottrarlo alla spirale storica, destoricizzarlo e traghettarlo nel mare del mito, in modo da assicurargli fortunosa eternità. Come scrive Sabbatucci, infatti, «dalla generazione storica nascono semplicemente figli (ossia uomini già individuati per nazionalità, stirpe, famiglia, ecc.), mentre dalla generazione mitica nascono popoli, stirpi, famiglie, ecc., ossia gli elementi d'individuazione dell'uomo storico».⁹⁵ È chiaro comunque che la genealogia andasse in ausilio al potere politico nella corsa alla rivendicazione dei diritti di sangue, la cui unica arma di potere era il γένος; oppure, prosegue Sabbatucci «il γένος costituiva la soluzione al problema della continuità del potere di fronte alla discontinuità degli individui che l'esercitavano storicamente; che era poi anche il problema delle 'indeperibilità' del potere di fronte alla 'deperibilità' dei dinasti»⁹⁶

La riscrittura della storia leggendaria, infatti, è designata dagli antichi con i termini γενεαλογία ο ιστοριαί, redatti in prosa, ma contenutisticamente contigui alle forme poetiche da cui derivano e che tracciano, tra passato eroico dei παλαιά e il presente, una linea senza soluzione di continuità sia sul piano cronologico sia su quello della veridicità. Essi, come già è stato sottolineato, anche in questo caso non s'inscrivono all'interno di un genere letterario specifico ma, di volta in volta, si affidano ad esperienze narrative diverse in base alla sensibilità dell'autore o alle circostanze compositive: versi lirici, *logos* in prosa o poemi che riprendono il verso omerico, racconti di fondazione che, senza la trasposizione letteraria non avrebbero gli stessi esiti.⁹⁷ I racconti in questione, come sostiene Angelo Brelich,

⁹⁴ I «nati dalla terra», sostiene Sabbatucci, se «individui distinti da un nome etnico», devono essere necessariamente generati, e questo produce un effetto dicotomico che ha vedute natura e cultura rivestire i ruoli di antagonisti. Non vi sono, però, diretti riferimenti ad un'altra coppia antinomica, ossia a quella costituita dalla storia e dal mito. Il mito di generazione è preceduto da uno di semina, in cui si manifesta il prodigio, collocato in un tempo che sfugge alla sequenziale cronologia storica. La generazione storica, invece, non ammette episodi di questo tipo, assecondando invece un significato diverso per questo termine. *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, 67. Ai fini dell'individuazione dell'uomo storico, poi, quelle «generazioni» mitiche fornivano anche la posizione sociale privilegiata all'interno di un determinato gruppo, così come tutto il gruppo privilegiava se stesso, all'esterno, ossia in confronto ad altri gruppi, ostentando la propria «genealogia».

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ad esempio, *L'Iliade*, come racconto dell'ira di Achille e della guerra di Troia, fu inserita da Erodoto nel genere dell'*èpea*, ossia del poema dal ritmo dattilico; le lotte degli abitanti di Smirne raccontate da Mimnermo di Colofone nello Smirneide nel poema elegiaco, senza contare tutte le leggende di fondazione presentati in frammenti di poesia lirica scritti per un'occasione particolare. Proprio per il *substratum* mitico che li caratterizza, Tucide si scagliò contro coloro che prediligevano queste forme di narrazione a quella storica o, peggio, contro chi (con chiaro riferimento ad Erodoto)

sono stati plasmati sul modello di miti autentici e istituzionalizzati «per spiegare le particolarità di certi culti o costumi». ⁹⁸ A questo proposito, il secondo libro degli *Aitia* di Callimaco esordisce con un elenco di racconti di fondazioni di città greche in Sicilia, che prosegue una sezione iniziata già nel libro precedente. L'intento eziologico del testo consiste nella ricerca appassionata delle radici che, come scrive Marco Fantuzzi è un aspetto originale, nel suo essere connaturato al culto della memoria del luogo e all'emozione per l'atto fondante e per il racconto cosmogonico *in nuce*. ⁹⁹

La complessità dei racconti fondativi è, secondo Calame, ascrivibile alla continua tensione narrativa, la quale si sviluppa in un incisivo ritmo fratto, così come richiesto dal genere ospitante dell'elogio, nelle forme del quale solitamente i racconti antichi sono trasmessi e che prevede una sequenza discorsiva spesso interrotta e ingarbugliata, che mescola, di tanto in tanto, il tempo narrato nell'enunciato con quello dell'enunciazione. Questo si palesa sistematicamente nel flusso transitivo, che delimita il passaggio dal mito alla storia e viceversa, condensandosi soprattutto nelle interruzioni, negli sguardi retrospettivi e nelle sequenze in cui si allude alla celebrazione del personaggio cui è destinato l'elogio. Intrecciando tra loro, in maniera discontinua, i fatti che lo riguardano, ci si sofferma principalmente sui valori positivi che essi estrinsecano, ambientati in luoghi ben noti agli occhi del lettore. Dal punto di vista linguistico, il discorso si articola sviluppandosi tra le maglie delle strutture discorsive a quelle semio-narrative, attraverso la ricerca di isotopie che ne assicurano la coerenza e il principio di reiteratività. In questo modo, il passato costruito dalla narrazione, sia esso storico o leggendario, è confezionato sulla base del presente. ¹⁰⁰ L'*Eneide* di Virgilio, allo stesso modo, inaugura i suoi versi esternando il fine ultimo della sua

inseriva all'interno di opere di impianto storico escursioni mitiche, infrangendo così il diritto alla conoscenza veritiera dei fatti. Molti racconti di fondazione compaiono all'interno di testi che non sono stati scritti con questa finalità. È il caso, per esempio, degli *Epimici* di Pindaro, di matrice encomiastica, o delle *Storie* di Erodoto, o, ancora, delle opere erudite di intento eziologico, quali quelle di Callimaco e Apollonio Rodio.

⁹⁸ A. BRELICH, *Introduzione...*, 11.

⁹⁹ M. FANTUZZI, *Il sistema letterario della poesia alessandrina nel III sec. a. C.*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di G. Cambiano - L. Canfora - D. Lanza, Roma, Salerno, 1993, I, II, 84. Anche il linguaggio utilizzato da Callimaco è forbito, elevandosi ai ranghi della materia trattata, che predilige «la frase piana e i vocaboli difficili» a rappresentare «un paesaggio primigenio, dove nomi ed eventi pullulano di un nulla ieratico, come se fosse la prima pagina di un libro della genesi». Callimaco sembra muoversi, a detta dell'autore, «dal libro all'ispirazione, in un'epica della scrittura che non ha rinunciato al rapporto con il divino e che fa della razionalità verbale il veicolo di una ricerca folclorica ai limiti dello stile romantico».

¹⁰⁰ C. CALAME, *Mito e Storia...*, 89.

stessa creazione, ossia la celebrazione della corte e dell'imperatore Augusto. Dal punto di vista narrativo, quindi, il «punto zero» coincide sempre con il tempo dell'enunciazione. Il destinatario, Augusto, è anche, per via indiretta, il soggetto dell'azione che intraprende un viaggio mitico a ritroso nel tempo. La saga romulea, così come è stata tramandata dal mantovano, tradisce la sua essenza meticcica in quanto è il risultato della rielaborazione di antiche memorie e ideali assorbiti e riadattati al tempo in cui la leggenda ufficiale viene elaborata.¹⁰¹ Quest'aspetto, già evidenziato più volte nel corso del presente lavoro, è stato puntualizzato da [nome] Wiseman, il quale, sulla scia di [nome] Halbwachs, sostiene che ogni generazione racconti la storia a modo suo, mossa dalle sue priorità in una sorta di flusso creativo continuo, che ha per soggetto un passato continuamente sottoposto a cicli di plasmazione, determinati dalla contingenza del presente. I romani, al contrario dei greci, rinunciano, generalmente, all'integrazione del mondo ultramondano all'interno dei racconti di fondazione, istituendosi come novità assoluta in seno al processo evolutivo del genere. Essi non incentrano il racconto su esseri sovraumani né tentano di storicizzare un'azione divina, risultando estranei ad una prospettiva mitica da copione. Koch fu il primo ad ipotizzare che, alla base di questo, vi fosse, così come avvenne per i greci nel IV secolo, un processo di demitizzazione e non un'eventuale inefficacia mitopoietica, così come era stato rilevato sino ad allora, a causa della soppressione del mito in ambito religioso.¹⁰² Fu Dumézil a spiegare le circostanze di questo fenomeno, procedendo in base ad istanze comparatistiche e all'individuazione di strutture d'insieme su cui si intrecciano diversi ambiti, tra i quali quello religioso e politico, poiché i miti non si lasciano comprendere una volta perduto il terreno di riferimento e il contatto con la realtà in cui sono maturati. Essi infatti «Per quanto chiamati, presto o tardi — prestissimo, talora, come in Grecia — a una carriera

¹⁰¹ T. P. WISEMAN, *Roman Drama and Roman History*, Exeter, University of Exeter Press, 1998. Quest'aspetto, già evidenziato più volte nel corso del presente lavoro, è stato puntualizzato da Wiseman, il quale, sulla scia di Halbwachs, sostiene che ogni generazione racconti la storia a modo suo, mossa dalle sue priorità in una sorta di flusso creativo continuo, che ha per soggetto un passato continuamente sottoposto a cicli di plasmazione, determinati dalla contingenza del presente.

¹⁰² La demitizzazione della storia e della tradizione romana è stata, nel corso del tempo, attribuita a fenomeni mediamente superficiali, quali: una manovra politica interna allo stato romano che propendeva per l'integrazione degli autoctoni miti latini che contemplano sia figure demoniche, come gli antenati-Lari, che figure metà divine e metà umane, come Romolo, primo re fondatore di Roma; cause riconducibili al carattere pratico e alla concretezza della cultura romana o alla sua incapacità di produrre miti. Foot Moore, per esempio, propose una teoria in seguito condivisa da Theodor Mommsen e Georg Wissowa, secondo cui «gli antichi Romani non sentivano affatto il bisogno di sciupare il loro tempo nell'immaginare a che cosa potessero rassomigliare gli dei, o in speculazioni sulla natura divina». G. FOOT MOORE, *Storia delle religioni*, Roma-Bari, Laterza, 1982, I, 613.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

letteraria propria, non sono invenzioni drammatiche o liriche gratuite, senza rapporto con l'organizzazione sociale o politica, con il rituale, con la legge o il costume». ¹⁰³ La loro finalità resta infatti quella di giustificare tutto ciò, esprimendo in immagini il substrato ideologico di supporto a questa materia culturale.

Nonostante spesso cambi il quadro e la natura dei protagonisti — a Roma, per esempio, sono gli uomini i protagonisti dei racconti mitici, ossia i grandi che hanno fondato la nazione romana, come gli Orazi e i Curiazi — il mito qui diventa la trama su cui vengono tessute le vicende delle più antiche tradizioni patrie. Esso non viene dunque cancellato, non eliminato, ma piuttosto trasposto in un ordine di realtà e in contesti diversi da quelli originari. Perciò rimane comunque immutata l'esemplarità e il suo peculiare valore di fondazione e giustificazione della realtà. La demitizzazione trova una sua definizione a Roma con il diffondersi della mitologia greca, poiché in mancanza di tradizioni poetiche figurative autonome dell'età arcaica, la mitologia romana non poté essere fissata in forme capaci di fronteggiare il potente influsso esterno, ¹⁰⁴ e Sabbatucci collega le ragioni di questo dissidio all'influsso dell'annalistica pontificale. ¹⁰⁵ I miti che sono sopravvissuti esclusivamente in forma di leggenda furono assorbiti ed esemplificati nel genere della *favola delle origini*. Secondo Brelich, i mitemi appartenenti al patrimonio originario dei Latini furono rivitalizzati nelle leggende preistoriche romane (altro indizio della datazione alta, immaginata da Brelich, per le leggende romane, a partire dalla sagra di Romolo). ¹⁰⁶ Nelle saghe islandesi, così

¹⁰³ G. DUMEZIL, *Mito ed epopea*, Torino, Einaudi, 1982, XII.

¹⁰⁴ Cfr. A. BRELICH, *Introduzione...*, 226 ss.

¹⁰⁵ D. SABBATUCCI, *Mito e demitizzazione nell'antica Roma*, in «Religioni e civiltà», 1, 1972, (= SMSR 41), 539 ss. I pontefici risultano essere i protagonisti principali della storicizzazione dei valori mitici per aver dato espressione all'ipotetica *forma mentis* romana, positiva, pragmatica, e dunque per eccellenza antimitica, bensì perché condizionati da un particolare quadro istituzionale e storico. «Il mito viene costantemente rifiutato [...]. “Rifiuto” è un'immagine che non deve presupporre necessariamente l'esercizio di volontà ad hoc. Non è la volontà romana a rifiutare, bensì la situazione storica romana nel suo insieme. [...] Il mito, dunque, che in questa situazione non può fondare alcunché, viene automaticamente eliminato (ossia resta inutilizzato come un non mito). [...] non c'è funzione mitica [...] quando si attualizza, come nell'annalistica e come nella storiografia, non c'è posto per il mito». *Ibidem*, 578.

¹⁰⁶ Gli storici moderni di Roma fanno risalire la creazione del racconto di fondazione, che ha per protagonista il re fondatore Romolo, ad un periodo che oscilla tra il IV e il VI sec. a.C.. Secondo Calame, invece, il nucleo strutturale più autentico della leggenda potrebbe risalire alla prima età regia e, quindi, a due o tre generazioni successive ai fatti narrati (fine VIII — metà o fine VII secolo a. C.). L'impianto mitopoietico, a giudicare dagli indizi archeologici raccolti nella città di Lavinio, assegnò il ruolo di capofondatore della località di Alba Longa all'eroe greco Enea, il quale si sostituì ai vari Pico, Fauno e Latino, sino ad allora designati dalla tradizione come fondatori dei Latini, e con ciò rivestendo il ruolo di avo di

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

come in quella romana, la cultura della prima età regia fa la conoscenza della scrittura e, anche qui, si ritrova un lasso di tempo ancor maggiore, per il quale non ci si deve stupire se nella leggenda di Roma qualche personaggio o avvenimento si sia conservato prima nella memoria orale e poi in quella scritta. Il racconto orale originario doveva essere costituito da un nucleo fondamentale con una serie di mitemi ereditati perlopiù dalla mitologia dei Latini disposti nella sequenza di un racconto e forse arricchiti da eventi legati al primo calendario.

A Roma, sia il primo racconto dell'identità del popolo, incentrato sulla figura di Romolo, sia il secondo imbellito dalle gesta di Enea, furono creati all'interno dell'ambiente regio in accordo con i maggior enti locali. Così l'antica novella passò dai carmi cantati nelle dimore regie alle *praetextae* dei ludi scenici romani. Nonostante Enea ai tempi dei Tarquinii fosse stato rivestito del ruolo di fondatore della stirpe latina e designato come l'avo di Romolo, tuttavia non arrivò a scalzare il primo re di Roma dal suo ruolo di fondatore della stirpe romana prima che della città di Roma. Timothy J. Cornell scrive a riguardo che questo potrebbe significare

Romolo, fondatore di Roma. La città di Alba Longa svolge un ruolo centrale nella saga romulea ma essa sarebbe stata sostituita, come metropoli religiosa dei Latini, da Lavinio, probabilmente in seguito alla sua distruzione, che la tradizione attribuisce al terzo re di Roma, Tullio Ostilio (Cfr. A. CARANDINI, *Variazioni*, a cura di A. Carandini – R. Cappelli, *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*, Electa, Milano, 2000, 100). La sostituzione di Pico e Fauno da parte di Enea è uno degli esempi di aggiornamento di una mitologia primitiva in direzione di una mitologia colta, quale quella dei Greci. Romolo è sempre stato considerato come il fondatore di Roma e mai nessuno è riuscito a soppiantarli, neanche Enea o Ercole. La vicenda di Romolo e Remo, così com'è stata tramandata dalla vulgata, è una saga che non rientra nei miti più antichi della religione dei Latini ma fa parte della leggenda che a quei miti si ispirano, resuscitati per rivestire avvenimenti ritenuti di carattere storico. La demitizzazione della saga fondativa si accompagna al recupero di mitemi piegati alla necessità di ricordare gli aspetti reali, regi e rituali connessi alla fondazione. Il *floating gap* che s'interpone tra l'età eroica e un più tardo presente relativo alla saga (tra Proca e Romolo) contrassegna la leggenda romulea. Non è semplice intuire se i romani abbiano percepito la lacuna che intercorreva tra il flusso mitico (risalente all'VIII sec. a. C.) e il periodo in cui probabilmente si sviluppò la tradizione riconducibile alla vulgata annalistica (fine III sec. a. C.). È probabile che, sino ad un tempo a noi sconosciuto, i romani siano stati inconsapevoli di questo, per poi prendere coscienza di questa frattura interna al loro patrimonio identitario. Il racconto di fondazione dei romani, che ricuce la lacuna cronologica esistente tra la guerra di Troia e la fondazione della città capitolina, non è stato dunque elaborato in fase mitopoietica ma a cavallo tra un'età che si è espressa nel mito e nella leggenda e un'altra che ha cominciato ad esprimersi all'epoca dei Tarquinii, o quantomeno in un'epoca più storica. Siamo a cavallo tra il limite che segna la fondazione della città e dello stato e quello che è il compromesso tra il mito e la storia, che caratterizza la saga e ci induce a definirla come leggenda degli esordi della città stato. Romolo è scelto come protagonista indiscusso, in quanto in lui si ritrova il motivo del sovrano che trae origine da una famiglia regale che, nonostante provenga da un altro centro, fonda altrove il suo regno. È probabile che, prima della nascita ufficiale di Roma ma presumibilmente in età romulea (VIII sec. a.C.), esistesse in quello stesso luogo un centro proto-urbano che fu trasformato in città stato per mano del popolo romano e dei Quiriti. Romolo, quindi, rappresentato come essere semidivino, giunge da fuori, fondando un sito sino ad allora disabitato a cui apporta una popolazione mista, così come avviene in tutti i miti. Si crede che la leggenda sia scaturita da avvenimenti reali e che si sarebbe prodotta una contaminazione tra una logica fantastica, che animava il mondo interno collettivamente riconosciuto dei Romani, e una logica oggettiva, capace di rispettare gli avvenimenti fondamentali verificatisi nel mondo esterno.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

la radicalizzazione della leggenda già in tempi molto antichi e la prima attestazione di consapevolezza dell'affermazione di una comunità politica che utilizza il proprio racconto di fondazione «come espressione cosciente di una città-stato appena formatasi».107 Il mito di fondazione però non può aver preso forma prima della trasformazione dell'insediamento in una comunità politica cosciente, almeno che Roma non «possa essere esistita come una comunità politica pienamente sviluppata fino a quando non ebbe acquisito un'idea di un passato comune e un mito di origine accettato in comune».108

Poiché la memoria culturale eleva i momenti primordiali ad *exempla*, riconoscendone grandezza e importanza solo lungo i sentieri del tempo, le società primitive tendono pertanto a dissolvere le anomalie della storia che metterebbero in crisi le loro fragili identità e congelarne i cambiamenti entro comportamenti canonici ritualizzati: in questo modo l'esodo per gli ebrei o la fondazione della città-stato per i Romani sono avvenimenti fondativi, su cui è basato il senso di appartenenza di quei popoli.

Wiseman si è soffermato inoltre sull'aspetto drammatico che emerge sin dall'aurora del racconto fondativo romano, scatenato dalla mescolanza tra una creatività mitico-legendaria e una drammatico-teatrale e letteraria. Egli sostiene che le prime forme di racconto di fondazione romano siano state incanalate in chiave drammatica, in particolare all'interno della *fabula praetexta*109 (probabilmente sull'esempio della prima storiografia romana), o in altre forme di memoria, quali la *lamentatio funebre* e i *carmina convivialia*. Attraverso i giochi scenici, l'ammirazione delle antiche rovine e l'ascolto dei racconti degli anziani, i romani hanno iniziato a prendere confidenza con il loro passato e con la loro identità. Anche i racconti fondativi riutilizzano delle nozioni riconducibili ad una radicata tradizione e anche nei limiti dell'*inventio* essi si attengono sempre ad uno schema originario che rispetta i nodi fondamentali del discorso. Roma, così come la Grecia, ha espresso la volontà di assegnare origini mitiche alle proprie città, ricavandole allo stesso modo o dalla figura di un'eroe eponimo fondatore110 o dalla ricerca di altri

107 T. J. CORNELL, *The beginnings of Rome: Italy and Rome from the bronze age to the Punic wars (c. 1000-264 b. C.)*, London, Routledge, 1995, 45.

108 *Ibidem*.

109 Si pensi alle *fabulae Aeneas*, e si ricordino anche i miti e le atellane riguardanti le origini, come *Caeculi*, *Picus* e i *Gemelli* di Laberio e Novio.

110 L'invenzione della storia mitica da parte di una città, è legata alla figura di un eroe fondatore destinato, sin dalla sua nascita, a dare origine all'insediamento urbano e, spesso, a consacrarne con la sua morte la sopravvivenza e la memoria. La vita dell'eroe e, conseguentemente, quella della città, sono determinate e sancite da un volere e da un sapere trascendenti manifestatisi, fin da principio, con un

dispositivi di ordine semi narrativo che hanno obbedito ad una medesima analogia cognitiva. Essi comunque fuoriescono dall'ambito prettamente mitico fondativo sviluppandosi altresì nelle maglie del racconto, rispettando tutti i criteri narratologici consequenziali e inserendosi, a pieno regime, nel discorso delineato sopra circa l'interazione tra mito e discorso narrativo. I racconti di fondazione antichi, infatti, mettono in moto tutta una serie variegata di meccanismi in cui però si possono isolare alcune costanti, esplicite di un soggiacente sistema simbolico che si fa garante del riconoscimento primigenio di una possibile «logica elementare delle procedure di selezione messe in opera nei miti (e relativi racconti) di fondazione».¹¹¹ Questi estrinsecano la volontà delle comunità urbane di 'darsi una storia', disponendo la propria memoria collettiva attorno a un nucleo narrativo elementare che, il più delle volte, si rivela canonico e largamente condizionato da strutture semio-narrative profonde che appaiono in ordine molto generale. Una prima tipologia comprende racconti legati alla fondazione di città avvenute per opera del destino, attraverso il responso di un oracolo¹¹² o di altri segni prodigiosi come nel caso degli uccelli osservati in volo da Romolo e Remo prima della fondazione di Roma.¹¹³ Il fato si proietta in profezie che annunciano

oracolo o un prodigio o una profezia che garantiscono la coerenza dei valori sociali che la città rappresenta e, al tempo stesso, ne fondano l'essenza profonda, la credibilità e la consistenza narrativa.

¹¹¹ J. PETOTOT - CHOIX ET CROYANCE, *Vers une logique de l'ideâl*, Berlin-New York, On Believing – De la croyance, 1983, 237.

¹¹² Il fondatore di Mantova, un certo Biànor darà alla città il nome di sua madre, la ninfa Mantò. Costei era figlia dell'indovino Tiresia e madre dell'indovino Mòpsos e aveva studiato, a sua volta, la profezia a Delfi. E guardava la mantica perfino nel nome. Le sue profezie portarono alla fondazione di Gela in Sicilia, e Faselide in Pamfilia.

¹¹³ I racconti di fondazione inerenti l'antico territorio italico raccontano di vicende legate alla guerra di Troia, con protagonisti eroi di stirpe greca e troiana, approdati sulle coste del belpaese, che avrebbero fondato o, meglio, colonizzato alcune località italiane. La versione più antica del racconto di fondazione di Roma, tramandataci dallo storico Ellanico di Mitilene (V sec.), sostiene che l'urbe sarebbe stata fondata dall'eroe troiano Enea, il quale avrebbe dato alla città il nome di una donna troiana. Gli Etruschi accolsero questa tradizione di derivazione greca, plasmandola con quella autoctona romana che considerava già Romolo come suo eroe eponimo, insieme al fratello Romo (Remo). Il nome della città deriverebbe dal toponimo, a cui si aggiunse il suffisso *-ulus*, secondo un procedimento comune presso i greci e i latini. Nel momento in cui Eratostene, nel III sec. a. C., fissò la data della caduta di Troia al 1182 a.C., si presentò il problema di dover conciliare le due datazioni, ossia quella dell'arrivo di Enea sulle coste laziali e quella della presunta fondazione romulea, risalente agli anni 754-53 a. C., secondo il computo di Varrone. Attraverso un vero e proprio lavoro di invenzione della tradizione, i romani puntarono sulla valorizzazione degli elementi autoctoni (risaltando il ruolo delle due città laziali teatro della saga di Enea, Lavinio e Alba Longa) e istituirono, forse per mano di Catone, una lista di trenta re latini. La leggenda della nascita di Roma così come noi la conosciamo, è stata elaborata nel corso del II sec. a.C., frutto della mescolanza di due racconti indipendenti. Le presunte origini troiane della civiltà romana gli garantiscono una sorta di immunità ed autonomia, finalizzata alla creazione di un rapporto paritario con gli antichi greci, a ridosso della conquista romana Mediterraneo. Quando nel I sec. Virgilio celebrerà nell'*Eneide* la potenza della capitale dell'impero, sottolineerà il carattere profetico dell'impresa

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

la natività dell'eroe, la sua missione e il conferimento del nome — derivato dall'accostamento di suffissi aggettivali o genitivi di possesso al nome proprio (Alessandria, Alessandrùpoli) o, in qualche caso, da quello della madre — alla città che è destinato a fondare. In questi testi, l'elemento narrativo incalza nella costruzione di un sapere tradizionale nel quale verità e verosimiglianza s'intrecciano continuamente senza creare confini tra loro, in una sinfonia mitica d'informazioni che induce alla curiosità e ottiene largo consenso tra i lettori. Analoghe figure del racconto sembrano reggere l'articolazione lessicale di una cultura (la sua onomastica o nomenclatura) sul mondo animale, vegetale e persino minerale, attraverso le storie di «catasterizzazione», che stanno all'origine dell'antica astrologia, e dei suoi ridicoli quanto ineludibili *revivals* moderni. Si tratta di una lessicalizzazione del mondo naturale, fondata su strutture atanziali — antropomorfe, alle quali viene dato uno sviluppo sintagmatico preciso grazie alla narratività, in certo qual modo passandole attraverso il racconto.¹¹⁴

La determinazione di un sapere collettivo condiviso fa perno sul collegamento tra la giustificazione mitica dell'esistenza della città e una vicenda legata alla sua vita, non necessariamente eroica, ma anche banale o negativa affidata al capriccio del destino: non sempre, infatti, intervengono:

le grandi strutture di parentela, le successioni dinastiche, l'esatta memoria delle generazioni, la nascita, la morte, l'apoteosi e il culto dell'eroe in questione. Spesso è proprio l'evento, il caos capriccioso (Tykhe, Fors, Fortuna etc.) a rendere conto dell'arbitrarietà del nome di una città in relazione con il luogo in cui viene fondata e con quello dell'eroe fondatore. Si può riscontrare così una sorta di rilassamento dell'isotopia

dell'eroe troiano, prescelto per una missione voluta dal fato: solo questo renderà possibile la fondazione di Roma e la creazione di un impero universale. La ripresa del mito consente al poeta augusteo di rivendicare una nobile e preziosa genealogia per gli esponenti della *gens Iulia*, discendenti del figlio di Enea, Ascanio, detto Iulo. Secondo questa linea di discendenza Giulio Cesare e poi Ottaviano Augusto avrebbero governato un impero senza precedenti. E attraverso le leggende di fondazione si chiude il cerchio tra Enea—Romolo e Augusto.

¹¹⁴ All'interno dei racconti di fondazione antichi vi sono casi di omonimia in cui gli eroi protagonisti della fondazione portano lo stesso nome: è il caso di Pisos, fondatore Pisa di Elide e Pisa di Toscana; Alessandro il Grande, il quale fonderà una decina di "Alessandria" (tranne che quella in Piemonte). Altre città sono vittime del meccanismo opposto, polieponimia, come nel caso di Ilio e Troia, chiamata Ilio da Ilos, Troia da Tròos, fondata oltretutto nei pressi di Dardania, città che prese nome dall'eroe Dardanos. Questo processo interessa anche la stessa città di Roma, il cui nome sarebbe rivendicato su più fronti: dall'eroina Rhome, al re latino Rhomis, al guerriero troiano Rhomus o al più fortunato Romolo. Le origini del nome potrebbero anche derivare dall'ambito etimologico o paretimologie, basato su meccanismi semantici: rhome, per esempio, significava "la forza" o, comunque, "la città forte". Infine, potrebbe essere legato direttamente alla vicenda dei due gemelli allattati dalle mammelle della lupa: e la mammella, una volta, si chiamava ruma.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

(cioè di allentamento di tratti semantici comuni che permettono l'instaurarsi di un'analogia, di una relazione simbolica etc.).¹¹⁵

Il momento in cui il racconto di fondazione procede all'assegnazione del nome è significativo, in quanto richiama simbolicamente il rito d'iniziazione pagano o quello cristiano del battesimo, nonostante l'atto di creazione sia non meglio motivato se non con nessi incomprensibili e casuali legati a non meglio precisati fenomeni di analogia fonetica, di onomatopea, di somiglianze foniche con, per esempio, un albero o una fonte a cui, improvvisamente, un'intera comunità esprime reverenza. Quest'espedito soccorre chi intenda organizzare narrativamente la memoria del passato, costruendo o ri-costruendo la storia della propria collettività, rassegnandosi alle frequenti interpolazioni della fortuna nella storia delle vicende umane, «che si considerano determinate o dominate da una sapienza superiore e trascendente, rappresentata da un determinato insediamento urbano».¹¹⁶ Il racconto di fondazione, proprio per questo motivo, non si pone il problema sulla veridicità o meno dei suoi contenuti o delle sue scelte, in quanto queste sono risolte in partenza «grazie alla presenza di una volontà e di una sanzione messe in opera da una serie di destinatari trascendenti».¹¹⁷ Brelich ha notato come, nelle storie di fondazione non sempre l'assegnazione del nome sia determinata da quello dell'eroe fondatore ma, spesso, è la città stessa già fondata a scrivere o tramandare la propria leggenda fondativa. Bisogna chiedersi, continua lo storico delle religioni, se sia il racconto di fondazione a rendere conto storicamente delle origini di una città o non sia invece l'esistenza di una città a rendere conto di una o più storie di fondazione.¹¹⁸

L'aspetto fondante, caratterizzazione primaria del discorso mitico, si propone nel momento in cui il mito «non spiega per un bisogno intellettuale le cose [...] ma le fonda, conferendo loro valore»,¹¹⁹ non ambendo a fornire spiegazioni erudite fini a se stesse ma procedendo verso una vera e propria fondazione narrativa della realtà. Esso è investito di valore assoluto, conferitogli nel momento in cui viene sottrae al divenire e all'incertezza del non senso che

¹¹⁵ E. PELLIZER, *Storie di nascita, di morte e di fondazione. Le metamorfosi dell'eponimia*, in *I Primordia Urbium. Forme e funzioni dei miti di fondazione del mondo antico*, Dipartimento di Scienze dell'antichità dell'Università di Pavia, Pavia, 24 marzo 1988, 36-37.

¹¹⁶ *Ivi*, 37

¹¹⁷ *Ibidem*

¹¹⁸ Cfr. A. BRELICH, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1978, 129-41.

¹¹⁹ *Ivi*, 11.

assicurano all'uomo la possibilità di vivere in un mondo ordinato e significativo. Il mito e il suo relativo racconto, nel fondare il mondo, gli garantiscono una risposta alla domanda sul significato dell'essere e dell'operare dell'uomo. Infatti, come sostiene Mircea Eliade,

[...] Ogni mito rivela la nascita di una realtà, sia la realtà totale, il Cosmo, o un solo frammento di essa: un'isola, una specie vegetale, un'istituzione umana. Raccontando in che modo le cose sono nate, se ne dà spiegazione e si risponde indirettamente a un'altra domanda: perché sono nate? Il «perché» è sempre sottinteso nel come. Ciò per la semplice ragione che raccontando come è nata una cosa, viene rivelata l'irruzione del sacro nel mondo, causa finale di ogni esistenza reale.¹²⁰

Questa funzione del mito come «conferimento di significato», teso a rivelare l'ordine profondo che regola una comunità con il fine di spiegarne la realtà e superarne e/o risolverne le contraddizioni alla ricerca di un ordine morale condiviso, è confermata anche dalle parole di Bronislaw Malinowski:¹²¹

Il mito in generale non è un'oziosa speculazione sull'origine delle cose o delle istituzioni. Né è la conseguenza della contemplazione della natura e dell'interpretazione rapsodica delle sue leggi. La funzione del mito non è né esplicativa né simbolica. Il mito esprime un evento straordinario, che al suo verificarsi determinò una volta per tutte l'ordine sociale di una tribù o alcune delle sue attività economiche, le sue arti, i suoi mestieri o le sue credenze e cerimonie religiose o magiche. Il mito non è semplicemente un'invenzione attraente tenuta in vita da un interesse letterario per le storie che racconta. È l'espressione di una realtà primordiale che vive nelle istituzioni e nelle attività di una comunità, giustifica l'ordine esistente secondo il principio del precedente e fornisce un modello retrospettivo di valori morali, di discriminazioni e valori sociologici e di credenze magiche. È in tutto questo che consiste la sua principale funzione culturale. Nonostante la somiglianza formale il mito non è né una semplice favola né il prototipo della letteratura o della scienza [...]. Esso adempie a una funzione sui generis strettamente legata alla natura della tradizione e della credenza, alla comunità della cultura, al rapporto tra vecchiaia e gioventù e all'atteggiamento umano nei confronti del passato. La funzione del mito consiste nel rafforzare la tradizione e nel dotarla di un valore e di un prestigio più grande facendola risalire a una realtà degli eventi iniziali più alta, migliore, più soprannaturale e più efficace.¹²²

¹²⁰ M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992¹, 64-65.

¹²¹ Gli etnologi Bronislaw Malinowski e Alfred R. Radcliffe Brown sono stati tra i primi a ipotizzare che, per una corretta comprensione dei miti, fosse necessario contestualizzarli e approfondire la conoscenza della cultura da cui prendono forma, compresi gli usi, i costumi e il contesto politico-religioso. Cfr. A. R. RADCLIFFE BROWN, *Struttura e funzione nella società primitive*, Milano Jaka Books, 1972; ID, *Il metodo dell'antropologia sociale*, Roma, Officina, 1973; B. MALINOWSKI, *Il mito e il padre nella psicologia primitiva*, Roma, Newton Compton, 1976.

¹²² B. MALINOSWSKI, *Culture*, in *Encyclopaedia of the Social Sciences*, New York, 1931, 4, 640.

1.6. Il linguaggio ‘fondante’ tra oralità e scrittura: teorie linguistiche applicate al racconto di fondazione.

Il linguaggio conferisce l'autorità comunicativa con l'altro da noi, sia a livello individuale sia storico. Per questo la massima di Walter Benjamin secondo cui «la creazione divina è completa quando le cose ricevono il nome dall'uomo»,¹²³ segna un chiaro ricongiungimento con il passato che, in questo modo, rivive nel presente, anche attraverso la poesia, «atto del ricordare».¹²⁴ e nelle memorie ancestrali attraverso dei testi ai quali facciamo riferimento coscientemente. alla prima fanno riferimento Thomas Mann e William Blake, per esempio, in cui gli archetipi storici non riflettono solo le situazioni storiche ma le plasmano e le condizionano.¹²⁵ I testi poetici e letterari riordinano e danno un senso alle immagini prodotte dalla memoria «senza la poesia abbiamo solo la vibrazione commossa della coscienza».¹²⁶ «La parola scritta spezza il circolo vizioso del tempo mitico e afferma il futuro; o forse è più esatto dire che il futuro è esso stesso un testo, una parola scritta. Infatti se il nostro ricordo del passato non è veramente nient'altro che una iscrizione conservata, analogamente al nostro ricordo del futuro è una missiva scritta: un atto di fede e una testimonianza che fanno sì che si possa concepire un futuro».¹²⁷

Frye rintraccia delle metafore spaziali come per esempio quella dell'oceano, considerato sin dall'antichità come madre primigenia, all'origine dei miti e mito dell'origine. In questo si evidenzia la figura dell'errante, del viaggiatore per mare a cui afferiscono gli eroi antichi e anche quelli moderni che rivisitano la concezione odissica del viaggio.¹²⁸

La poesia è un atto del ricordare; forse questa è la sua funzione più elevata. Si potrebbe sostenere che il memorizzare sta alla base della comunicazione poetica, infatti il lettore si sente profondamente coinvolto in questo tipo di poesia, dato che anch'egli ha conosciuto queste cose. Nei suoi sogni o da sveglia ha sentito il mostro agitarsi. È il poeta che, per lui, dà espressione alla realtà, che gli rende

¹²³ W. BENJAMIN, *Reflections*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979, 319.

¹²⁴ N. FRYE, *Favole d'identità...*, 19.

¹²⁵ *Ivi*, 41.

¹²⁶ *Ivi*, 97.

¹²⁷ *Ivi*, 132.

¹²⁸ *Ivi*, 179.

possibile sapere e riconoscere, che gli fornisce i segni verbali indispensabili a dare un senso al passato e al futuro.¹²⁹

Pierre Janet ritiene che il «componimento narrativo» sia compartecipe della tesaurizzazione della tradizione, proponendosi come importante fonte mnemonica, che si estrinseca attraverso il piacere della narrazione e la tela intrecciata del linguaggio. La memoria narrata, in riferimento ad un passato prossimo o remoto, ha la funzione specifica di raccontare il passato, sia in chiave mitica sia in quella storica, a chi non ne conosce i contenuti o a chi, semplicemente, non ha avuto modo di vivere direttamente la successione degli avvenimenti.¹³⁰ La narrazione, quindi, in forma orale e scritta, è complice della diffusione del patrimonio identitario da parte della società, invitata, a sua volta, a selezionare i brani storici e mitici da inserire al suo interno.¹³¹ La ricostruzione utilizza elementi comuni e ancora vitali nel gruppo, rievocati attraverso un punto di vista interno ad esso, così come avviene «nelle società rurali [in cui] capita di frequente, [che] durante la giornata, i bambini piccoli restino affidati allo sguardo dei «vecchi», ed è a questi, tanto e fors'anche di più che dai loro diretti genitori, che i bambini ricevono in eredità tutti i tipi di usanze e di tradizioni».¹³²

I racconti degli anziani non conoscono confini spazio-temporali e riannodano le vicende in una dimensione che si pone al di sopra del presente, del passato e del futuro. Così nella memoria non si fissano solo i fatti, ma anche il modo di pensare di altri tempi, che conquista le emozioni e la sensibilità dell'ascoltatore o del lettore, a cui capita di avere nostalgie del passato senza averlo mai vissuto, ma solo per averlo sentito narrare o per averlo letto o per averlo visto riprodotto nei quadri. La storia non racchiude in sé l'intero passato, ma neanche i rimasugli di esso, poiché esistono due tipologie storiche: una istituzionale, la storia con la S maiuscola, la Grande Storia; ma ne esiste anche un'altra, che si aggira defilata tra le sue pieghe e che vive attraverso il tempo senza tempo dei racconti. Anche il ricordo influisce intensivamente sulla memoria narrata: come un fabbro salda tra loro gli eventi del passato con quelli del presente, servendosi di materiale già ampiamente elaborato dalla tradizione in ricostruzioni risalenti ad epoche anteriori, dalle quali l'immagine originale è già in gran parte uscita alterata. Le parole, spesso, si rivestono di un alone magico che è percepito soprattutto dai

¹²⁹ *Ivi*, 199.

¹³⁰ M. HALBWACHS, *La memoria collettiva...*, 5.

¹³¹ C. FLORÈS, *La mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 12

¹³² M. BLOCH, *Memoire collective, traditions et costume*, «Revue de synthèse historique», 118-120, 1925, 79.

popoli a tradizione orale. Esse digiune del potere dello scritto le legano naturalmente alle cose, creando così una catena fonica che si dispone in sequenze ritmiche strutturate in ripetizioni e antitesi, allitterazioni e assonanze, epiteti ed espressioni formulari, temi standard, proverbi etc..

Il mito diventa allora «un racconto applicato» che non sarebbe altro se non una «verbalizzazione primaria di aspetti della realtà vissuta che vanno al di là del singolo individuo ed hanno una portata collettiva». ¹³³ Il pensiero s'intreccia quindi in sistemi mnemonici che ne determinano la sintassi e, attraverso il ritmo, agevola la memoria nell'apprendimento, grazie anche all'utilizzo di espressioni formulaiche ed epiteti, caratterizzanti di situazioni e personaggi.

I soggetti narrativi, per esempio, a partire dal racconto orale sino a quello scritto, sfoggiano sempre forti personalità (non il soldato ma il soldato valoroso etc.) o comunque lontane dalla normalità del singolo individuo. Dal loro nome proprio geminano epiteti cristallizzati che descrivono e tipicizzano, sinteticamente, le qualità dell'eroe, distinguendolo in questo modo da tutti gli altri e disegnandone inconsciamente nella mente del lettore o dell'ascoltatore un primo acquerello immaginario. Man mano che avanza la scrittura e la cultura scritta, le figure esemplari tendono a diminuire e a lasciare spazio sulla scena anche a personaggi più vicini all'uomo comune.

Claude Levi Strauss, nell'analizzare la capacità espressa dalle società calde di narrare la propria cultura — attraverso la stesura di testi in cui sono inseriti i valori e le tradizioni che le riguardano — sostiene che siano indispensabili sia il carattere cooperativo del sistema di consuetudini e di credenze, sia la capacità di estensione illimitata a cui destinarle. ¹³⁴ Ognuna di esse, per descrivere il mondo, lo deve necessariamente circoscrivere, inserendovi il lavoro di riflessione sottoposto all'azione del tempo, in cui riecheggia l'*epos*, l'eroico e il meraviglioso, capisaldi del mondo orale. L'originalità narrativa dei racconti risiede nella creazione di un rapporto empatico ed interattivo con il pubblico referente, che non vede il cantore impegnato direttamente nell'invenzione mitopoietica, ma nell'arricchimento delle storie tradizionali con nuovi elementi attualizzati e contestualizzati rispetto all'occasione performativa. ¹³⁵ A questo proposito, le *performance* o le poesie

¹³³ W. BURKERT, *Literarische Texte und funktionaler Mythos: zu Istar und Atrahasis*, in *Funktionen und Leistungen des Mythos. Drei orientalische Beispiele*, a cura di J. Assman, Freiburg i. d. Sch. Göttingen, Universitätsverlag - Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, 63-82.

¹³⁴ Cfr. C. LEVI STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 (trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964).

¹³⁵ Cfr. J. GOODY, *The domestication of savage mind*, Cambridge, University press, 1977 (trad. it. *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Franco Angeli, 1981. Si cita qui dall'edizione del 1987, 131-149).

encomiastiche accennano a situazioni politiche nuove che si legano ai contenuti tradizionali, riattualizzando così il mito antico attraverso interazioni moderne.¹³⁶ Naturalmente, il contesto orale presuppone maggior confidenza tra cantore e pubblico, mentre «la scrittura separa chi conosce da ciò che viene conosciuto, stabilendo così le condizioni per l'oggettività, il distacco personale».¹³⁷ La poetica, così come la mitopoietica, infatti, nella concezione di Platone prima e di Aristotele poi, ha luce solo se potenziata dalla *mimesis*, ossia da una rappresentazione tanto plastica quanto linguistica. I racconti di fondazione, così come quelli mitici, non esistono se non nella loro attualizzazione, come prodotti in forme di recitazione o in forme letterarie legate a circostanze enunciative ben definite. In parte essi rivivono in manifestazioni ritualizzate, che rappresentano il dato sapere comune, e che hanno come unico scopo quello di trascinare emotivamente la comunità. La storia, o la serie di avvenimenti che costituiscono la linearità storica e che noi riconosciamo attraverso la memoria, sono sottoposti al pensiero simbolico, formando parte integrante di ciò che dà il via alla produzione simbolica degli elementi di realtà su cui quest'ultima si fonda. Ciò significa che i fatti della storia evenemenziale, i suoi protagonisti, la sua temporalità, la sua collocazione nello spazio, possono senza difficoltà essere rielaborati dal pensiero simbolico, soprattutto nella forma espressiva della narrazione.¹³⁸

¹³⁶ Cfr. M. PARRY, *The making of homeric verse: The Collected Papers of Milman Parry*, a cura di A. PARRY, Oxford, Clarendon Press, 1971; A. B. LORD, *The Singer of tales*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960 (trad. it.: *Il cantore di storie*, Lecce, Argo, 2005). Attraverso gli studi di Milman Parry e Albert Lord si è finito per concepire la tradizione orale come una creazione mitopoietica continua nel tempo, in cui a conservare la vitalità del racconto sarebbe il proliferare delle varianti, anche nelle strutture fondamentali o, con Goody, «nucleo standard»: Cfr. J. GOODY, *The interface between the written and the oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. Havelock parla di «enciclopedia tribale» e descrive un Omero «sciolto dai vincoli della memoria e del tempo, ma tutto inondato dalla luce del presente»: E. A. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Oxford, Blackwell, 1963 (trad. it.: *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza, 1973). In seguito Peabody — in *The Winged Word*, Albany, New York, State University of New York Press, 1975 —, sostiene che «un cantore non comunica il proprio pensiero, ma quello della tradizione, in forma convenzionale per i suoi ascoltatori, compreso se stesso». *Ivi*, 432-33.

¹³⁷ W. J. ONG, *Orality and literacy, the technologizing of the word*, London, New York, Methuen, 1982 (trad. it.: *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Bologna: Il Mulino, 1986,74).

¹³⁸ Ricoeur sostiene che le modalità di costruzione dell'intrigo, in particolare, sono i prodotti di una tradizione di scrittura che ha conferito a queste la configurazione che lo storico mette in atto. Tale aspetto di tradizionalità è importante in quanto lo storico si rivolge ad un pubblico che è in grado di riconoscere le forme tradizionali dell'arte di raccontare. Nessun evento è di sé tragico e solo lo storico lo fa apparire tale mediante una certa operazione di codificazione e ciò deriva dal fatto che l'arbitrarietà della codificazione è limitata non tanto dagli eventi raccontati bensì dall'attesa del lettore rivolta ad incontrare forme note di codificazione. P. RICOEUR, *Tempo e racconto...*, 253. «La codificazione degli eventi in funzione di questa o quella struttura di intrigo è uno dei procedimenti di cui dispone una cultura per conferire un senso ad un passato personale o pubblico» (H. WHITE, *The historical Text as Literary artefact*, 283). Ciò consiste nel rendere familiare ciò che non è familiare e lo storico in questo si impegna poiché ha in comune con il suo pubblico l'intelligenza delle forme «che certe situazioni umane

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

Attraverso la costruzione narrativa della storia, la storicizzazione della costruzione narrativa e attraverso l'elaborazione discorsiva a partire da un'istanza enunciativa anch'essa spazialmente e storicamente connotata, protagonisti, azioni e quadro spazio-temporale della storia reale subiscono, con l'essere resi in discorso, trasposizioni e metamorfosi.¹³⁹

In questo senso, lo schema della comunicazione fornito da Jakobson andrebbe rivisitato, poiché manca un ipotetico messaggio da decodificare da parte del ricevente: si crea, invece, una manifestazione discorsiva che scaturisce da una schematizzazione enunciativa finalizzata all'essere compresa, sentita o letta in contesti psico-sociali spesso differenti tra loro.

In quest'orizzonte di senso si combinano, partendo da immagini offerte dal mondo culturale e naturale, fenomeni dislocati sui vari livelli della struttura semio-narrativa, procedendo, nell'intrecciarsi dialettico dei processi che agiscono a quei vari livelli, in senso orizzontale e non più in verticale, in un movimento lineare che si muove dal più astratto al più figurato. Nella sua prima fase, dunque, la lettura semio-narrativa è sensibile alle strutture superficiali «discorsive»: in questa si colgono subito gli effetti della *mise en discours* e dell'enunciazione. Il corso del testo definisce una serie di figure attoriali che spesso non hanno una decisa profondità psicologica, ma si collocano nello spazio e nel tempo delineati contemporaneamente dal discorso nel suo svolgimento. Questi processi di definizione degli attori, dello spazio, e del tempo, sono essenzialmente figurativi e funzionali all'integrazione nel discorso di elementi tratti dal mondo naturale e sociale che suscitano l'effetto di «riferimento ad altro» e quindi di realtà proprio della narrazione. Se nelle vulgate «mitiche» gli attori e il tempo sono dotati di qualità che li collocano nell'*infra* o nel *super* umano, dal punto di vista dello spazio invece i luoghi rappresentati sono spesso e volentieri località culturalmente definite e tali da avere nella comunità in questione una loro identità non solo geografica, ma anche simbolica.

Per riassumere quanto già detto, il racconto di fondazione è figlio di società ormai affidatesi alla scrittura, evolute e capaci di accogliere nelle proprie strutture primarie la mescolanza tra le istanze dell'antico patrimonio mitico orale e quelle imposte dalla cultura scritta. Esso fa uso del *mixage* culturale che riecheggia in forma evoluta nelle teorie messe a punto da Walter J. Ong a proposito del

significative devono assumere grazie alla partecipazione dello storico al processo specifico di formazione del senso che fanno di lui il depositario di un'eredità culturale piuttosto che di un'altra». *Ibidem*.

¹³⁹ C. CALAME, *Mito e storia nell'antichità greca*, Bari, Edizioni Dedalo, 1999, 66.

rapporto tra oralità e scrittura, in cui si arriva ad una forma di compromesso tra il patrimonio orale di un popolo e la sua translitterazione letteraria, conservativa della tradizione eccezion fatta per le forme ridondanti e ripetitive.¹⁴⁰ Ciò presuppone sia un largo uso della costruzione frastica paratattica, che nella cultura orale era facilmente memorizzabili da parte del cantore; sia delle formule fisse come le formule-nome/epiteto, che agevolano la memoria del pubblico e tengono desta l'attenzione attraverso la reiterabilità; sia, infine, della tendenza a far coincidere l'atto creativo alle situazioni contingenti di valenza comunitaria. Questo giustifica il largo uso di deittici e i riferimenti precisi alla concretezza enunciativa in cui la narrazione si svolge, in stretto rapporto alla salvaguardia della memoria culturale.

Gli autori di racconti fondativi utilizzano una lingua transitiva, immediata, ricca di immagini: sulla scia di Virgilio essi lasciano che la parola mostri se stessa prima di mostrare le cose, sprigionando una forte energia linguistica che giunge a circoscrivere uno spazio straniato, a fondarlo. Qui è la danza. La danza del mondo, dunque, è accompagnata da «tale, mistico, movimento della parola che si addipana attraverso la trama del tempo».¹⁴¹

Il poeta nuovo condensa nella sua poesia una sorta di presente metafisico, che «da Suono primordiale si fa espressione, diventando [...] musica». A ritmo del tempo, i racconti fondativi introiettano una musicalità che non è fine a stessa ma funge addirittura da struttura portante del poema; le parole si mescolano alla musica e viceversa, acquistano consistenza e sacralità attraverso l'uso di figure retoriche semanticamente legate alla *ripetitio*, che stimolano l'area del ricordo e della memoria:

[...] le parole si muovono, la musica si muove|solo nel tempo; ma ciò che soltanto vive|può soltanto morire. Le parole, dopo il discorso, giungono|al silenzio. Solo per mezzo della forma, della trama,|possono parole o musica raggiungere la quiete.|non la quiete del violino, fin che dura la nota.| non quella soltanto, ma la consistenza,| o diciamo che la fine e il principio erano sempre lì|prima del principio e dopo la fine.|e tutto è sempre ora. Le parole si sforzano| si fendono e talvolta si spezzano, sotto il peso,| per la tensione, incespicano, scivolano, si guastano, |marciscono per imprecisione, non vogliono stare a posto,|non vogliono star ferme. Voci stridule| che sgridano, deridono, o soltanto chiacchierano,|sempre le assalgono. Il Verbo nel deserto! è

¹⁴⁰ W. J. ONG, *Oralità e scrittura...*, 71.

¹⁴¹ «La parola scritta spezza il circolo vizioso del tempo mitico e afferma il futuro; o forse è più esatto dire che il futuro è esso stesso un testo, una parola scritta. Infatti se il nostro ricordo del passato non è veramente nient'altro che una iscrizione conservata, analogamente il nostro ricordo del futuro è una missiva scritta: un atto di fede e una testimonianza che fanno sì che si possa concepire un futuro». N. FRYE, *Favole d'identità...*, 132.

soprattutto attaccato da voci di tentazione, |l'ombra piangente della danza funebre, |l'alto lamento della chimera sconsolata.¹⁴²

«Le parole, dopo il discorso, giungono al silenzio». Per questo motivo il racconto di fondazione ricorre ad un uso amplificato della parola poetica, che rimbomba e si imprime nella memoria di chi ascolta e, ancor di più, di chi legge.¹⁴³

Ci sono scrittori che scrivono solo per comunicare; e ci sono scrittori che sono anche creatori di linguaggio [...] Semplificando molto potremo dire che i primi fanno anche della lingua un mezzo, il semplice veicolo di un discorso che si presume neutro e referenziale. Gli altri fanno della lingua un fine, lo strumento grazie a cui il linguaggio stesso diventa percettibile, quasi tattile, e acuisce così i suoi effetti sul lettore.

Essa si è soffermata sulla necessità di inquadrare *Passavamo sulla terra leggeri* all'interno di uno specifico genere letterario, che oscilla, alla luce della poliedricità e della problematicità sia strutturale sia tematica che presenta, tra romanzo storico «che inventa la storia»,¹⁴⁴ epopea, epica e, come suggerisce Monica Farnetti, *romance* e racconto di fondazione.¹⁴⁵ Non prescindendo se non da questa prima variegata classificazione, il presente lavoro si propone di aderire a quest'ultima tipologia letteraria proposta — che, a sua volta si appoggia all'epica e, ancor più, all'epopea — giustificandola attraverso un percorso che dal mito fondativo conduce alla realizzazione di un più composito racconto, legato a esigenze e specificità che travalicano l'orizzonte prettamente narrativo, volto ad esprimere *in primis* l'aspetto di resistenza civile e identitaria in cui si riconosce una comunità di

¹⁴² T. S. ELIOT, *Burnt Norton* in *Four quartets*, II, 9-11, 18-23.

¹⁴³ Il primo scrittore ad instaurare questo tipo di rapporto con la parola fu Virgilio il quale, come sostiene Gian Biagio Conte, esprime per creare, si arroga il potere di ridescrivere la realtà e ridefinire i rapporti tra gli elementi che la rappresentano linguisticamente. Il poeta vuole comunicare, ma per farlo è costretto quasi a ostacolare il suo discorso perché esso non scivoli via come un atto comunicativo immediato, bensì si fermi nell'orecchio e nella mente di chi lo riceve, vi faccia presa senza dissolversi, come se si reificasse. Il metro, le costruzioni formali e le arditezze retoriche fanno impedimento alla comunicazione ma solo perché così riescono a valorizzarla appieno: allertano il lettore e lo mettono in gioco facendone un collaboratore attivo. Il lettore, per poter percepire i significati che il discorso poetico comunica, deve colmare una distanza, valicare gli ostacoli che tolgono trasparenza al discorso. È ovvio che i significati non sono che parzialmente resi opachi dalla funzione retorica. Il poeta non vuole certo che i valori referenziali del suo discorso siano oscurati, solo vuole che per il lettore essi siano tutti sospesi all'instaurarsi di un nuovo sistema di riferimento. Il lettore è chiamato a confrontarsi dialetticamente con questo nuovo universo particolare, che è fatto di parole ma che con prepotenza aspira a una piena alterità esistenziale. Cfr. G. B. CONTE, *Virgilio, l'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁴⁴ G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man*, Cagliari, Cucc, 1999, 186.

¹⁴⁵ M. FARNETTI, *Una cerca mediterranea*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, a cura di G. Marci e G. Sulis, Cagliari, Cucc, 2001, 87-99.

eguali e, nello specifico, quella sarda. Per questo motivo, l'analisi di *Passavamo sulla terra leggeri* verterà soprattutto sull'intenzionalità che l'autore riversa nella stesura dell'opera — che, dal punto di vista editoriale, viene classificata come romanzo —, sul sostrato letterario e antropologico di valenza mitica e archetipale su cui fonda le proprie radici, sostanziandone la sacralità e avvicinandola ideologicamente ai principi di intenzionalità che caratterizzano le Opere Mondo morettiane; sull'orizzonte di attesa e sulle aspettative civili che essa ha e continua ad avere nell'ambito della letteratura nazionale; e, ancora, sulla raggiera di interconnessioni e modelli letterari da cui la gestazione dell'opera è stata influenzata.

Se infatti nel corso del Novecento si assiste ad una svolta in senso romanzesco del racconto fondativo, tuttavia l'epica e l'epopea — che da sole hanno posseduto per lungo tempo indisturbate lo scettro della coscienza mitopoietica — ancor oggi iniettano le proprie peculiarità liriche nella prosa del romanzo, costituendo quasi un genere a sé, l'*Opera mondo* appunto. La scelta del romanzo come genere ospitante dei racconti di fondazione, tendenza in verità già palesatasi in epoca ellenistica¹⁴⁶ è giustificata da diversi fattori. Innanzi tutto il romanzo, come anticamente era stato per l'epica, si presta alla distensione di un racconto genealogico che trova ampio spazio sulla pagina e non è costretto a contorsioni contenutistiche e temporali. E ancora, come mostra Károly Kerényi, su di esso esercita un forte peso la componente culturalmente e cronologicamente arcaica del mito, che lo rende capace di sopravvivere in una condizione di paradossale compromesso con il tempo storico dal quale è quest'ultimo a risultare rigenerato. Propria del romanzo è infatti la capacità di imporre alle radici mitiche strutture storiche, effetto questo che apparentemente potrebbe risultare sconcrante, ma che in realtà non intacca l'essenza del mito, la sua autenticità. Nel corso del Novecento, sulla scia delle teorie moderniste e storiciste, si assiste inoltre alla presa di coscienza della necessità di affidarsi al mito per comprendere meglio la società contemporanea, svelando il tempo e l'archetipo in attesa di una rinascita. Thomas Mann, tra gli altri, condivide con Eliot, oltre che il gusto per l'imagismo di derivazione medievale, quello per l'arte allusiva, che cela continui rimandi storici e letterari all'interno della trama testuale. Essi, disposti

¹⁴⁶ In epoca ellenistica il romanzo si è sviluppato come luogo di elezione del vincolo fra tempo storico e genuine sopravvivenze di miti. L'ellenismo infatti indica uno sforzo genuinamente creativo e rivoluzionario di evocazione di realtà perdute in età classica, le quali ebbero la loro età dell'oro nella protostoria ellenica. Ci induce, ciò, a riconoscere nella cultura ellenistica uno sforzo di aprire nuovamente la via verso il substrato della cultura ellenica nell'ambito delle arti figurative, della letteratura, della religione, e della concezione dello stato ellenistico ci si ritrova molto più vicino a realtà deliberatamente più vicine a quelle della protostoria greca che a quelle della classicità.

architettonicamente secondo una tecnica di montaggio simile all'accostamento alchemico di schegge di verità storiche finalizzate alla costruzione di una Verità nuova, genuina come il mito, sono una costante anche all'interno dei racconti di fondazione. Così come il fatto che, paradossalmente, il tempo del mito può essere più "vero" del tempo storico, seppur talvolta in senso parodico. Già nell'opera di Thomas Mann, ma genericamente in tutti gli intellettuali europei a lui contemporanei, è evidente una sorta di moralismo sospeso, un «immoralismo», ossia un'indifferenza nei confronti della tradizionali. Questo aspetto si irradia anche alla nostra letteratura nazionale, basti pensare a quanto esso sia palese nell'opera di Cesare Pavese. Per il poeta delle Langhe, infatti, lo scrittore ha il dovere morale di perseguire l'impegno mitopoietico condividendolo con la sua comunità, coinvolgendola attraverso il racconto dell'oggi riflesso in un passato mitico.¹⁴⁷ Pavese sostiene inoltre che il luogo mitopoietico per eccellenza -in cui il poeta costruisce il mito a partire da archetipi intrinseci nella comunità e nella coscienza individuale - sia il tempo presente, la «vera festa» in cui si espleta l'intimo e non sereno rapporto tra mito e morale.¹⁴⁸ Questo sentimento si traduce in una concezione non cristiana del senso ciclico della storia, che conduce il poeta a raffigurare il procedere dell'umanità in termini decisamente astoristici: «E non la chiamate fissità/Quella dove sono riuniti presente e futuro. [...] il punto fermo, | non ci sarebbe danza, e c'è solo la danza». È sulla fissità del divenire, invero, chiave di volta e centro del racconto fondativo che si sofferma la riflessione del poeta nuovo il quale col suo canto, unica e possibile arma di trasmissione,

¹⁴⁷ Pavese abbandona il realismo descrittivo in luogo di una narrazione più genuina tesa dialetticamente tra la fiducia insopprimibile nelle proprie facoltà di evocare miti veri e le costanti disillusioni subite all'atto di creare nell'istante in cui la festa si rivelava irrealizzabile e nasceva il rimpianto. Se la vera festa era per eccellenza l'atto creativo la perdita della festa poneva alla creazione un ostacolo superabile solo dalla fede nell'intimo rapporto tra mito e morale che proponeva il sacrificio quale orizzonte e fondamento dell'agire e del creare. Il luogo della tematica della creazione dovevano necessariamente essere quelli dell'ora presente, non suscettibili di vera festa; la festa infatti avrebbe permesso alle realtà incombenti della vita quotidiana di trasformarsi nella materia stessa del mito: mancando la festa, l'artista avvertiva l'obbligo morale di determinare egli stesso quella trasformazione nell'unico modo ormai lecito e cioè superando il rimpianto e agendo, creando, narrando le vicende dell'oggi affinché attraverso il suo impegno morale l'oggi privato di festa tornasse ad essere il luogo e il tempo del mito. Alla percezione di quell'obbligo morale, che coincideva con la fiducia nel mestiere del narratore quale partecipe di miti, corrisponde in Pavese il rifiuto della narrativa apertamente fantastica e la volontà di coinvolgere nella sfera del mito le vicende e le presenze dell'oggi. Cfr:

¹⁴⁸. La norma morale assume in Pavese parvenza di destino che preclude certe salvezze e garantisce certe sofferenze. L'aspetto più personale del rapporto di Pavese con il mito consiste nell'immagine del sacrificio, dalla necessità morale di vivere nell'oggi anche se così l'eterno ritorno al tempo primordiale del mito è reso possibile solo più dal riconoscere nel mito un simbolo etico, la legge cifrata di una virtù dalla quale si può ottenere la morte. La sorte, l'epifania mitica della morale nella coscienza rende nuovamente collettivo il nucleo dell'esperienza del narratore, collettivo in un dovere di agire, peccare e morire.

accompagna la danza del passato che verrà: «La poesia è un atto del ricordare; forse questa è la sua funzione più elevata».149

Le *Opere Mondo*, tuttavia, non sarebbero libri qualsiasi, bensì «monumenti. Testi sacri: che l'Occidente ha a lungo scrutato, cercandovi il proprio segreto».150 Nati in seno ad una cultura nazionale ma distiguendosi da essa, nell'acquisire consapevolezza di sé e della propria unicità identitaria, le *Opere mondo* producono «un autore enciclopedico, la cui opera copre l'intero spettro sociale e linguistico della sua terra, fa uso di tutti gli stili e le convenzioni note ai suoi concittadini [...] e diventa l'oggetto di un'attività esegetica così ampia e insistente da poter essere paragonata a quella condotta sulla Bibbia».151 Il libro sacro di una cultura o il suo testo di riferimento necessitano di un monolinguismo, inteso come focalizzazione interna del punto di vista, e di un'unicità che scansano la minaccia della vanificazione della sacralità stessa dell'opera, concentrando invece «le proprie speranze su pochi esemplari, dalla gestazione assai lunga, e assai faticosa».152 Nel ripercorrere alcune delle tappe fondamentali della storia o, meglio, delle vicende storico-mitiche che hanno caratterizzato una determinata comunità, si verifica quella che Ernst Bloch definisce «contemporaneità del non contemporaneo»,153 in riferimento al fatto che quella stessa comunità si senta più vicina ad un'epoca lontana o, addirittura futura, e non riesca ad integrarsi in quella contemporanea in cui si ritrova ad analizzarsi, così come, sottolinea Moretti, si può vedere nel *Faust* di Goethe o nel *Maestro e Margherita* di Bulgakov.154 Il piano della 'contemporaneità del non contemporaneo' si avvantaggia in quanto le *Opere mondo* lavorano proprio sul piano del "non contemporaneo", proiettando gli effetti che da esso scaturiscono su quello della contemporaneità: per questo motivo, piani geograficamente e temporalmente diversi tra loro convivono l'uno accanto all'altro diventando metafora di una situazione immanente, di autoproiezione di

149 N. FRYE, *Favole d'identità...*, 199. «Si potrebbe sostenere che il memorizzare sta alla base della comunicazione poetica, infatti il lettore si sente profondamente coinvolto in questo tipo di poesia, dato che anch'egli ha conosciuto queste cose. Nei suoi sogni o da sveglia ha sentito il mostro agitarsi. È il poeta che, per lui, dà espressione alla realtà, che gli rende possibile sapere e riconoscere, che gli fornisce i segni verbali indispensabili a dare un senso al passato e al futuro».

150 *Ivi*, 3.

151 E. MENDELSON, *Encyclopedic Narratives: From Dante to Pynchon*, in «Modern Language Notes», 91, 1976, 1268.

152 *Ivi*, 6.

153 E. BLOCH, *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1992, 82.

154 F. MORETTI, *Opere Mondo...*, 40.

eventi e persone, che conferisce all'opera e alla stessa comunità che la produce un alone archetipico fondamentale per la costituzione di un racconto fondativo.

II

**«Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza addosso
già tu avrai capito ciò che Itaca vuole significare»:
Il percorso epico-storico di Sergio Atzeni: verso il racconto di
fondazione.**

2.0. « Bisogna avere una visione profetica del passato, non dell'avvenire »

Bisogna avere una visione profetica del passato, non dell'avvenire. Per capire il futuro, occorre immaginare il passato della schiavitù e della deportazione degli africani nel nuovo mondo, la lotta dei neri americani, brasiliani, dei Caraibi, di cui spesso mancano tracce dirette. Di fronte all'inestricabilità degli avvenimenti che si susseguono dappertutto, ogni volta stupendoci con la loro violenza, questa visione profetica del passato può mutare radicalmente il nostro modo di pensare e di sentire. Niente dei conflitti e delle catastrofi odierne potrà essere evitato senza cambiare l'immaginario dei popoli. In questo senso, l'arte la letteratura e la comunicazione in genere sono molto più potenti di qualsiasi *diktat* politico.¹

Questa citazione tratta da Edouard Glissant a mio avviso riassume il senso del discorso che qui si intende portare avanti circa l'importanza di *Passavamo sulla terra leggeri* e del suo autore Sergio Atzeni nell'ambito della crescita identitaria e culturale sarda. Egli infatti si concentra intorno alla necessità di stringere in un pugno, senza strozzarla, la memoria collettiva del popolo sardo attraverso la scrittura e, specificatamente, il racconto di fondazione, investendola quindi di una significativa sacralità che mescola il mito a una realtà storica reinventata. Il postumo romanzo atzeniano traduce in un'epica o in un'epopea romanzata la storia dei *S'ard* — i «danzatori delle stelle» —, anzi la nuova storia dei sardi che riscrive in una sorta di testo sacro, apocrifo: un racconto di fondazione.

Il mare in cui si muove Atzeni con questo progetto fondativo non è però isolato, o meglio, forse lo è in un contesto ristretto al Mediterraneo, all'Europa. Tuttavia, se lo sguardo si sposta oltre i confini isolani, si vedrà che l'Oceano è affollato di racconti di fondazione, esemplificativi di una realtà in divenire che non trova conforto nelle strette pagine del racconto storico di marca occidentale. Per questo motivo, già altri critici atzeniani² hanno sottolineato sin dall'inizio il legame che intercorre tra l'ideologia storica di Atzeni e le teorie postcoloniali coniate da Glissant, Patrick Chamoiseau, Aimè Césaire, sulla necessità di ricostruire, anche reinventandola perché no, la propria tradizione, scavando nelle macerie storiche del passato sino a scovare l'archetipo, il tempo zero da cui tutto scaturisce. Le teorie postcoloniali, supportate da una corposa gamma di romanzi e racconti

¹ Édouard Glissant *profeta del passato*, intervista a Édouard Glissant, a cura di Geraldina Colotti, «Il manifesto», 18 giugno 2004.

² Sull'argomento cfr: M. PALA, *Sergio Atzeni, autore post-coloniale*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, Convegno di studi, Cagliari, 25-26 novembre 1996, a cura di G. Marci e G. Sulis, Cagliari, Cucc, 2001; M. Marras, *La sardité littéraire entre colonial, postcolonial, créolité et créolisation*, «Notos», I, giugno 2011.

esemplari,³ costituiscono un importante termine di paragone per delineare i contorni del discorso critico che gravita intorno all'*opera omnia* di Sergio Atzeni, di cui *Passavamo sulla terra leggeri* rappresenta un, seppur ultimo, tassello.

Una così variegata e ricca produzione artistica non trova conforto all'interno di categorie critiche prestabilite ma è certo che Atzeni vive, come sottolinea Giuseppe Lo Castro, «agli antipodi della letteratura postmoderna»,⁴ *in primis* perché non riproduce la realtà di un luogo / non luogo globalizzato, «in cui le differenze sono solo i cocci disordinati di un universo frammentato e non più componibile; al contrario l'esperienza di sé e del mondo sono una sfida a produrre senso nella continuità e nelle rotture di una “cultura” e della sua identità sempre in mutamento»⁵. «Il punto fermo di un mondo che ruota», quindi: memoria e identità.⁶ La Sardegna, storicamente così come nella fantasia dello scrittore, rappresenta uno spazio periferico, isolato, in cui è nata e si è sviluppata una civiltà, quella degli antichi giudici danzatori. La periferia del mondo, che corrisponde alla periferia della storia — spazio mai raccontato —, costituisce il luogo di elezione in

³ A questo proposito si ricordino: J BERNABÈ-P. CHAMOISEAU-R. CONFIAIT, *Eloge de la creolité*, Paris, Gallimard, 1989 (trad. it. *Elogio della creolità*, Como, Ibis, 1999); P. CHAMOISEAU, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997; P. CHAMOISEAU - E. GLISSANT, *Quand les murs tombent: l'identité nationale hors-la-loi?* Paris, Galaade, 2007 (trad. it. *Quando cadono i muri, l'identità nazionale fuorilegge?*, Roma, Nottetempo, 2008); E. GLISSANT, *La terre inquiète*, Paris, Éditions du Dragon, 1955; ID, *Les indes*, poème de l'une et l'autre terre, Paris, G. Fall, 1956; ID, *Soleil de la conscience*, Paris, Eds. du Seuil, 1956; ID, *Le discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981; ID, *Introduction a une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996 (trad. it. *Poetica del diverso*, Roma Meltemi, 1998); ID, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990 (trad. ital. *Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007); ID, *Le quatrième siècle*, Paris, Le Cercle du nouveau livre, 1964 (trad. ital. *Il quarto secolo*, Roma, Lavoro, 2003); ID, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993 (trad. it. *Tutto-mondo*, a cura di M. J. Hoyet, Roma, Lavoro, 2009); A. CESAIRE, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Presence africaine, 1955 (trad. it., *Discorso sul colonialismo – discorso sulla negritudine*, Verona, Ombre corte, 2010); S. RUSHDIE, *Imaginary homelands: essays and criticism 1981-1991*, London, Granta Penguin books, 1991 (trad. it. *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori, 1991); ID, *Haroun and the sea of stories*, London, Granta Penguin books, 1990 (trad. it. *Harun e il mar delle storie*, Milano, Mondadori, 1991); ID, *The satanic verses*, London, Viking, 1988 (trad. it. *I versi satanici*, Milano, Mondadori, 1988); ID, *Midnight's children*, London, Cape, 1981 (trad. it. *I figli della mezzanotte*, Milano, Garzanti, 1984); H. K. BHABHA, *Nation and narration*, New York, Routledge, 1990, (trad. it. *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997); ID, *The location of culture*, London - New York, Routledge, 1994 (trad. ital.: *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001); ID, *Orientalism*, London - Henley, Routledge & Kegan Paul, 1978 (trad. it. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991); ID, *Culture and imperialism*, London, Chatto & Windus, 1993 (trad. it.: *Cultura e imperialismo : letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998); ID, *Representations of the intellectual, the 1993 Reith lectures*, New York, Pantheon Books, 1994 (trad. it.: *Dire la verità : gli intellettuali e il potere*, Milano, Feltrinelli, 1995); F. FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961 (trad. it.: *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 1962); ID, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952 (trad. it.: *Il negro e l'altro*, Milano, Il saggiatore, 1965).

⁴ G. LO CASTRO, *Sardegna poscoloniale? Una lettura di Sergio Atzeni*, www.lospecchiodicarta.unipa.it.

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. FRATTA, *Identità*, in *Abbecedario Postcoloniale*, a cura di S. Albertazzi - R. Vecchi, Macerata, Quodlibet, 2004, 46.

cui una minoranza comunitaria matura la consapevolezza della necessità di effettuare uno scavo, quasi di natura archeologica, sul terreno impervio della propria tradizione e memoria. Atzeni quindi, lancia un grido che spezza il silenzio dell'isolamento, condividendo questa esperienza con altri scrittori di periferie, tra cui i postcoloniali appunto, che si fanno carico di ispezionare il passato, diventare bardi della comunità, e assolvere l'onere di destinare il proprio esercizio intellettuale alla causa di un testo iniziatico che funga da guida ideologica per quella specifica minoranza. Rapsodicamente, essi ricostruiscono il filo della memoria collettiva superando l'interesse individuale e prestandosi a saziarne uno più ampio, teso ad inglobare una sola minoranza definendola nei suoi tratti peculiari. Per questo, essi sono «in controtendenza con le tentazioni di una letteratura dell'io individualistica e narcisistica come pure dalle postmoderne soggettività spersonalizzate che risultano in gran parte estremizzazioni ideologiche».⁷

Anche in questo caso si parla di 'patria', di 'nazioni', nell'accezione di un socialismo comunitario che trova nel passato la definizione del proprio presente e soprattutto del futuro. Non più patrie immaginarie, dunque, ma storicamente fondate, canonizzate attraverso un racconto fondativo. Dal fondo del passato, o del pozzo, per riportare la già citata metafora di Thomas Mann, emergono miriadi di storie, di personaggi, di nomi, di luoghi, di pietre a cui viene dato un nome e che vengono rielaborate alla luce di un'esperienza nuova, quella della modernità. Il passato rivive nel presente, si adatta, parla questa lingua nonostante conservi delle forti calcificazioni nella tradizione. La memoria diviene quindi un baluardo di resistenza, che preserva tutto ciò che è stato ma che ora non può più rivivere così com'era in forma archetipale, deve necessariamente trovare una nuova dimensione: il romanzo, nuovo, altro.

⁷ *Ibidem.*

2.1. Canonizzazione di una tradizione.

Questa rinnovata e personalizzata forma di romanzo — non più romanzo, non più epica ma entrambe nella stessa opera — non possiede punti di riferimento e maestri nazionali da imitare o, eventualmente, emulare, al contrario di come avviene per la letteratura occidentale, densa di spunti referenziali e modelli antichi da cui attingere: uno per tutti, Omero e i suoi due poemi epici. Pertanto, si assiste ad una sorta di ribaltamento del canone occidentale in funzione di uno minore e periferico. Spunti di questa tendenza sono in realtà riconducibili già all'epoca modernista se, come sottolinea Silvia Albertazzi, Franz Kafka nei *Diari* esprime il concetto di *letteratura minore*,⁸ poi ripreso da Gilles Deleuze e Pierre-Felix Guattari intendendo non «la letteratura d'una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore».⁹ Considerando l'impianto teorico che sorregge i romanzi di Atzeni così come quelli postcoloniali si può ben dire che questo tipo di definizione è facilmente applicabile alle loro opere, con le quali essi denunciano una condizione minoritaria non solo legata alla comunità ma anche all'isolamento rispetto a una nazione più vasta. Le periferie del mondo, insomma, templi surclassati in cui vive un dio minore, compiono attraverso il romanzo una sorta di atto rivoluzionario, che nel riportare il caos all'unicità, all'archetipo, costruisce le fondamenta di una nuova e ben più vasta nazione

Il nuovo canone delle minoranze applica quindi i contenuti dei saggi teorici ai generi letterari classici — come il romanzo, l'epopea o la poesia — approfittando di una vivacità intellettuale che tendenzialmente nasce in seno alla mancanza di talenti che privilegino l'enunciazione collettiva e politica a discapito di quella individuale, tipicamente occidentale. Atzeni, immettendosi nel circuito di una tradizione letteraria sarda già consolidata,¹⁰ attinge da questa arricchendola però con inclinazioni postmoderne tese alla geminazione e alla molteplicità di forme e contenuti rimodulati da parte della critica postcoloniale in senso collettivo; si è lontani dunque dall'individualità di matrice shakespeariana in cui

⁸ S. ALBERTAZZI, *Canone*, in *Abbecedario postcoloniale...*, 27.

⁹ G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996, 15.

¹⁰ Basti pensare alle esperienze di Grazia Deledda, Giuseppe Dessì e, soprattutto Salvatore Satta da cui Atzeni ideologicamente in parte si dissocia creando una sorta di ribaltamento rispetto all'epica del *Giorno del giudizio*.

Harold Bloom ritrova il fulcro della personalità letteraria occidentale e postmoderna.¹¹ Questa nuova concezione letteraria, all'opposto:

non riguarda tanto la storia letteraria quanto il popolo, ed è pertanto custodita, se non con purezza, certo con sicurezza. Infatti, le esigenze che la coscienza nazionale di un piccolo popolo pone ai singoli fanno sì che ognuno debba essere sempre pronto a conoscere la parte di letteratura che tocca a lui, a sostenerla, a propugnarla, e a propugnarla in ogni caso, anche se la conosce e la sostiene». ¹²

La coscienza collettiva è quindi eletta a soggetto della trasmissione culturale per poi divenirne oggetto, bagaglio da trasmettere, tramandare, dapprima oralmente e poi in forma scritta: «leggere la parola», sacra, totale, che abbatte le frontiere linguistiche e fisiche per divenire universale. Deleuze e Guattari, a questo proposito, individuano delle caratteristiche comuni che vertono intorno alla «deteritorializzazione linguistica, all'enunciazione collettiva, politica e rivoluzionaria, all'uso intensivo e non rappresentativo della parola e al polilinguismo»¹³ come si evince, per esempio, dall'opera di Gabriel Garcia Marquez o di Salman Rushdie. Quelle che Franz Kafka denomina «letterature minori» traggono linfa dall'incontro proficuo tra il canone letterario occidentale e l'oriundo delle periferie del mondo, influenzandosi a vicenda attraverso l'interconnessione di elementi tratti dalle rispettive realtà proporzionate specularmente alla luce di un costituendo 'nuovo canone'. Come ha scritto Homi Bhabha, infatti, «la trasmissione delle culture di sopravvivenza non ha luogo nell'ordinato museo immaginario delle culture nazionali con la loro pretesa di continuità di un passato 'autentico' e di un presente vivo». ¹⁴ In quest'ottica, il martinicano Patrick Chamoiseau ha messo a punto un significativo esempio di nuovo canone di sopravvivenza valido ad esternare un meticcio letterario in cui convivono gli scrittori occidentali e del terzo mondo confluiti in maniera consistente nella formazione professionale e umana dell'autore:

I grandi libri addormentati [...] si risvegliano attraverso altri libri, senza che vi sia neppure il bisogno di rileggerli. Un libro che si risveglia ne risveglia mille altri. Si chiamano l'un l'altro in segreto. Si designano. Si riconducono l'uno all'altro. Una ripercussione lenta,

¹¹ Cfr. H. BLOOM, *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1994.

¹² *Ibidem*.

¹³ S. ALBERTAZZI, *Canone...*, 27.

¹⁴ H. K. BHABHA, *Postcolonial criticism*, in S. Greenblatt-G. Gunn, *Redrawing the Boundaries*, MLA of America, New York, 1992, 438. (riportato in S- Albertazzi, *Abbecedario Postcoloniale*, 29.)

paziente, senza fine, che ogni rilettura attiva (e conferma, e rivela) a partire da un altro punto d'impatto.¹⁵

Il libro stellato del cielo, che gli antichi danzatori della fantasia atzeniana leggevano tutte le sere dall'alto della ziqura, apre la saga dei *S'ard*, e tutta la narrativa fondativa postcoloniale è legata alla vicenda di un testo sacro, peregrino all'interno di un testo sacro che si riscrive di mille storie. Una di queste riguarda l'autorappresentazione del popolo: Atzeni, come i suoi compagni / fratelli postcoloniali considera fondamentale porsi il «problema della rappresentazione del passato»,¹⁶ che si vuole condurre sulla scia di una reinvenzione dei fatti tramandati oralmente. Convertendolo in impegno politico e identitario, il passato storico si distingue dall'accezione museale messa a punto dalla storiografia occidentale, la quale scinde il piano reale da quello immaginario, catalogando i fatti in base ad una sequenza temporale irreversibile, ordinata, esatta, e interpretata logicamente dopo aver superato un processo di selezione all'interno della memoria storica di un popolo. La storiografia occidentalizzata espone gli avvenimenti che seleziona rendendoli quasi copia del reale e analizzandoli attraverso il punto di vista dei 'vincitori', un sistema selettivo che orienta la realtà filtrandola secondo un'ottica casuale dove «l'esistenza linguistica giustifica e legittima l'accaduto». ¹⁷ La memoria è quindi esclusa dal catalogo storico: se la memoria non è storia la storia non è memoria. Al contrario invece, la storiografia delle periferie eleva la memoria a sua prima fonte di riscrittura e il racconto è intervallato da infinite lacune fluttuanti, per dirla con Jan Vansina, *floating gap*, che diluiscono il tempo in un non-tempo e i luoghi in non-luoghi.

¹⁵ P. CHAMOISEAU, *Écrire en pays dominé...*, 94. In questo modo si costruisce quella che lo stesso Chamoiseau definisce 'sentimenoteca', elevando tutte le letture fatte nel corso della vita ad un livello semantico che abbraccia il mondo dei ricordi e dei sentimenti.

¹⁶ *Abbecedario postcoloniale*, a cura di S. Albertazzi – B. Maj..., 61. A questo proposito, si veda la recensione atzeniana al *Giorno del giudizio* di Salvatore Satta: *Come un carro fantasma nella città inesistente*, «La Nuova Sardegna», 8 aprile, 1979; Ora in S. AZTENI, *Scritti giornalistici...*, 677-80

¹⁷ *Ibidem*.

2.2. Riscrittura della periferia: le *true stories* dei *S'ard*.

Così, il racconto storico è costruito sulla base degli scarti memoriali della storiografia ufficiale, contemplabili solo attraverso una reinvenzione esclusivamente orale della storia, mentre si allontana sempre più il punto di innesto tra azione e discorso, alla base di ogni rappresentazione storiografica. La storia coincide con il racconto di matrice orale, che non necessariamente deve racchiudere in sé la verità così come viene concepita dal mondo occidentale, ma si accontenta di raggiungere un livello di verosimiglianza tale da far immedesimare il popolo negli antenati e riconoscere il punto zero, riconoscersi nei luoghi atavici, scoprirli, contemplarli. Questo tipo di rappresentazione viene definita da Silvia Albertazzi *true Histories*, ossia «fatti storici rivissuti nella memoria, non necessariamente attendibili ma non per questo del tutto falsi»,¹⁸ alternativa alle cosiddette *true stories* postmoderne, «le bugie sincere raccontate in forma iperbolica per convogliare qualche verità dagli autori del secondo novecento»¹⁹ La voce della periferia vuole sapersi raccontare, narrare e strappare all'oblio quelle storie un tempo volutamente trascurate per evitare l'alterazione di un passato costruito *ad hoc*. Diventano materia di narrazione, allora, tutte quelle storie tratte dalla memoria collettiva e non dalla Storia con la S maiuscola che, fondamentalmente, non esiste, perché esistono solo «storie taciute volontariamente dal potere per alterare la verità, o anche storie ritenute sino ad allora poco interessanti: le storie dei poveri, degli emarginati, degli umili, dei vinti».²⁰ Le storie sono tantissime, ogni popolo può raccoglierne un'infinità, anche solo scavando superficialmente nella propria memoria, e disporle poi in un ordine focalizzato internamente che dipende dalla contingenza del tempo e della società. Ogni racconto fondativo, nonostante la piattaforma universale a cui ambisce, conserva una propria intima cerchia ricettiva, corrispondente alla comunità di cui si fa memoria. In questo contesto, è indispensabile la figura di un bardo che compendi in sé la molteplicità di uno sciamano, un filosofo, un cantastorie, un sociologo, etc.; che filtri le informazioni conservate nella memoria non tanto per scoprire nuove verità o ampliare gli orizzonti della conoscenza storica, quanto per

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, 62.

²⁰ *Abbecedario...*, 62.

raccontare se stesso attraverso la storia del suo popolo e viceversa. In questo modo, memoria individuale e collettiva coincidono.

L'atto di raccontare fuoriesce dall'atteggiamento occidentale di comprendere e far comprendere qualcosa, evangelizzare verso un tipo di conoscenza manipolata; esso abbraccia invece una metodologia non scientifica che non bandisce, come elementi salienti della sua discussione, la magia e il verosimile e conduce verso una riproposizione in chiave diversa della storia. Molto comune è per esempio il racconto di momenti drammatici della storia locale filtrati attraverso gli occhi di un bambino o rielaborati nel ricordo d'infanzia: ed è con gli occhi di un bambino che Atzeni osserva la storia sarda, bambini senza nome che rappresentano tutti i bambini del mondo, con cui tutti si possono identificare, ieri come oggi come domani. Il luogo della storia appare realmente come un tempo pieno d'attualità in cui le immagini del passato spostandosi nel tempo si de-temporalizzano e de-territorializzano, assumendo connotazioni rivoluzionarie che rendono possibile lo sgretolamento del *continuum* storico.²¹

La riscrittura della Storia avviene attraverso il gioco della mescolanza, in cui confluiscono codici e registri linguistici e tematici differenti che vengono amalgamati sino a ricreare un tessuto perfettivo nuovo e originale, il cui contributo è indispensabile per la costituzione di una comunità specifica, che alterna storie di varia natura e di varia estrazione, aulica e popolare, che si intrecciano a formare generi letterari differenti, e rispecchiando le teorie gramsciane circa la letteratura nazionale e popolare. A questo proposito, Atzeni ammette sia l'importanza delle letterature della Grecia antica e dell'Inghilterra rinascimentale per la costruzione di una coscienza critica universale, poiché solo questi due modelli sono state in grado di produrre allo stesso modo autori nazionali e popolari, così come è avvenuto per la Russia moderna raccontata da

²¹ Cfr.: E. W. SAID, *Out of place : a memoir*, London, Granta books, 1999 (trad. it. *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia*, Milano, Feltrinelli, 2000⁴). La narrazione, sulla scia delle *Mille e una notte*, è un mezzo indispensabile per combattere la morte intesa come oblio, come notte in cui la memoria si perde nell'oscurità. Solo il racconto dà la vita. Questo motivo ricorrente è stato definito da Stephen King come 'sindrome di Sherazade', e si collega ad un altro molto simile in cui il narratore sa che sta per morire e quindi deve raccontare in fretta tutto quello che sino ad ora non ha mai riferito in maniera compiuta, affinché il segreto della tradizione non muoia con lui. Il tempo e il suo scorrere che con le sue dure leggi scandisce il passare delle stagioni, avvicinando il passato, il presente e il futuro e cancellando lo ieri in vista dell'oggi e del domani, diventa un *leit motiv* fondamentale per questo tipo di esperienze letterarie, che lavorano in vista di una riedizione della storia affidata completamente alla memoria, nemica del tempo. Questo espediente si lega alla definizione di Walter Benjamin circa lo *status* della narrazione: sia il narratore sia la storia che narra sono impegnati in una dura lotta contro il tempo che agisce come una cimosà sulla storia e sulla tradizione e, per questo, acquistano autorità soltanto nella presenza della morte, intesa come morte fisica ma anche, estendendo metaforicamente il concetto, come morte del patrimonio collettivo. È la morte o l'avvicinamento ad essa, quindi, che conferisce autorità alla narrazione.

Tolstoj; sia la necessità di ricorrere alla tradizione e alla voce degli antichi, come quando durante una conferenza tenutasi alla facoltà di lettere dell'Ateneo cagliaritano legge pubblicamente, e provocatoriamente, "Zio Paddori" a sua principale Musa poetica.²²

La letteratura nazionale è caratterizzata, secondo Gramsci, dalla «contaminazione positiva di forme artistiche tradizionalmente elevate»,²³ ed è frutto della apporti tratti da culture diverse tra loro ma che entrano in contatto all'interno di un dato territorio, stratificandosi temporalmente e interagendo sottoforma di *substratum* rispetto agli strati superiori che si avvicendano. Nel risultato di questa compagine sono evidenti sia il contributo dell'elemento locale nel confronto con le diverse realtà assimilate sia un vivace spirito combinatorio necessario per armonizzare le contraddizioni della realtà nazionale. Gli scrittori postcoloniali, allo stesso modo, traggono linfa dagli insegnamenti gramsciani,²⁴ nel momento in cui sono affascinati, come già detto, dalla contaminazione culturale, che armonizza gli elementi combinandoli tra loro ma, nonostante questo, mescolandoli costantemente con quelli provenienti dalla narrativa e dalla poesia popolare dei loro paesi. La derivazione popolare della componente ludica è insita nella tradizione e nelle storie che fanno parte del patrimonio orale della comunità, che, come sostiene Albertazzi, attende quasi infantilmente di sentirle

²² S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, in *Si...otto*, a cura di G. Marci, Cagliari, Condaghes, 1995¹, 2005, 89-90.

²³ Cfr. A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.

²⁴ Un uso più libero e creativo del pensiero gramsciano, foucaultianamente considerato una «cassetta degli attrezzi», è stato fatto, in questo senso, a partire dagli anni Settanta al di fuori dell'Italia e, in particolare, in Sudamerica, dove il confronto con Gramsci assume una rilevanza cruciale e caratteri di assoluta originalità fin dalla fine degli anni Venti, con la pubblicazione dei *Sette saggi sulla realtà peruviana* di José Carlos Mariátegui. Lo stesso dibattito latino-americano, d'altro canto, si è proficuamente intrecciato, in anni più recenti, con la rilettura di Gramsci avviata nel mondo anglosassone dai saggi di Stuart Hall, che hanno fatto dell'autore dei *Quaderni del carcere* un riferimento imprescindibile per gli studi culturali e postcoloniali. Basti ricordare, a questo proposito, i lavori dello storico indiano Ranajit Guha, fondatore dei «Subaltern Studies», e quelli di Edward Said, che proprio dalla ripresa di concetti (subalternità, egemonia) e di testi (*Alcuni temi della questione meridionale*) gramsciani hanno preso l'avvio per muovere verso esiti che hanno profondamente segnato i dibattiti culturali «globali» degli ultimi anni. Proprio Said ci ha ricordato del resto che non solo le persone, ma anche le teorie viaggiano (*Traveling Theory* si intitola appunto uno dei saggi più noti del grande critico palestinese, scritto nel 1982 e poi «rivisitato» nel 1994). E viaggiando possono certo «addomesticarsi», perdere la propria originaria carica di provocazione, ma possono anche «ibridarsi» in altre costellazioni storiche, geografiche e culturali, dando luogo a concatenazioni e a esiti tanto imprevisi quanto interessanti. Varrebbe davvero la pena di saggiare in riferimento al pensiero di Gramsci l'intuizione di Said, di ricostruire in questa chiave la storia globale della sua ricezione e reinterpretazione: quel che ne deriverebbe non sarebbe soltanto la stesura di un capitolo particolarmente affascinante di storia intellettuale del Novecento, ma anche l'allestimento di un grande archivio di testi, temi e concetti a disposizione del pensiero critico contemporaneo.

raccontare sempre allo stesso modo anticipando il piacere di situazioni, formule e magari rime che si ripetono, così come avveniva appunto nell'antica Grecia. Tutto ciò spiega la necessità di ripristinare i moduli della fiaba tradizionale, in quanto narrare non significa solo proporre vie di fuga, ma anche riflettere, spingere al cambiamento qualcosa che può essere considerato alquanto pericoloso da chi desidera che nulla si muova. Il lavoro politico del narratore, per questo motivo, prosegue ininterrottamente anche dopo il raggiungimento dell'indipendenza — così come si evince dalle esperienze di Rushdie o di Garcia Marquez o di Said — e, allo stesso modo, le narrazioni più conosciute tratte dalla tradizione orale non cessano la loro evoluzione e trasformazione in forma, per dirla con Glissant, rizomatica. A livello stilistico, infatti, per molti autori postcoloniali raccontare storie che proliferano di continuo, sulla scia delle novelle delle *Mille e una notte*, significa riscoprire una forma di narrativa barocca ridondante che si moltiplica e si estende orizzontalmente piuttosto che esprimersi in profondità come avviene nel romanzo occidentale. Ripetizione, accumulo di dettagli, circolarità, ritorni e riprese tematiche, idiomatiche e strutturali sono alla base di queste narrazioni. Barocco è tutto ciò che si oppone al classicismo ossia «al momento in cui una data cultura, una data letteratura propongono i loro valori particolari come valori universali».25

Il passato viene, quindi, «sognato in maniera profetica»:26 la Storia, le storie e la letteratura appaiono inseparabili, tanto che il rimando a fatti storici oggettivamente comprovati viene filtrata attraverso un'immagine ascrivibile alla categoria del mito o del racconto fondativo, anche se si tratta di mito grottesco, scaturito dalla visione che della storia hanno personaggi marginali la cui ottica periferica determina un effetto di prospettiva grandangolare che altera e distorce i contorni del reale. Passato e presente risultano continuamente modificati da reciproche interferenze secondo uno schema narrativo dialogico. S'impongono narrazioni in forma di saga, storie di famiglie che attraversano i decenni e i secoli o che vivono in un breve arco di tempo cambiamenti epocali per i loro paesi. La conoscenza passa infatti per l'accettazione di sé e della propria storia, aspetto questo che deve fare i conti con la tratta coloniale. Nella concezione storica di Atzeni, anche i *S'ard* subiscono un trattamento di questo tipo da parte della Storia e, alla stregua di tutti i popoli sottoposti alla gogna coloniale, è come se anche i sardi avessero gettato la memoria tra le acque durante la traversata in mare, come

25 E. GLISSANT, *Poetica del diverso...*, 98.

26 *Ivi*, 114.

se l'avessero perduta nel ventre matrigno della nave.²⁷ Il recupero culturale non avviene quindi nel luogo natio, ma si sviluppa dal momento in cui si affronta il mare — raffigurato in un'immagine sempre burrascosa che rispecchia lo stato d'animo degli schiavi — sino ad approdare sulla terra di accoglienza: è qui che si scava alla ricerca delle proprie radici, perché è da qui che si è costruita la propria esperienza. Allo stesso modo, Atzeni svela il destino dei *S'ard*, popolo orientale di sacerdoti, nel momento in cui essi vengono catturati dagli 'uomini del mare', imbarcati e traghettati in mezzo alla tempesta:

Uomini e donne arrivavano al porto da città assalite e depredate, dicevano che era apparso e avanzava verso il mare Gr, un dio spaventoso che guidava turbe di armati, elevava torri di teste di uccisi e torturava i non uccisi chiedendo notizie dei sacerdoti danzatori lettori del cielo, uccisori del padre. Gli uomini del mare temettero di lasciare la testa ai vermi. Partimmo subito. Il mare era cattivo.²⁸

Solo nel momento in cui quelli che nell'immaginario atzeniano vengono definiti come i «danzatori delle stelle», i *S'ard*, riusciranno a governare la nave e l'approdo, solo allora il mare si calmerà. A costo della vita. Nel momento in cui essi giungeranno nella nuova terra scoprendola palmo a palmo, verrà fondata una nuova e multi-etnica comunità, quella dei sardi, in una nuova e incontaminata terra chiamata Sardegna, di cui qui si ripropone il racconto fondante:

Racconterò una storia che crescerà come un loto rampicante, si avvolgerà su se stessa e si spanderà senza fine, finché ciascuno di voi entrerà a farne parte, e gli dei verranno ad ascoltare, finché tutti noi parleremo in un'armoniosa confusione che contiene il passato, ogni attimo del presente e il futuro infinito [...] e con queste parole ricominceremo tutto daccapo.²⁹

È il ritorno al punto fermo.

²⁷ Il pensiero postcoloniale, rispecchiandosi nel dolore storico dei popoli che per questo vi afferiscono, determinata, così come sostiene Paul Gilroy «dall'abisso, dalla permanente condizione ontologica di dolore» (P. GILROY, *The Black Atlantic*, Meltemi 2003) si identifica metaforicamente, secondo Glissant, nella «stiva» della nave negriera e nel «ventre stesso della bestia», da cui quel grido di ribellione e di rifiuto azzanna l'esperienza storica del «marronaggio» ossia della fuga dello schiavo dall'universo delle piantagioni per rifugiarsi sulle alture nel cuore della foresta e dar vita a comunità di ribelli. Quel grido risuona ancora nell'inconscio collettivo dei popoli della Tratta, estrinsecato in forma profetica dalla voce notturna e ambigua del *conteur créole*, da cui risorge una parola nuova e aperta all'altro da sé, a quell'umanità del mondo che Glissant definisce il «pensiero del Tout-monde».

²⁸ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...* 42.

²⁹ V. CHANDRA, *Terra rossa e pioggia scrosciante*, Torino, Instar Libri, 1998, 741. (*Red earth and ouring rain*, London – Boston, Faber and Faber, 1995).

2.3. Prodromi epici.

«É tempo questo di romanzi epici»?³⁰ Già vent'anni prima della stesura del postumo *Passavamo sulla terra leggeri* Sergio Atzeni propose una riflessione sull'argomento dettata dalla contingenza della pubblicazione del romanzo di Bachisio Zizi, *Greggi d'ira*,³¹ in cui il racconto apparentemente personale ed univoco delle vicende del protagonista, abbraccia l'esperienza di tanti come lui «dai nomi diversi e dalla sorte uguale»³² e, metaforicamente, dell'intero popolo sardo. Il respiro emanato dal romanzo di Zizi richiama un orizzonte epico, corale, «in cui anche chi scrive è esterno al discorso, ma nello stesso tempo fa profondamente parte, costituzionalmente, del mondo in cui l'azione si svolge»;³³ inoltre, nonostante esso offra una descrizione di tipo «verista e verghiana» delle classi umili sarde, «resta da dire che in un panorama quale quello attuale il libro di Zizi è da leggere e da meditare, cosa che si può dire per poca altra narrativa isolana e, perché no, anche nazionale». ³⁴ Su questa linea e a proposito dell'*Odissea* di Antonino Rubattu,³⁵ Atzeni sposa in parte la tesi espressa dallo stesso autore a proposito del fatto che, alle soglie del XXI secolo, tradurre o interpretare in lingua sarda il poema omerico è apparentemente un atto anacronistico poiché quest'opera, come confida Zizi, rappresenta una cartina da tornasole in cui universalmente potrebbe riconoscersi qualunque civiltà volta ad intraprendere un viaggio ascendente che dalla barbarie conduce verso la vetta della conoscenza e dell'emancipazione. Nel sostenere questa teoria, Atzeni si fa portavoce della necessità di un confronto intellettuale da cui germogli un'epica autoctona, che esprima sì una comunità in evoluzione ma, allo stesso tempo, il

passato collettivo del popolo sardo: profondo, sì, migliaia di anni, ma anche disperatamente muto, privo di scrittura che si esprime soltanto attraverso enigmatici nuraghi e strani guerrieri di bronzo, tale comunque da richiedere miti che coprano il vuoto.

³⁰ S. ATZENI, *Una lezione barbaricina*, «Rinascita sarda», 10 luglio 1974. Ora in ID, *Scritti giornalistici* (1966-1995), a cura di G. Sulis, Nuoro Il Maestrale, 2005, II, 599-600.

³¹ B. ZIZI, *Greggi d'ira*, Cagliari, Fossataro, 1974; Nuoro, Il Maestrale, 1999.

³² S. ATZENI, *Una lezione barbaricina...*, 599.

³³ *Ivi*, 600.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ A. RUBATTU, *Odissea. Poema omerico in ottava rima sarda-logudoresa*, Cagliari 3T, 1979.

Come dire: se non abbiamo un'epica nostra, dei nuraghi, abbiamo però il diritto di appropriarci di quella comune a tutta l'area mediterranea, che è patria anche nostra... C'è poi, palese, un altro tentativo: la letteratura in lingua sarda tenta di costruire, attraverso opere come questa, una propria identità «autonoma» e «nazionale», capace non solo di creare in proprio ma anche di appropriarsi, attraverso le tradizioni, della cultura di altri popoli e di altre lingue.³⁶

Questo passaggio è interessante per comprendere non solo la presa di coscienza da parte della comunità sarda del vuoto ideologico — che si rispecchia, poi, nell'oblio storico —, ma anche la necessità di ricorrere al mito per colmare questa lacuna, interfacciandosi con esperienze precedenti e paradigmatiche come, in questo caso, quella omerica, da cui suggerire per creare una propria tradizione epica. Da questa breve ma illuminante recensione si evince già uno dei caposaldi ideologici della narrativa atzeniana, che vede nel confronto con l'altro da sé, a prescindere dall'assetto spazio-temporale, l'elemento fondante per la crescita costruttiva di un popolo e per la realizzazione della sua indipendenza ed autonomia. Ci si appropria, così del messaggio gramsciano, teso non all'isolamento e alla chiusura bensì alla partecipazione intensa e costante, al rinnovamento politico e culturale che si identifica in un'entità nazionale più grande. Nel caso della Sardegna quest'organismo si identifica inizialmente con l'Italia, ma via via esso abbisogna di un respiro più ampio, estendibile a un universo onnicomprensivo che coincide con il mondo intero.³⁷

Il percorso epico di Atzeni prosegue negli anni, di pari passo al dibattito interno alla Sardegna, e si arricchisce di volta in volta in base alle novità editoriali sull'argomento che, tra gli anni Settanta-Ottanta, traducono in forma letteraria le teorie critiche nate in seno all'Accademia. Nell'ambito di una tavola rotonda, che vede protagonisti Gianni Olla, Giovanni Mameli e lo stesso Atzeni,³⁸ la discussione è incentrata sulla vivacità della narrativa sarda contemporanea e sui suoi esiti anche al di fuori del confine isolano. Nello specifico, le opere che vengono passate in rassegna, edite tutte tra il 1979 e il 1984, sono: *Il giorno del giudizio*³⁹ di Salvatore Satta, *I racconti di Nuragheologia*⁴⁰ di Raimondo De Muro,

³⁶ S. ATZENI, *Le peripezie di Ulisse viste dai nuraghi*, in ID, *Scritti giornalistici...* II, 978.

³⁷ Più volte negli scritti Atzeni fa riferimento alle teorie gramsciane e il pensiero del teorico si possono scorgere o in filigrana o in maniera esplicita all'interno dei suoi scritti, sia quelli giornalistici sia quelli prettamente narrativi. In questo caso, il riferimento si trova in S. Atzeni, *Identità di popolo o nazione sarda?*, «Altair», ottobre 1977, in ID, *Scritti giornalistici...*, 925-28.

³⁸ *Certi romanzi...sardi*. Tavola rotonda con Sergio Atzeni, Giovanni Mameli e Gianni Olla, «Ippogrifo», 7 agosto 1985. Oa in S. ATZENI, *Scritti giornalistici...*, II, 796-803.

³⁹ S. SATTA, *Il giorno del giudizio*, Milano, Adelphi, 1979.

⁴⁰ R. DE MURO, *I racconti della Nuragheologia*, Roma, Zephyr, 1983.

*Erthole*⁴¹ di Bachisio Zizi, e *Rapsodia sarda*,⁴² di Francesco Zedda. Questi romanzi sono incamerati e unificati «entro un filone che potremmo chiamare del recupero dell'identità, anche in senso politico»,⁴³ dando voce quindi ad un'esigenza particolarmente cara alla sensibilità dei poeti che calcano la scena culturale in un momento di trapasso che corrisponde, forse, ad una presa di coscienza da parte della comunità sarda. È interessante vedere come da una parte Atzeni appaia a questa sorta di politica culturale di tipo identitario ma, dall'altra, sottolinei una comunanza aprioristica rispetto alla materia trattata e allo schema ideologico che la sorregge, a prescindere dall'intenzionalità espressa dagli autori, come si evince dalla seguente dichiarazione:

Questa «rivisitazione» della storia e delle radici è, in un certo senso all'insegna del «siamo bravi belli e sfortunati» e se non fossimo stati sfortunati saremmo probabilmente «grandi e gloriosi». Ed è paradossale, al contrario, 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, in *Il giorno del giudizio*. D'altronde anche Zizi, in *Greggi d'ira*, aveva mostrato molto più compiutamente uno squarcio di umanità sarda, anche nella sua crudele malvagità.⁴⁴

Alla luce di queste esperienze pregresse, ideologicamente valide ma, fatta eccezione per *Il Giorno del giudizio*, indeclinabili rispetto ad un risultato epico condivisibilmente veritiero, Atzeni prende le misure, modulando un equilibrio cosciente tra l'intento ideologico inerente «la vendetta delle proprie radici» e la realizzazione narrativa di essa, traducibile in un linguaggio epico che fuoriesce dal circuito provinciale aprendosi, invece, a quello internazionale e al mondo intero,

⁴¹ B. ZIZI, *Erthole*, Cagliari, La voce sarda, 1984.

⁴² F. ZEDDA, *Rapsodia sarda*, Cagliari, Trois, 1984.

⁴³ *Certi romanzi... sardi...*, 796.

⁴⁴ *Certi romanzi... sardi...*, 797. A riguardo della “teoria del personaggio” che Atzeni ha riconosciuto come tratto caratteristico degli autori sardi è interessante anche un passo tratto dalla recensione al *Giorno del giudizio* (*Come un carro fantasma nella città inesistente...*, *Scritti giornalistici...*, 677-80): «Abbiamo molto, qui in Sardegna, la grave preoccupazione di “quale immagine dell'isola” passi, fuori dai nostri confini, attraverso le opere letterarie dei sardi. Molto spesso mi son 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 grande non ha pietà, né necessità encomiastiche».

così come, sulla scia di Gramsci, in quegli stessi anni teorizzavano i naufraghi del colonialismo.⁴⁵

Al di là del sapore epico che le alimenta, queste opere si inscrivono prevalentemente all'interno di un filone storico, di riscoperta e riproposizione di fatti veri o presunti, che hanno caratterizzato la storia sarda e su cui Atzeni ha incentrato la propria concezione narrativa, sin dai primi esperimenti in questo senso. Il progetto fondativo di *Passavamo sulla terra leggeri*, quindi, non risulta essere scisso rispetto al resto della produzione atzeniana. Esso anzi si inserisce non solo all'interno di un discorso storico di rifondazione dello stesso canone storiografico — in cui i parametri di valutazione sono diversi rispetto a quelli istituzionali —, ma è anche parte integrante di un discorso tutto 'sardo' incentrato sulla Sardegna che percorre in filigrana tutto il Novecento. Tali sollecitazioni confluiscono in un dibattito più ampio, condotto in forma interdisciplinare, che si sviluppa negli anni Settanta del secolo e in particolare tra gli intellettuali del circuito cagliaritano e che vede impegnati, tra gli altri, studiosi quali Umberto Cardia, Giovanni Lilliu e Michelangelo Pira che elaborano una concezione etnica dell'identità isolana.⁴⁶ Secondo Giuseppe Marci, il primo sarebbe stato più grande ispiratore di Atzeni sul piano della difesa identitaria proiettata su una dimensione più ampia, internazionale, o quantomeno non relegata entro i confini sardi, dinamica, in contrapposizione con la linea di studi precedente che

preferiva leggere la storia in una prospettiva tutto sommato statica, sequenza di avvenimenti tendenti a dimostrare un dato iniziale e imm modificabile che passerebbe indenne attraverso tutti gli accadimenti, le guerre, le dominazioni e ogni altro evento che abbia riguardato la Sardegna dalla civiltà nuragica a oggi.⁴⁷

⁴⁵ Su questo aspetto si sono particolarmente soffermati i *Cultural* e i *Subaltern studies: Gramsci, Said e il postcoloniale*, a cura di I. CHAMBERS, Roma, Meltemi, 2006; *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Roma, Meltemi, 2009; *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, a cura di M. Mellino, Roma, Meltemi, 2005; G. CHAKRAVORTY SPIVAK, *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*, New York – London, Routledge, 1990 (trad. it.: *Critica della ragione postcoloniale: verso una storia del presente in dissolvenza*, a cura di Patrizia Calefato, Roma, Meltemi, 2004); J. L. AMSELME, *L' Occident décroché: enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008 (trad. it.: *Il distacco dall'Occidente*, Roma, Meltemi, 2009); A. LOOMBA, *Colonialism/postcolonialism*, London - New York, Routledge, 1998 (trad. it.: *Colonialismo/postcolonialismo*, Roma, Meltemi, 2006); M. COMETA, *Studi culturali*, Napoli, A. Guida, 2010.

⁴⁶ M. PIRA, *Bilinguismo e cultura in Sardegna*, Sassari, Gallizzi, 1960; ID, *Sardegna tra due lingue*, Cagliari, La zattera, 1968; ID, *La rivolta dell'oggetto: antropologia della Sardegna*, Milano, Giuffrè, 1978; ID, *Sos sinnos*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1983. G. LILLIU, *Autonomia come resistenza*, Cagliari, Fossataro, 1970; ID, *Costante resistenziale sarda*, Cagliari, Fossataro, 1971. U. CARDIA, *Dalla autonomia limitata alla autonomia integrale*, Cagliari, [s.n.], 1987; ID, *La quercia e il Vento: tradizione e modernità nel pensiero autonomistico sardo*, Cagliari, Edizioni Universitarie della Sardegna, 1991.

⁴⁷ G. MARCI, *Sergio Atzeni. A lonely man*, Cagliari, Cucc, 1999, 207.

Il principio che sostiene la teoria di Cardia, quindi, risiede sia nel considerare il divenire storico e le metamorfosi che sul piano evolutivo esso comporta come positivi, tenendo conto del fatto che un'entità «non può conservarsi simile a se stessa neppure nel breve segmento del tempo»;⁴⁸ sia nella rilettura-apertura della storia sarda, tesa all'incontro con una diversità impersonata da tutti quei popoli che hanno raggiunto l'isola dall'antichità sino ad oggi disseminando segni identitari che hanno contribuito ad arricchirla diversificandola. I *s'ard* che affollano le pagine di *Passavamo sulla terra leggeri*, condividono nella loro essenza la creolità professata dagli scrittori postcoloniali in quanto, come giustamente sostiene Marci, sono il frutto di incroci e appartengono ad un meticcio che oltrepassa la soglia del tempo e dei confini geografici.⁴⁹ L'identità etnica fuoriesce dall'assolutizzazione del singolo gruppo e si adegua ai molteplici volti della storia, sovrapponendosi ad una struttura statica che prevede l'inadeguatezza del presente rispetto al passato, e ambisce al contrario all'influenza di una tradizione che da lontano incede ad impreziosire la contemporaneità. La ricerca identitaria intrapresa da Atzeni trova man forte nel problema linguistico all'attenzione, oggi come allora, sia della politica e della cultura sarda sia della concezione etnica e narrativa dello scrittore. A questo proposito, è interessante un articolo che lo scrittore sardo scrisse nel 1977, intitolato *Identità di popolo o nazione sarda?*,⁵⁰ in cui il dibattito sulla questione linguistica della Sardegna diviene pretesto per affrontare altri temi come quello della difesa identitaria e del rapporto che l'isola intrattiene da sempre con le unità politiche con cui è entrata in contatto / conflitto nel corso dei secoli. A prescindere dal fatto che i sardi, a causa dell'intemperanza o dei flussi storici, non sono riusciti ad istituzionalizzarsi in una nazione autonoma, Atzeni riprende e riassume le teorie di Cardia in questa direzione, sostenendo i momenti cruciali della storia sarda favorevoli al trapasso in divenire tra l'entità etnica e la Nazione vera e propria. Nonostante questo, alla mancata unificazione politica e linguistica risponde la coesione interna come popolo, a cui non resta che aderire alla proposta di Gramsci verso «una autonomia regionale molto forte e radicata nell'ambito dello stato italiano e della moderna nazionalità italiana; autonomia fondata sulla coscienza dei connotati distinti e peculiari del popolo sardo».⁵¹ La

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, 216.

⁵⁰ S. ATZENI, *Identità di popolo o nazione sarda?*, «Altair», ottobre 1977, in ID, *Scritti giornalistici...*, 925.

⁵¹ *Ivi*, 928.

presa di coscienza dei valori autonomistici della Sardegna, quindi, così come essi sono stati istituiti nei tempi antichi, deve trovare la strada dell'unità nazionale in senso socialista rispetto allo stato italiano, in cui essi devono integrarsi senza svalorizzarsi o soccombere sotto il peso di un'identità più forte. Questo stesso discorso viene ripreso, in continuità, dimostrando la profonda coerenza e sensibilità dello scrittore in questa direzione, in un altro articolo, datato 1994 e intitolato *Nazione e narrazione*, in cui egli affronta in quest'ottica l'individuazione del popolo sardo in un'identità etnica ben definita che sfocia nella costituzione di una nazione che tale non è mai stata, almeno sulla carta. La *forma mentis*, al contrario, è ancorata all'idea di appartenenza ad una stirpe e ad un popolo che idealmente diviene nazione, in quanto può offrire un modello di riferimento e possiede una propria storia, una propria lingua e un proprio sistema di riferimento da cui attingere miti, tradizioni, leggende. Anche questo, secondo Atzeni, segna una conquista di autonomia e di indipendenza, di cui trascrivere un racconto, dando vita ad una storia non meno interessante rispetto alle altre e a quella ufficiale. Non solo,

[...] ma chi voglia con onestà narrare, non ha che da guardare la propria nazione, in diretta e nella memoria. Troverà infiniti spunti per intrecci e vicende di romanzo e nella propria identità nazionale un terreno fertile di immagini, modi di dire e costumi che colano e svelano una visione del mondo.⁵²

La *s'ardità* dello scrittore viene quindi nuovamente ribadita, riconoscendosi in un'etnia con un suo specifico bagaglio culturale, ma che si allarga segnando un dominio di appartenenza anche rispetto alla dimensione italiana ed europea, con le quali si condivide rispettivamente la lingua e la discendenza mista di una tradizione culturale molto forte, influenzata da una monologa concezione biblica che ha scalzato tutte le altre provenienti dall'Africa e dall'Oriente.⁵³ Questo per ribadire l'impossibilità dell'isolamento culturale che, al contrario, trova linfa vitale nella letteratura e nella capacità del cantore di narrare la propria nazione seppur non amandola, sottolineandone vizi e virtù e caratterizzandola per il proprio stile personale. Esso nasce dalla collazione con altri testi precedenti che hanno segnato il futuro e il testamento spirituale di una terra o di un popolo, come epicamente hanno fatto Cervantes, Proust, Balzac, creatori di una tradizione identitaria europea dove tutti si riconoscono, nonostante siano espressione di una particolare

⁵² S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, «Unione sarda», 9 novembre 1994, in ID, *Scritti giornalistici...*, I, 991.

⁵³ *Ivi*, 992.

realtà. Lo scrittore nazionale, quindi, in cui Atzeni si identifica, ha il compito di tradurre lo scricigno rizomatico di tradizioni plurime, «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».54 Così come ha fatto, si ricorda, Bachisio Zizi nella stesura di un Odissea tutta sarda e come, a suo tempo, fece Livio Andronico, che introdusse il genere epico traslandolo dall'espressione, oggi come allora, più alta dell'epica; e, ancora, come fa a cavallo di duemila anni di storia e in un luogo lontano Derek Walcott, con l'Odissea dei poveri antillani.55

La letteratura quindi, in questo senso, non ha tempi né confini, e il racconto fondativo nel suo significato primigenio, unisce i popoli e li fa cantare al suono di una danza mitica. Il confronto con l'altro, infatti, risiede *in primis* nella ricerca interiore, nella definizione di se stessi e nella fondazione dell'etnia e della propria specificità costruite su delle basi teoriche solide. Come sostiene Mauro Pala infatti queste rientrano nel circuito isolano, «è un dichiararsi attraverso una genealogia simbolica, secondo modalità affini a un'antichissima consuetudine orale sarda».56 La costruzione orizzontale di una genealogia produce la multiforme varietà dell'identità sarda, scissa tra l'esperienza autoctona, quella italiana e quella europea, nelle cui fila Atzeni si riconosce pienamente.57 Una sorta di agnizione, quindi, sulle cui basi lo scrittore si avvia verso la stesura di *Passavamo sulla terra leggeri*.

Da questo punto di vista è interessante notare come la strada intrapresa per il racconto fondativo sia diversa da quella battuta precedentemente dallo scrittore, almeno per quanto riguarda la prima parte del romanzo, quella che, a mio, avviso, costituisce il vero e proprio racconto di fondazione oggetto di questa ricerca. Per la seconda parte, invece, si può parlare, come già per la maggior parte della produzione storica dell'autore, di 'riscrittura della storia scritta da altri'. Ciò comporta che Atzeni proponga una teoria, una storia che mette in discussione il concetto stesso di verità, aprendo il campo di conoscenza anche alla veridicità e alla memoria orale — se non visiva come per *Il figlio di Bakunin* — degli avvenimenti. I racconti, i romanzi, e alcune tra le recensioni dello scrittore propongono direttamente o indirettamente quest'argomento. Esso è anche al

54 *Ivi*, 993.

55 D. WALCOTT, *Omeros*, London – Boston, Faber and Faber, 1990 (trad. it.: *Omeros*, Milano, Adelphi, 2003)

56 M. PALA, *Sergio Atzeni, autore post-coloniale*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, a cura di G. Marci – G. Sulis, Cagliari, Cuec, xxx, 114.

57 Basti pensare alla dichiarazione in S. Atzeni, i sogni della città bianca.

centro, dal punto di vista teorico, di una comunicazione che risale a qualche mese prima della morte di Atzeni e in cui lo scrittore attraverso esempi concreti racconta come il romanzo sia un'alternativa valida alle cronache ufficiali di argomento storico, e come, attraverso la maestria del narratore la verità e la veridicità abbiano stessa valenza comunicativa per la conservazione della memoria del passato. Infatti, al termine di una lettura veloce ed introduttiva, inerente lo storico arabo Tabari e i greci Erodoto e Tucidide, Atzeni converte l'assioma iniziale «la storia è la narrazione veridica della vita degli uomini su questo pianeta» in «il romanzo è la narrazione veridica della vita degli uomini su questo pianeta, la storia è una fantasia».⁵⁸ A di là di ogni provocazione, questa affermazione è convalidata dalla proposta di un testo dichiaratamente romanzesco ma carico di significato storico e documentario come *Se questo è un uomo* di Primo Levi, esemplificativo di come il romanzo racconti la storia, la vera storia, più dei manuali storici.⁵⁹ In conclusione alla conferenza, infatti, Atzeni afferma: «Perché i romanzi e non la storia? Nei tempi antichi e in quelli moderni, la maggior parte della storia (ad esempio di questo secolo) è falsa, scritta da potenze vincitrici di guerre per dimostrare la legittimità della guerra».⁶⁰ Il romanzo, quindi, viene incontro al tentativo di ripercorrere il reale non in maniera alternativa bensì accostandosi criticamente e concorrendo alla fondazione di una nuova tradizione che integri quella preesistente: «La storia talvolta non è il campo della verità», sentenza Antonio Setzu,⁶¹ bardo di *Passavamo sulla terra leggeri*

Come sottolinea Mauro Pala, infatti,

la letteratura non può più essere ancella della Storia con la esse maiuscola, appendice fantasiosa di fatti storici chiari e incontrovertibili. Lo *status*, anche scientifico, della storiografia oggi è rimesso in discussione e ci si rivolge al lettore attraverso il canale privilegiato della metafora e del mito, parlando, tra le righe, un linguaggio che non si qualifica monologicamente come la verità ma che, della verità, contiene spesso molti più elementi di tanta storiografia scientifica e ufficiale.⁶²

⁵⁸ S. ATZENI, *Storia e romanzo*, a cura di R. Cagliero, «Bollettino della società letteraria», IX, Verona, 1996.

⁵⁹ Lo stesso Primo Levi nel 1986 scrisse e pubblicò per Einaudi *I sommersi e i salvati*, in un estremo tentativo di difendere la memoria dell'Olocausto dall'accusa di falso storico mosso dagli storici cosiddetti "revisionisti".

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*..., 91.

⁶² M. PALA, *Per riscrivere una genealogia*, introduzione a S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Il Maestrale, 1997, 9.

Con questi presupposti, quindi, Atzeni si impegna nel farsi cantore di una nuova storia che perde l'universalità della Storia ufficiale, voce dei vincitori, affiancandosi piuttosto alla memoria personale, alla memoria di un'isola dimenticata, vinta, in ginocchio. Il percorso teorico di destoricizzazione della storia e, di conseguenza, degli storici, non si riduce certo alla mera dimensione sensoriale, anzi: il lettore di Atzeni è difatti partecipe di vere e proprie arringhe che lo scrittore scaglia pubblicamente interrompendo il filo della narrazione. In particolare, il decentramento storico annida, a detta dell'autore, nell'interpretazione della storia sarda apportata dall'esterno, ossia da chi, ospite periodico, ha raccontato l'isola guardandola di sbieco, non penetrandovi nel profondo. Atzeni rintraccia i colpevoli da una parte nei viaggiatori ottocenteschi e dall'altra negli storici savoirdi, contro i quali, in più occasioni – da *Raccontar fole* a *Passavamo sulla terra leggeri* – egli muove l'accusa di falso storico contro chi ha tolto «carne e sangue ai sardi» e li ha immersi «ai confini del Regno di Biancaneve»⁶³ restituendo «una visione sfumata, lontano, in secondo piano» della Sardegna.⁶⁴ *Raccontar fole*, in particolare, si sofferma più al lungo sulla riflessione intorno al 'tempo', sottolineando la labilità di confine tra il tempo della Storia e quello della storia e delle storie sarde. Questo triplice connubio tende ad immortalare la «vecchia bottega»⁶⁵ Sardegna incastrata in un non tempo che, dal punto di vista del racconto, non riesce a discernere il proprio «tempo-ora». L'occasione per estrinsecare questo sentimento di stallo temporale, è offerto ad Atzeni dall'episodio di Honoré de Balzac, il quale seppur ha dipinto un quadro prevalentemente favolistico dell'isola e dei suoi abitanti — ben conscio di «dire le

⁶³ S. ATZENI, *Raccontar fole*, Palermo, Sellerio, 1999, 11. La conquista delle coscienze, della memoria e della storia dei soggetti costituisce la forma più profonda e importante di imperialismo, e gli eventi storici successivi al 1492 hanno formato l'ossatura dell'Europa moderna portando all'imporsi di un capitalismo occidentale fondato sulla mercificazione della forza lavoro coloniale, la distruzione delle industrie indigene e la conseguente collocazione di una considerevole porzione del sistema economico metropolitano fuori dalla madrepatria in un mondo lontano che i sudditi imperiali residenti in Europa non sono neanche in grado di immaginare. La rilettura postcoloniale del romanzo prende il via da una visione non eurocentrica dei testi scritti nell'Europa coloniale, universalizzandoli e spingere per una lettura delle opere che vada al di là del significato apparente, e che scopra come in realtà la cultura dominante coloniale voleva che quei testi fossero letti, cosa si voleva che significassero. Said ha esplorato quest'aspetto all'interno del saggio *Cultura e imperialismo*, in cui si mettono in evidenza i riferimenti all'imperialismo riscontrabili in testi che non hanno questo scopo. In Europa nell'Ottocento sono ancora in auge i luoghi comuni sulle terre coloniali, viste ora come magnifiche utopie o giardini dell'Eden ora come territori di conquista popolati da selvaggi nobili; molti viaggiatori e diaristi osservano con l'occhio del geografo, con lo sguardo scientifico del cartografo o con quello curioso del *voyeur*.

⁶⁴ *Ivi*, 12.

⁶⁵ *Ivi*, 40.

bugie» —,⁶⁶ introduce comunque un tempo storico, «vissuto dagli uomini reali».⁶⁷ E qui si inserisce l'amara constatazione di Atzeni rispetto all'inattualità tra Storia e storia:

gli anni erano gli stessi, ma il tempo differente: il nostro era il passato remoto, isolato in mezzo al mare, chiuso in bottiglia, incomprensibile, lontano come la Polinesia. Perciò ci guardavano con scarsa curiosità, mista spesso a ripugnanza. La stessa curiosità e ripugnanza con le quali guardavano gli Uroni (pellirossa del Nordamerica, che hanno combattuto la guerra anglo-francese per il possesso del Quebec) così primitivi, così selvatici, così fieri, così destinati a scomparire dalla faccia del mondo.

Eppure già nel tardo Settecento la Sardegna era a un girono di mare dalla Toscana, coi venti a favore. E poteva collegarsi con Livorno, Malta, Algeri, Genova, Napoli, Tolone, Palermo, Barcellona. La tecnica della navigazione permetteva un traffico continuo di merci, truppe armate, schiavi comprati sulle coste orientali dell'Africa, navi che traversavano gli oceani e collegavano i continenti. La Sardegna, trascurata dai grandi interessi mercantili, era uno scoglio in mezzo al mare, un'isola spopolata e lontana dalle rotte.

Eppure i sardi esistevano da millenni, e se mangiavano pane di ghinde dovevano pur possedere una tecnica di preparazione del cibo e una cultura che motivasse la tecnica, e erano passati, nell'arco di pochi decenni, dal dominio Spagnolo a quello Austriaco a quello Savoiaro, comprati e venduti.⁶⁸

«Comprati e venduti»: danza dicotomica che annulla il tempo svelando il suo archetipo, il suo «punto zero» da cui scaturisce la presa di coscienza e la rinascita del popolo sardo. *Raccontar fole*, sotto questo profilo, può essere considerato come un canovaccio da cui Atzeni ha tratto dei passi e degli spunti per il futuro racconto fondativo, soprattutto per quanto riguarda il capro espiatorio, gli storici: «Mi sono chiesto quali motivi potessero spingere lo storico a confondere in modo tanto contorto una verità tanto semplice». Ma, nello specifico gli storici savoiard, rei alla stregua dei viaggiatori di aver raccontato 'fole':

Gli storici savoiard 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 ch'eravamo «terra dell'impero», era l'unico elemento che giustificasse, secondo una distorta concezione del diritto, l'usurpazione savoiarda del titolo di re di Sardegna [...] volevano fare credere agli studenti sardi d'essere fenici o punici, mirmilloni o mauri. Non sardi. Per gli storici savoiard era meglio che i sardi immaginassero di non esistere. Meglio pensassero di essere figli di una patria che non sapevano neppure dove fosse.⁶⁹

⁶⁶ *Ivi*, 14.

⁶⁷ *Ivi*, 15.

⁶⁸ *Ivi*, 15-16.

⁶⁹ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 127.

Alla constatazione oggettiva circa la mancanza di veridicità all'interno delle opere storiche di argomento sardo, Atzeni dedica diverse pagine di *Passavamo sulla terra leggeri*. Esplicative in questo senso sono le considerazioni di Antonio Setzu, il quale rivolgendosi al bambino-Atzeni, ricerca le cause dell'oblio di cui l'isola è stata vittima:

Ho meditato, disse Antonio Setzu. Credo il motivo sia questo: gli uomini dei Savoia, mentre lo storico savoiaro scriveva, profanavano i monti della resistenza. Armati in nome del re occupavano i pascoli e i frutteti. Incendiarono i boschi, avanzavano coi cani e i fucili. Tutto quel che recintavano con muri di pietra era dichiarato loro proprietà da una legge savoiarda. Distruggevano il sistema di gestione collettiva della terra, ereditato dalla notte del tempo. Toglievano al popolo i mezzi elementari di sussistenza: il pascolo, il coltivo. I sardi dei villaggi di montagna, che sparavano contro i costruttori di muri a secco, venivano chiamati banditi, ricercati, uccisi, perché difendevano quel ch'era loro per diritto fin dalla notte del tempo. I giudici decidevano nelle grotte, come ai peggiori tempi di Roma.⁷⁰

Nel panorama storico sardo, tra realtà e leggenda, subentra la figura del bandito, a cui ampio spazio viene dedicato in *Raccontar Fole*. L'abbattimento della libera proprietà in seguito all'Editto delle chiudende del 1820 delegittima l'ultimo baluardo dell'autonomia sarda, abbattendo uno dei capisaldi della politica giudiciale. Il tono che lo scrittore usa in questo passaggio centrale, quasi baricentro del romanzo, oltrepassa il livello narrativo per abbracciare quello trattatistico, sulla scia dell'ironico stile usato precedentemente in *Raccontar fole*. Ecco alcuni stralci esemplificativi di un percorso profondo all'insegna del revisionismo storico e alla conseguente proposizione di una nuova storia:

Questa storia disse Antioco Yspanu, custode del tempo in anni piemontesi e figlio di Costantino Yspanu detto Ischina.

I giudici vivevano nelle grotte. Non erano affatto di pelle nera, come potrebbe pensare chi credesse alla strana cucina savoiarda della verità storica. Non erano di pelle nera, non parevano affatto discendenti dei mauri. Erano irsuti, armati e coperti di pelli come quelli che avevano combattuto i romani. Lo storico savoiaro preferiva spezzare la storia del popolo che dalla notte del tempo occupa questa terra e negli ultimi venti secoli ha dovuto vedersela con ospiti di tante etnie che hanno preteso d'essere i padroni.⁷¹

Forse lo storico savoiaro desiderava che lo zelo fosse notato in alto loco, così che qualcuno della capitale lo ripescasse, lo salvasse dall'isola insalubre e soprattutto dagli strani studenti che durante le lezioni lo guardavano fisso come fosse un cane con tre teste

⁷⁰ *Ivi*, 119.

⁷¹ *Ivi*, 126.

e fra loro parlavano sette dialetti diversi, uno dei quali pareva castigliano antico. Gli studenti non capivano una parola dell'italiano savoiaro, o fingevano di non capire, cafoni e maleducati.

Uno studente, una bestia di Ierzu, tirò un calamaio, con mira perfetta, e colpì lo storico savoiaro proprio in mezzo alla fronte, lo storico barcollò, si impiastrò, balbettò. Dovette mandare l'abito a lavare. La bestia di Ierzu, Nino Lobina, fu espulso da tutte le università del regno e condannato a cinque anni di lavori forzati. A chi chiese il perché del gesto rispose: «Quel babbasone diceva soltanto tonterias».72

Gli storici savoiardhi volevano fare credere agli studenti sardi d'essere fenici o punici, mirmilloni o mauri. Non sardi. Per gli storici savoiardhi era meglio che i sardi immaginassero di non esistere. Meglio pensassero di essere figli di una patria che non sapevano neppure dove fosse.73

E ancora, ascendenze di *Raccontar fole* in questa frase: «In Barbaria, però, ci facevano nascere» disse Cosimo Saba, custode del tempo negli anni di Bacaredda. «In Mauritania, non a Alesia, non sul Reno. Negri ci facevano nascere, non bianchi».74

«I Savoia sono diventati re grazie a un falso, incoronati da chi non aveva alcun potere di incoronarli, la loro regalità è falsa, come si vede bene dai loro atti» disse Giusto Lussu di Armungia, custode del tempo. Con sistemi banditeschi i villaggi sui monti, indifferenti agli storici e alle leggi savoiarde, hanno conservato i più estesi demani dell'isola e d'Italia. Ancora oggi i monti dove si rifugiò Mir sono proprietà collettiva degli uomini sardi liberi che li abitano, organizzati in comuni.

La storia talvolta non è il campo della verità, disse Antonio Setzu.75

Quest'ultima sentenza, forte, antica,76 isolata dal resto del testo, denota il distacco ormai assodato dell'autore rispetto alla tradizione storica fondata sull'acquisizione di un solo punto di vista, generale, omologante. L'alternativa è il ricorso alla riscrittura di un'altra storia, parallela, che guarda secondo diverse prospettive affidandosi al romanzo e al documento narrativo come luogo privilegiato al racconto della propria verità, alla ricerca di un nuovo e rinvigorito «punto fermo di un mondo che ruota». Illuminanti in questo senso le parole del figlio del *Figlio di Bakunin*, pronunciate al termine del viaggio nella vita

72 *Ivi*, 127.

73 *Ibidem*.

74 *Ibidem*.

75 *Ivi*, 128.

76 Già attribuibile ai primi storici, quali Erodoto ed Ecateo di Mileto, come si meglio vedrà nel terzo capitolo di questo lavoro.

dell'anarchico e ormai scomparso Tullio Saba, che ora vive ancora «nella memoria di chi l'ha conosciuto». In chiosa è evidenziato sia il ruolo di colui che conduce la ricerca nel passato sia di chi cerca affannosamente di ricostruirlo:

Qui finisce quel che resta di Tullio Saba nella memoria di chi l'ha conosciuto. Tutto quel che ho registrato ho trascritto col mio Aiwa, senza aggiungere né togliere parola. 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.⁷⁷

La vita di un uomo, Bakunin *docet*, così come la storia di un popolo può e deve essere trasformata in un'epopea. Indicativo a questo proposito è un passo, fuggevole, tratto da uno degli ultimi racconti scritti da Atzeni, intitolato *A che serve slogarsi un polso in montagna*, in cui è palpabile l'atmosfera narrativa di un racconto orale: «Penso a quando sarò vecchio, circondato dai nipotini affamati di storie, in una cucina fumosa dalle parti mie e potrò raccontare le avventure del nonno viaggiatore e alpinista. Chissà che diventerà questo polso. Un'epopea».⁷⁸

Ed è con l'atmosfera emanata da un *Contu de foghile*, secondo la più ancestrale tradizione sarda, che lo scrittore costruisce la cornice narrativa di *Passavamo sulla terra leggeri*: un vecchio che racconta le avventure dei suoi antenati nell'intimità di una umile casa e un bambino che ascolta, incantato, immedesimandosi con essi e riscoprendo il proprio passato, camminando sulle sue rovine «con passi leggeri».⁷⁹

⁷⁷ S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991, 119.

⁷⁸ ID, *Gli anni della grande peste*, Palermo, Sellerio, 2003, 148.

⁷⁹ *Ivi*, *I luoghi del sacro...*, 102.

2.4. Percorsi di riscrittura della storia: dai racconti a *Passavamo sulla terra leggeri*.

Tutta la produzione atzeniana, come giustamente sottolinea Giuseppe Marci,⁸⁰ è percorsa dalla volontà e, forse, dalla necessità, di restituire alla Sardegna la sua dignità storica, sottraendola alla scrittura ufficiale che nel corso dei secoli ha imbrattato i resoconti dei fatti falsificandoli e inclinandoli alla volontà del potere di turno. A questo proposito, Atzeni si esprime in maniera molto chiara, come già accennato, sin dai tempi del *Figlio di Bakunin*: «sui fatti si deposita il velo della memoria, che lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che i resoconti degli storici».⁸¹ La denuncia che Atzeni compie è volta a fare chiarezza all'interno di uno spazio buio, chiuso, quantomeno inesplorato da parte dei sardi, un terreno di ingerenza su cui hanno solo avuto accesso i non sardi. La figura dello straniero, al centro di tutti i racconti fondativi, a partire dalla Bibbia⁸² viene anche in *Passavamo sulla terra leggeri* sdoppiata e ribaltata: se da una parte, infatti, essa si identifica con *s'istrangiu* — colui che proviene da fuori —⁸³

⁸⁰ G. MARCI, *Sergio Atzeni, A lonely man...*, 175.

⁸¹ S. ATZENI, *Il Figlio di Bakunin...*, 119.

⁸² Anche la Bibbia può essere considerata come il racconto di fondazione di Israele, e colloca al centro della sua narrazione, come avverrà in *Passavamo sulla terra leggeri* e nella gran parte dei racconti fondanti, lo straniero, costituendosi in questo senso come una novità assoluta, un dato antropologicamente paradossale nella storia delle culture umane, perché queste pongono al centro dei loro racconti di fondazione sempre la figura di un eroe, in quanto esso è «colui che si afferma con un di più di forza e con il suo di più di forza istituisce un ordine che è sempre e solo l'ordine della forza; la forza che non è quella fisica ma anche dell'intelligenza o della sapienza che, rispetto alla non intelligenza o alla non sapienza o a una minore intelligenza si configura essa stessa sempre come forza». Al contrario, nella Bibbia si legge: «Di là Dio ci trasse con mano forte e braccio disteso per farci entrare in una terra, la sua terra, dove scorre latte e miele e dove ci è dato di restare solo con la consapevolezza di non esserne proprietari ma beneficiari». L'unicità del racconto biblico risiede quindi nel fatto che un popolo, quello ebraico, abbia affidato le proprie gesta fondative ad un estraneo, infrangendo il potere dell'autoctonia caro al mondo greco, e avvicinandosi, invece, a quello che sarà il modello romano. Un'altra caratteristica peculiare di questo racconto, è che esso ricordi nella propria memoria culturale non tanto i momenti gloriosi, bensì quelli bui, in cui vige la paura e l'oppressione. Anche questo costituisce un punto di raccordo rispetto alla tipologia di racconto fondativo contemporaneo, di cui nel dispoegarsi del lavoro si darà conto, a partire dallo stesso Atzeni. Attraverso lo straniero, quindi, si ridefinisce e si redime il passato dalladimensione terrificata in cui era inabissato: e così gli ebrei si scrivendo di se stessi riscoprono la propria appartenenza ad una terra e si identificano in un testo sacro, fondativo di quella comunità. Cfr. *Spiritualità Del Quotidiano: Lo Straniero: Nemico, Ospite O Profeta?*, a cura di E. Ronchi, Milano, Paoline Editoriale Libri, 2006.

⁸³ Basti pensare alla figura del bambino alter ego dell'autore: Avevo otto anni, non sapevo nulla della vita, avevo ascoltato la storia, non l'avevo capita, anche ora che la dico non so che senso abbia. Non conoscevo il significato delle parole eterno e increato (forse lo intuivo con vaghezza) rubate a conversazioni famigliari, mi gloriavo di essere ateo. Nell'isola era sinonimo di bandito, a otto anni ero

dall'altra ricalca il popolo sardo, straniero perché 'ignorante' rispetto alla propria storia. Per questo, «non è difficile immaginare quanto un giovane sardo debba sentirsi straniero in un'isola di cui ignora la vita precedente, in un mondo in cui domina il rock, in libri di storia dove non trova traccia né di se stesso né del proprio padre né degli altri uomini che lo precedettero». ⁸⁴ L'inserimento in campo storico proviene, come già detto, da diverse voci che nel corso degli anni Settanta e Ottanta del Novecento si impegnano nel tentativo di fornire una risposta alla richiesta specifica di ritornare indietro, immergersi nel passato e sprofondare in esso, alla ricerca del mito e «di punti di riferimento anche atavici e, perciò stesso, non consumabili da un giorno all'altro con la velocità impressa dalla nostra società». ⁸⁵ Il rifugio nel mondo del mito e del racconto fondativo risulta essere, dunque, l'unica alternativa possibile sia all'oblio in cui la storia del popolo sardo rischia di affondare per sempre e sia al vortice e all'insensibilità del presente, da cui invece essa rischia di venir schiacciata. La causa di questo è rintracciabile «nei secoli di sfruttamento straniero e di oppressione che l'isola ha subito. La nostra storia è sparita, e i sardi hanno dovuto apprendere quella dei dominanti». ⁸⁶ Questo passaggio è indispensabile per la comprensione della narrativa storica atzeniana ed è condiviso anche dalla critica postcoloniale impegnata, allo stesso modo, nel lavoro di riscrittura e deprivazione del patrimonio storico-documentario dalle mani dei colonizzatori. Per questo motivo, tra le righe di *Passavamo sulla terra leggeri* si può scorgere, a distanza di vent'anni ma in un *continuum* e coerenza ideologiche, un *remake* di questa prima denuncia che chiama in causa gli storici, rei di aver ostacolato la storia e il punto di vista dei sardi 'colonizzati' non solo fisicamente

abituato a essere guardato con sospetto, con diffidenza, con paura – molto tempo dopo, scoprendo di essere di stirpe ebrea marrana, oltre che sarda e genovese con sfumature arabe e catalane, ho immaginato che il sangue degli antichi erranti perseguitati visse in me facendomi apparire la diversità dagli altri come abituale e perciò non spaventandomi della solitudine che ne veniva, di rado mitigata da amici sempre esclusi dalla comunità perché diversi: scemi, figli di donne non sposate e di bagassa, istrangios e eversori. S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*..., 46. Stessa massima compiva in un racconto parallelo alla stesura del racconto fondativo *Con i khmer in Pelikan Strasse* (1995): «Nato da genitori nomadi in una casa dove secondo i venti sentivo tamburi algerini e nacchere o pianti di madri di morti ammazzati, ho traslocato a cinque anni e per tutta l'infanzia ho vagato come uno zingaro. Ho finito per considerarmi abitante non di una casa ma di un'isola che mi pareva un continente [...]. Ogni paese una lingua diversa (a Cagliari un miscuglio di campidanese, logudorese, castigliano, italiano e persino siciliano e napoletano giunti di galera). Incantato dalla diversità di parole, modi di vita, profumi, volti, fiori e mestieri, non mi accorgevo di casa mia». ID, *Gli anni della grande peste...* 138.

⁸⁴ S. ATZENI, *I "piccoli canti" di Cagliari*, «La Nuova Sardegna», 10 luglio 1977, in ID, *Scritti giornalistici...* (626-29), 627.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ivi*, 628.

ma anche ideologicamente dalla loro stessa Storia, imprigionata in quella ufficiale. La denuncia colpisce *in primis*, come già accennato, lo storico savoiaro il quale «preferiva spezzare la storia del popolo che dalla notte del tempo occupa questa terra e negli ultimi venti secoli ha dovuto vedersela con ospiti di tante etnie che hanno preteso di essere padroni».87 Il riscatto sociale è quindi nelle mani delle giovani generazioni che non devono mitizzare la storia o fuggire da essa; anzi

il bisogno di conoscere le proprie radici 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 moderna offre. [...] siamo alla fase in cui necessita non solo la chiarezza su periodi particolari, ma persino la visione d'assieme della vita del nostro popolo (e se, e come e perché popolo sia diventato) almeno a partire dagli albori della vita moderna, dal tardo medioevo. La situazione attuale ha le sue cause nei secoli di sfruttamento straniero e di oppressione che l'isola ha subito. La nostra storia è sparita, e i sardi hanno dovuto apprendere quella dei dominanti.88

La ricostruzione della storia sarda quindi deve partire dal presente, riscoprendo il 'popolare', aspetto questo di derivazione gramsciana «in cui è possibile intravedervi una ideologia che rifiuta il consumo di forme 'estranee', e rifiuta soprattutto di essere privata delle proprie radici storiche».89

Da tutto ciò emerge da parte dello scrittore e del suo popolo una «richiesta di storia, di passato, di punti di riferimento anche atavici e, perciò stesso, non consumabili da un giorno all'altro con la velocità impressa dalla nostra società».90 I giovani sardi, figli del vortice della modernità che tutto ingloba in sé, si sentono stranieri nella loro terra, poiché ne ignorano «la vita precedente» e non la ritrovano all'interno dei libri di storia.91 Il principio fondamentale proposto da Atzeni, è dunque quello di discostarsi dalla velocità imposta dalla società dei consumi, che genera mancanza di chiarezza e di genuinità. Con la crisi economica è giunto il rigetto verso questa realtà non razionale, di carta, falsa a cui si contrappone la necessità di rifugiarsi nei canti e nelle espressioni della società contadina, con il suo scrigno di valori e di «tensione verso la collettività e non verso l'individualismo, verso la solidarietà e non verso l'isolamento».92 Il bisogno di

87 S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 90.

88 ID, *Scritti giornalistici...*, 628.

89 *Ivi*, 627.

90 *Ibidem*.

91 *Ibidem*.

92 *Ivi*, 628.

conoscenza, la volontà di ovviare l'oblio di noncuranza e disinteresse mostrato dai sardi non trova conforto nel genere dell'utopia o nell'oscurità di un passato mai esistito ma agisce sul tessuto profondo della realtà presente, leggendola secondo una doppia prospettiva che fa coincidere i lembi del passato con quelli del futuro attraverso la lente ancestrale dell'archetipo storico. Il progetto di riscrittura della storia da parte di Atzeni, che convolerà nel racconto fondativo, deve fare i conti con il nulla nel momento in cui si sfuggono numerosi momenti non registrati dalla tradizione ma anche è necessaria «non solo la chiarezza su periodi particolari, ma persino la visione d'assieme della vita del nostro popolo (e se, e come e perché popolo sia diventato) almeno a partire dagli albori della vita moderna, dal tardo medioevo».93 La conquista identitaria e, quindi, l'esigenza di ricercare archeologicamente il proprio passato si è scatenata nel popolo sardo a partire dall'acquisizione dell'autonomia regionale che, imbevuta dell'insegnamento gramsciano e del pensiero socialista, ha insignito la seconda metà del Novecento come il momento adatto alla ricostruzione della storia sarda, almeno alla luce delle iniziative editoriali geminate in questo senso e in cui si iscrive, alla metà degli anni Novanta, *Passavamo sulla terra leggeri*. In questa prima fase, come già accennato, si analizzerà solo ed esclusivamente nella seconda parte del romanzo postumo di Atzeni, in quanto essa si sottrae al divenire del racconto di fondazione rispondendo invece ad esigenze di riscrittura della storia già sperimentate da parte del nostro autore nelle sue opere precedenti, siano esse racconti o romanzi. Al di là della cornice narrativa che si identifica con un luogo e un tempo storici ben definiti intorno al tavolo della cucina di Antonio Setzu a Morgongiori, il racconto storico si suddivide in tutta una serie di microracconti che mostrano un tempo e un luogo individuale. Nonostante la mancanza di cartoni preparatori narrativi al racconto di fondazione vero e proprio, queste microstorie posseggono invece degli antecedenti sperimentali, in cui si pregustano i sapori che poi confluiranno in *Passavamo sulla terra leggeri*. In questa sede, le cosiddette 'storie nelle storie' verranno analizzate non rispettando la cronologia narrativa imposta dall'autore all'intero del romanzo, bensì dando vita ad un gioco di specchi in cui le strade si incrociano e realtà e finzione confluiscono all'interno della stessa materia. Questa è insita nel cuore della poesia, del narrare come fonte di cambiamento e di resistenza alla dimenticanza inflitta dallo scorrere del tempo, al di fuori di qualsiasi lamento, sul filo della memoria.

«Passavamo sulla terra leggeri come acqua», disse Antonio Setzu.

93 *Ibidem*.

Il progetto di riscrittura storica messo in atto da Atzeni nel corso della sua produzione narrativa traccia quindi un percorso di costruzione identitaria che passa attraverso la reinterpretazione di alcuni episodi cardine della Storia della Sardegna, così da offrire un quadro completo e ricco di sfumature che mette in risalto la continuità nella storia del popolo sardo di alcune costanti e di alcune ferite mai sanate. Esperienza questa che trova spazio dapprima nella dimensione micronarrativa del racconto, contenitore-mondo in cui vengono riversati spunti creativi, storie, narrazioni orali, scorci di vita, luoghi e persone a cui dar voce amalgamando mito e storia in un legame senza tempo, in cui presente e passato si intrecciano attraverso «lo scolorare di un piano sull'altro».⁹⁴ Quello che è stato definito come il «rito d'iniziazione al mestiere di scrittore»⁹⁵ conserva, *in nuce*, personaggi, motivi, scelte linguistiche e stilistiche che si costituiranno come una costante nella narrativa atzeniana. I racconti rappresentano infatti un banco di prova su cui tessere generi narrativi diversi e, spesso, inanellati tra loro⁹⁶. Ciascuno di essi è come una miniatura in cui è tratteggiato un piccolo scorcio di mondo che, se inserito all'interno del più ampio affresco — raffigurato dalla totalità dell'opera di Atzeni —, lo arricchiscono attraverso la ricorrenza di veri e propri archetipi narrativi, sviluppati in toni e modalità scritte diversificati. In questo senso, i racconti non sono soltanto il luogo preposto alla fantasia della narrazione, ma spesso ospitano accenni di riflessioni, già sviluppate o da sviluppare in altre sedi: per esempio, in *Caro Leonardo Sole* si ribadisce il rapporto tra storia, memoria e narrazione;⁹⁷ o, ancora, in *Un amico, a Babele* si affronta in un'apologia della parola la tematica, tanto cara allo scrittore, del misturo linguistico assimilando per analogia ogni parola ad un granello e la memoria ad un setaccio.⁹⁸ Se è vero che Atzeni sperimenta i propri modelli narrativi ed elabora il flusso degli spunti creativi in questa sorta di zibaldone, nel caso di *Passavamo sulla terra leggeri* il discorso potrebbe prendere una piega lievemente diversa. Il romanzo, infatti, come già accennato suggella un ricco ventennio di riflessioni letterarie, vibranti di spunti antropologici, che rispondono innanzitutto alla volontà gramsciana del non «chiudersi in stessi, isolarsi, ma partecipare alla vicenda e alla

⁹⁴ G. PORCU, «*Tumbano tamburì*», in S. Atzeni, *Racconti con colonna sonora*, Nuoro, Il Maestrato, 2002, 183.

⁹⁵ *Ivi*, p. 180.

⁹⁶ G. GRECU, *Il sogno del prigioniero*, in S. Atzeni, *I sogni della città bianca*, Nuoro, Il Maestrato, 2005, 322.

⁹⁷ S. ATZENI, *Caro Leonardo Sole*, in *Ivi...*, 177-81.

⁹⁸ ID, *Un amico a Babele*, in *Gli anni della grande peste...*, 83.

storia della nazione italiana»⁹⁹ pur tesaurizzando il valore, la storia e la dignità del popolo sardo. Nel perseguire questo progetto Atzeni mette a punto una sorta di macro-romanzo, di cui ogni suo singolo romanzo, o micro-romanzo, è un tassello. A sua volta, ciascun micro-romanzo contiene una serie di racconti che, come detto sopra, costituisce un bozzetto narrativo a sé stante.

A differenza di quanto avviene per gli altri micro-romanzi, non vi sono nei racconti accenni al progetto fondativo di *Passavamo sulla terra leggeri*, seppur il maturo racconto di fondazione sia continuamente minato nella sua ieraticità dalla demitizzazione degli stessi elementi fondanti mediante il solito procedimento contrappuntistico e ossimorico, che vede ribaltarsi la sfera del mitico nelle sfumature del reale e viceversa. Parallelismi di natura apparentemente superficiale ma significativi sotto il profilo ideologico si possono tracciare tenendo conto di alcuni spunti tesi a creare una linea di continuità tra passato e presente, mito e realtà: ed ecco allora comparire, sullo sfondo della Cagliari contemporanea, la Karale fenicia, corrotta oggi come allora;¹⁰⁰ le prostitute che invadono le vie dei racconti così come le milleeundici della Cagliari Romana;¹⁰¹ la Cagliè aragonese con i suoi «antichi, cupi palazzi spagnoli»¹⁰² (che ancora vivono la loro vecchiezza nel cuore di Castello), che guarda sbigottita «la città sdraiata, in basso, illuminata»;¹⁰³ l'assimilazione del uomo all'animale e viceversa, come nel caso emblematico del giudice Mariano.¹⁰⁴

Punti fermi di tutta la prosa letteraria e giornalistica atzeniana sono, infatti, i continui rimandi intertestuali interni, tra racconto e racconto, o esterni, tra

⁹⁹ ID, *Identità di popolo e nazione sarda?* In *Scritti giornalistici...*, II, 925.

¹⁰⁰ Così l'autore in *Passavamo sulla terra leggeri*: «Fu sempre il destino di Karale: ricca, corrotta, malata», 76. A questo proposito Grecu scrive: «È la constatazione del legame indissolubile fra il dentro e il fuori, risultato di una storia sospesa fra realtà e leggenda. L'essere una città aperta, esposta alla contaminazione di culture tra loro molto diverse è il motivo della sua corruzione, ma anche della sua ricchezza, della sua forza nell'assorbire e inglobare gli elementi esterni». *Il sogno del prigioniero*, in S. Atzeni, *I sogni della città bianca...*, 321.

¹⁰¹ Come nota Marci, «È una gerarchia rovesciata: al centro, principio di ogni fecondazione e dei più imprevedibili incroci, l'essere che, in genere, le società organizzate tendono a demonizzare: la puttana. In *Passavamo sulla terra leggeri* le puttane abbondano», G. MARCI, *A lonely man...*, 191. Le prostitute, categoria di cui nell'immaginario atzeniano fa parte anche la Dea Madre, alla stregua di tutti gli umili travolti dai vortici storici, captano l'attenzione dell'autore che le dissemina in vari luoghi della sua opera. Basti pensare, a questo proposito, ai racconti Meglio *fuggire. Sempre* e *Un eroe*, contenuti in *I sogni della città bianca* (rispettivamente alle pagine 15 e 33); e, ancora, seppur marginalmente nel *Quinto passo è l'addio* (190) e nel racconto *Gli amori, Le avventure e la morte di un elefante bianco* ora in *Racconti con colonna sonora* (49; 61) e in *Gli anni della grande peste*; Infine in *Passavamo sulla terra leggeri*, 118.

¹⁰² S. ATZENI, *Da Nicola a Nicola*, in *I sogni della città bianca...*, 197.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Cfr. in questo stesso lavoro 2.5.1 e, più estesamente, il capitolo 3.

racconto e romanzo. In *Passavamo sulla terra leggeri*, l'utilizzo di spazi bianchi demarca il confine tra piccole sequenze narrative e segnala il punto di inizio e di conclusione di ogni singolo bozzetto, immortalando *in medias res* fatti luoghi e personaggi secondo una tecnica cinematografica già sperimentata nel *Figlio di Bakunin*.¹⁰⁵ Attraverso la concatenazione di piccoli tasselli paratattici o, per utilizzare una felice espressione di Franco Cordelli, di «frasi-figura»,¹⁰⁶ Atzeni dissemina informazioni di natura diversa, relativamente alla situazione storica sarda del periodo di cui si sta trattando e alle storie più ampie, in cui da una parte si sprigiona la vena creativa dello scrittore e dall'altra emergono degli spunti già noti al panorama legendario e mitico della Sardegna.

In quest'ultimo caso, si rivela fondamentale la conoscenza del volume curato nel 1922 da Gino Bottiglioni, intitolato *Leggende e tradizioni della Sardegna*. Questo testo raccoglie fiabe e leggende in lingua sarda, segnalandone le varianti locali in trascrizione fonetica.¹⁰⁷ Atzeni conosceva molto bene questo materiale, tanto da lavorarci sopra rielaborandolo in lingua italiana e riproponendolo in parte insieme a Rossana Copez.¹⁰⁸

Fiabe sarde costituisce dunque un passo importante per l'apprendistato letterario di Atzeni, nonostante si tratti di un lavoro non originale, come ammette l'autore stesso, sotto il profilo creativo. Al contrario, *Araj dimoni*¹⁰⁹ è un racconto «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'autore». ¹¹⁰ Come giustamente sottolinea Gigliola Sulis, il

¹⁰⁵ Cfr. A. FLORIS, *Le storie del figlio di Bakunin. Dal romanzo di Sergio Atzeni al film di Gianfranco Cabiddu*, Cagliari, Aipsa, 2001.

¹⁰⁶ F. CORDELLI, *Frasi-figure come cristalli lucenti*, «La grotta della vipera», 75, estate 1996.

¹⁰⁷ G. BOTTIGLIONI, *Leggende e tradizioni della Sardegna*, Geneve, L. S. Olschki, 1922¹. Qui si farà riferimento al testo dell'edizione Illisso del 2003 curata da Giovanni Lupinu. Come sottolinea Gigliola Sulis, «Atzeni ricava episodi, personaggi, ma anche singole parole e intere frasi, che trasporta dal sardo in italiano». *Trovare racconti mai narrati...*, 9-10.

¹⁰⁸ S. ATZENI – ROSSANA COPEZ, *Fiabe sarde*, Cagliari, Zonza Editore, 1978¹. Qui si utilizzerà l'edizione Condaghes del 2002. Come sostiene Giuseppe Marci *Fiabe sarde* raccoglie, in lingua italiana, alcune fiabe tratte dall'originale trascrizione in scrittura fonetica realizzata nel 1922 da Gino Bottiglioni. I due autori rielaborano un materiale tradizionale, fino a quel punto studiato unicamente per gli aspetti linguistici, e gli restituiscono funzione narrativa, aggiungono elementi creativi, creano collegamenti tra fiabe diverse, danno vita a personaggi originali che abbiano caratteristiche coerenti con modi di dire che definiscono personaggi tipo: lo sciocco, il furbo, e così via. G. MARCI, *A lonely man...*, 27-28.

¹⁰⁹ S. ATZENI, *Araj dimoni. Antica leggenda sarda*, Cagliari, Le Volpi, 1984. Ora *Il demonio è cane bianco* in *Bellas Mariposas*, Palermo, Sellerio, 1996.

¹¹⁰ G. SULIS, *Introduzione a Trovare racconti mai narrati...*, 10. Come sottolinea la curatrice: «In risposta a una studentessa cagliaritana che gli chiede notizie sulla sua formazione, scrive: "Lasci perdere il libro

vero e proprio salto di qualità «dalla fase di studio e ricerca storico – folclorico a quella in cui la rievocazione storica si intreccia con una sempre più personale manipolazione delle fonti, per sfociare nelle ‘invenzioni’ proprie del narratore»,¹¹¹ si può ricondurre ai postumi *Gli anni della Grande Peste* e *Raccontar fole*.

Fiabe sarde. Quel che vale del lavoro di ricerca sulle tradizioni è racchiuso nel racconto *Araj Dimoni* [...]”. (A Daniela Spiga, in data Sant’Ilario 3 settembre [1991]). La lettera è inedita». *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

2.4.1. Lujia Rabiosa.

Tuttavia, la carriera di Atzeni sembra aprirsi e chiudersi nel segno della fiaba, se consideriamo che il materiale acquisito in questa prima fase della sua produzione diviene essenziale per la stesura di *Passavamo sulla terra leggeri*. Come scrive Gigliola Sulis, infatti:

Le Fiabe sarde (1978) e il racconto Araj dimoni (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 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.¹¹²

Atzeni, nell'assecondare il gusto tradizionale per l'utilizzo in chiave didascalica delle leggende e delle fiabe, scandito dai passi di danza dei *muttetus* e si mutua gramscianamente verso l'apertura alle diverse tradizioni, Antonio Setzu, l'ultimo dei 'custodi del tempo' immortalato nel tramandare il sapere al bambino-Atzeni, racconta delle storie paradigmatiche che si sono trascinate sino ad oggi e che sono parte integrante dell'immaginario collettivo. Una delle tante, ma non autoctona bensì di derivazione greca,¹¹³ tratte di peso dal volume di Bottigioni, ridefinita nelle *Fiabe sarde* e approdata in *Passavamo sulla terra leggeri* è la leggenda di Lujia Rabiosa,¹¹⁴ molto diffusa in Sardegna, raccontata per l'occasione da

¹¹² *Ibidem*

¹¹³ La leggenda di Lujia rabbiosa ricorda infatti il mito e la storia di Niobe, menzionata talvolta come la prima donna mortale amata da Zeus. Altre versioni del mito raccontano che, in un momento in cui ancora dei e uomini vivevano in un'unica dimensione, Niobe venisse definita sia "dea" sia "regina superba". Proprio per la sua superbia e per il fatto che si facesse vanto della sua numerosa prole, così come riporta già Omero, Niobe perse i suoi dodici figli. Questi, uccisi da Apollo con il suo arco argenteo, furono trasformati da Crono in pietre e dopo dieci giorni dalla morte furono seppelliti dagli stessi dei che in un primo momento avevano negato loro la sepoltura. Anche Niobe che scontò con il pianto la sua pena fu, alla fine, trasformata in roccia nel monte Sipilo, condannata dagli dei a soffrire per sempre anche in questa condizione. Altri racconti tramandano che le lacrime che ogni anno sgorgavano dal monte Sipilo fossero di Niobe. Carlo Kerényi chiosa così sul mito di Niobe «La madre dolente pietrificata veniva mostrata ai viaggiatori. Non si dovrebbe dimenticare che nella mitologia essa era una madre primordiale del genere umano». C. KERENYI, *Die Mythologie der Griechen*, Rhein-Verlag, Zurigo, 1951 (trad. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Il saggiatore, 1962, I, 185-87); APOLLODORO, *I miti greci*, a cura di P. Scarpì, Roma, Fondazione Lorenzo Valla - Milano; Mondadori, 1996; Alla voce Niobe ho consultato anche: <http://www.demgol.units.it/lemma.do?mode=motivo>; <http://perseus.tufts.edu>; *The Oxford Classical Dictionary*, a cura di S. Hornblower – A. Spawforth, Edizione Oxford, Oxford University press, 2003³.

¹¹⁴ Come scrive Gino Bottigioni, «il tipo dell'avarissimo e crudele è rappresentato da una gigantessa della quale si parla molto in Sardegna. È chiamata Lucia o Giorgia rabbiosa e, intorno ad essa, il

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

«Antioco Yspanu, custode del tempo negli anni piemontesi».¹¹⁵ Questa leggenda dà vita in *Passavamo sulla terra leggeri* ad un racconto di fondazione sulla ‘pietra’ che ospita il luogo del racconto; ciò che infatti più preme all’autore è caratterizzare uno spazio fisico determinato e da qui far fiorire delle storie.¹¹⁶ La leggenda di Lujia Rabiosa è infatti intessuta in un momento tipico del romanzo, quando Atzeni dismette i panni del narratore per vestire quelli del giudice inquisitore che conduce una vera e propria crociata contro le falsità scritte in merito alla storia sarda dagli storici sabaudi. L’autore quindi utilizza questo racconto guardando attraverso gli occhi di «un bambino di sei anni»¹¹⁷ — «Antioco Yspanu, custode del tempo in anni piemontesi e figlio di Costantino Yspanu detto Ischina» —, che corre per raggiungere la grotta, assediata dall’esercito sabauda, in cui si nasconde il giudice e custode del tempo senza nome. Egli era «stato venduto» dalla sua comunità al nemico, poiché reo di aver interrotto una faida familiare per ventuno giorni, in cambio della morte di altrettanti. L’immagine di Lujia Rabiosa si interfaccia con due diverse interpretazioni che rispecchiano lo sguardo dei personaggi del racconto. La prima è quella del bambino, il quale «correva e guardava la gola di *Corr’e faulas* già buia, macchia nera che passo passo si allargava e conquistava la montagna, guardava il cielo azzurro scuro e calcolava che sarebbe giunto a Lujia Rabiosa agli ultimi fuochi del tramonto».¹¹⁸ Egli infatti, nonostante non si sia mai addentrato in quel luogo, lo conosce e lo possiede grazie ai racconti «degli antichi»:

popolo sa dare anche minuti particolari». G. BOTTIGLIONI, *Leggende e tradizioni...*, 55. In alcuni paesi, come a Nuragus, si dice appartenesse alla razza dei Gentili, che avesse delle mammelle gigantesche e che costruisse i nuraghi. La leggenda narra che un giorno Lucia rabbiosa, ricca quanto avara, rifiutò di dare l’elemosina ad un povero frate (o, a seconda della località, a Dio in persona) e Dio per vendicarsi le trasformò in pietra tutto ciò che possedeva. E infatti, come puntualizza il curatore dell’opera Giovanni Lupinu, «vari attrezzi di Lucia rabbiosa ridotti in pietra s’indicano qua e là nel territorio di Nuragus e d’Isili e anche altrove». *Ivi*, 200.

¹¹⁵ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 120.

¹¹⁶ Come riferisce Bottiglioni, infatti, «Il sistema orografico della Sardegna presenta spesso delle piccole collinette con la cima arrotondata che rassomigliano a dei covoni e nelle quali il popolo vede il grano della gigantessa malvagia ridotto in terra. Nei pressi di Esterzili si trova la sua casa (sa domus de Orgia Rajosa, ad Arbus c’è la tavola di Lucia Rabbiosa, ad Ales si mostra il suo telaio e la pala per infornare il pane, altrove, il forno, presso Alà dei Sardi c’è sa perda de Lughia Rajosa e, finalmente, nelle vicinanze di Noragugume, si mostra Giorgia Rabbiosa in persona, pietrificata dall’ira divina)». Bottiglioni inoltre trova conferma in altri che si sono occupati di scrivere di e sulla Sardegna, come Antonio Bresciani (*Dei costumi dell’isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*, Napoli, 1850¹, I, 108) e Alberto Della Marmora (*Itinerario dell’isola di Sardegna*, Cagliari, Timon, 1860, 198)

¹¹⁷ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 119.

¹¹⁸ *Ivi*, 119-20.

Mentre saliva fra i massi, cadeva, si graffiava, si ammaccava, pensava alla grotta, mentre saltava agile elegante, muflone di pietra in pietra, pensava alla grotta, mentre si arrampicava veloce nonostante il buio, come sapesse a memoria un tracciato che saliva con spire di serpente (non era mai stato là e conosceva i luoghi soltanto per averli visti di lontano e per sentito dire) pensava alla grotta. Sapeva dai racconti dei vecchi che il giudice dormiva nella Sala del giudizio, in un angolo, accanto a un'alta colonna che scendeva dalla volta, su una pelle di vacca, abbracciato al fucile. Sapeva dai racconti dei vecchi che la Sala era nelle viscere del monte: «Scendi per un sentiero interrato, passa un ponte sul fiume sotterraneo, risali e riscendi nei cunicoli, guidato dal canto del vento che entra da Sa bogh'e is canis, fino a un lago che devi aggirare da destra, oltre il lago la Porta, oltre la Porta un corridoio e alla fine la Sala». Sapeva dai racconti dei vecchi che quando la gente andava per giudizi aveva bisogno di torce e di guide come Titinu Frongias o Costantino Demelas, per non perdersi nelle viscere della terra. «Come farò» pensava il bambino “a giungere nella Sala e avvisare il giudice, se non ho una torcia, non sono mai stato prima nella grotta, non so neppure dove sia l'ingresso? L'ingresso è a dodici passi di uomo adulto dalla pietra dove Antonio Murru è morto novantenne suonando il flauto' dicono i vecchi. Quando Antonio Murru è morto non ero nato e nonno era bambino. Come farò a riconoscere la pietra giusta?¹¹⁹

Si assiste dunque a un processo di metamorfismo panico che rende totale la compenetrazione tra ambiente e personaggio, restituendo un'immagine dell'uomo che conoscendo il suo luogo e la sua storia conosce se stesso. Il momento di massima tensione si ha quando il bambino giunge indisturbato e con il solo aiuto della memoria degli antichi nella Sala del giudizio, sita nelle viscere del monte. Qui egli ascolta la storia, diventando a sua volta custode del tempo, mentre «la luna scendeva dalla fenditura nel calcare dell'alta volta a illuminarli». ¹²⁰ Quest'ennesimo atto di resistenza da parte dei sardi si celebra all'interno di un luogo sacro, la grotta e, ancora più in profondità, la Sala del giudice. Simbolicamente, essa rappresenta un ventre materno (antitetico rispetto al ventre della nave coloniale, matrigno) che protegge i suoi figli e, soprattutto, che si oppone alla perdita della memoria. Il bambino rappresenta la salvezza, il futuro, il procrastinarsi di un popolo all'infinito; la perdita equivale al nulla, all'oblio. Sul fronte opposto, la minaccia sabauda attenta «per quaranta giorni e quaranta notti» alla vita del giudice, tentando di accedere al luogo sacro, e conseguentemente all'intero bagaglio culturale della comunità sarda, spezzando inesorabilmente il filo dell'antica tradizione dei custodi del tempo. Lujia rabbiosa diviene agli occhi dell'esercito sabauda un luogo impervio, una pietra fredda e inaccogliente. Atzeni offre quindi un bozzetto in cui la lucentezza e la vitalità trasfusi dal bambino e dal giudice — che operano nel giusto e nella difesa della tradizione — contrasta con l'oscurità e

¹¹⁹ *Ivi*, 124-25.

¹²⁰ *Ivi*, 126.

la stoltezza emanata dai soldati del re, che impauriti si giocano «a testa o croce il posto di primo che scende nel cunicolo ignoto, sporcandosi di fango e inzuppandosi d'acqua, sparando contro i pipistrelli, tremando e bestemmiando, senza mai trovare il giudice né il bambino». ¹²¹ L'unico ad esimersi da questo tipo di atteggiamento è il colonnello dell'esercito, il quale compie un atto di resistenza al governo e rispetta l'inviolabilità della grotta:

rimase seduto sulla pietra dove Antonio Murru aveva suonato il flauto per tutta la vita (e ancora oggi, se passi nel mese delle ginestre fiorite, di notte in buona compagnia, lo senti che suona balli tondi e fughe di Mozart). Mentre soldati, tenenti e capitani cercavano nei cunicoli del monte, il colonnello seduto sulla pietra banchettò, dodici porchetti e quaranta botti di Cannonau, trentacinque di Nasco per pardulas e sabas. ¹²²

Nonostante l'esclusivo lasciassero passare, Atzeni non commette defezioni: «Il colonnello mangiò e bevve. Antonio Murru a quel tempo era morto da poco, neppure da cent'anni e suonava molto più di oggi, ma non suonò. Non suona nel mese della neve e mai per i colonnelli». ¹²³

Il racconto di fondazione di Lujia rabiosa, l'unico che compare in questa seconda parte del romanzo, si inserisce all'interno del dialogo tra due *istranzos*, un tenente sabaudo e un soldato semplice, intenti a commentare la pazzia dell'uomo stanato dall'interno della grotta, pericoloso, nonostante la presunzione di farsi definire 'giudice' dalla sua comunità. ¹²⁴ I due, intanto, guardano il ritratto della fidanzata del soldato, il quale nel frattempo chiede informazioni sul luogo in cui si trova la grotta e la pietra di Lujia rabiosa:

«Perché la gente del paese ha dato alla pietra nome di donna, signor tenente?». «Dicono fosse donna, donna bella, avara, proprietaria di terre e mulini, un giorno torna di campagna con un cesto d'uva e incontra un bandito ferito che dice: "Morirò questa notte, dammi un grappolo della tua uva perché la morte sia più dolce ». La donna risponde: "Se fossi vivo e forte non chiederesti, andresti a prendere e rubare, quante volte hai rubato dalle mie vigne e dalle mie tanche, uva e vitelli? Ora vorresti che proprio io ti addolcissi la morte?».

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ «Lo chiamano giudice, signor tenente. Sono pazzi. Ma la prego. Non mi faccia scendere per primo. Il bandito è armato e vistosi alle strette, non so se capite. La fidanzata al paese mi aspetta. Posso mostrare il ritratto? L'ho fatto da me al carboncino, sono bravo a ritrarre, ho anche il ritratto di un'amica, brava donna sfidanzata, ricca di vacche, vitelli, grano e case, un po' brutta ma sposarla è buon affare, ha casa piena di serve, non so se capite. Arriverà acquavite per tutti, domani? Di mattina?». *Ivi*, 123.

Dette queste parole guarda l'uomo negli occhi e alza il piede per un calcio nella ferita al ventre da cui cola il sangue. Il Signore la vede e per punirla di tanta avarizia la impietrisce nel gesto, coll'uva sulla testa. Così dicono».125

Come di consueto, Atzeni smorza la tensione epica e favolistica con l'incalzare di interrogative retoriche a cui non si concede risposta delegandola invero al lettore, al quale spetta un ruolo attivo all'interno del romanzo: «Mi perdoni, signor tenente, ma se il Signore si offese perché la donna rifiutò di donare l'uva, non avrebbe fatto meglio a impietrire soltanto la donna, lasciando il cesto e i grappoli al bandito condannato a morte?».126 Consuete *tonterias* da conquistadores.127

Da questo momento in poi, Lujia Rabbiosa rivive nei gesti del bambino, fuoriuscendo dalla dimensione inanimata e orografica, e divenendo compartecipe di un processo iniziatico che «accompagna dolcemente»128 il neofita al centro del mondo, rappresentato dal ventre del monte in cui risiede il giudice e in cui avviene il rito sacro. Al contrario, il bambino acquisisce le sembianze animalesche - così come avverrà in seguito per il giudice Mariano - comincia una folle corsa verso l'ignoto spinto solo dalla necessità di conoscere la storia del tempo prima che sia troppo tardi, prima che la morte uccida la vita e con essa la memoria. Il neofita,

pensava che avrebbe dovuto salire la pietraia al buio e correva, come puledro ma non era puledro, era un bambino di sei anni, minuto, tutto ossa e muscoli magri e duri adatti a sopportare ogni fatica purché la mente volesse. Non conosceva bisogno d'aria nei polmoni, correva concorde col respiro, come corre puledro o come corre cane, veloce nel pianoro, correva a piedi nudi, ossa che si flettevano come giunchi di palude e scattavano, lanciavano, piedi bianchi sul dorso, colore della neve che cominciava a cadere sulla terra

125 *Ivi*, 123-24.

126 *Ibidem*.

127 *Ivi*, 127.

128 «Col buio il bambino salì sul naso di Lujia Rabbiosa circondata da soldati acquattati nell'erba, scese strisciando sulle spalle dell'avara e camminò in silenzio per trecento passi nella gola, chiusa sul fondo da una cascata di graniti, qualcuno piccolo come uovo di gallina, altri grandi come buoi, come carri, come case. Ai piedi della pietraia sentì tre spari alle spalle. Si arrampicò come capra, era buio, inciampò, rotolò, saltò in piedi e ricominciò a salire, infischandosi delle pietre che faceva rotolare, scivolò, ripartì. Il respiro si spezzava, il cuore saltava in gola. Aveva sparato il soldato chiacchierone spaventato da un cinghiale. Aveva spaventato il cinghiale (era fuggito veloce) e aveva informato i dintorni per miglia della presenza di armati alla rocca, Lujia Rabbiosa s'era svegliata e sparava per inaugurare nel migliore modo la seconda vita. «Spara Lujia» pensò il bambino. «Ammazzerà qualcuno?». Mentre correva nel pianoro rasente le sughere e i cardi il bambino pensava alla grotta. Mentre scivolava in silenzio fra i soldati pensava alla grotta. Qualcosa nel buio afferrò il bambino e lo sollevò in aria. «Chi sei?» sussurrò una voce all'orecchio. Al contrario, il soldato la definisce «questa schifosa pietra che chiamano con nome di donna», ridimensionandola alla condizione materiale per cui Lujia Rabbiosa a causa della sua indole malvagia era stata condannata».

scura del sentiero scavata dai muli e dai cavalli, dalle ruote dei carri, dalle zampe di pecore e caproni (sughere ai bordi del sentiero piegate dal maestrale e cardi argentei, mariani). Piedi scuri, quasi neri, nella pianta non protetta da suola, mai il bambino aveva messo scarpe. Correva senza rumore, come danzasse. Ascoltava il vento che arrivava da oriente, cercava l'eco di galoppo di cavalli. Ricordava gli uomini che aveva visto salire al paese, cento e cento, soldati e ufficiali. Ricordava le parole del primo soldato banditore, era già in piazza quando la truppa cominciava a apparire in fondo a Tanchorus, «Questa è la volta che il giudice sarà stanato» aveva detto il banditore «chiunque lo aiuti sarà passato per le armi. Nel nome del Re». Il bambino ricordava le parole e correva, correva. «Nessun altro correrà della gente del paese, nessuno vuole aiutare il giudice, preferiscono che muoia» pensava il bambino e sorrideva senza volere, per la gioia della corsa, i muscoli caldi cantavano una canzone: «Vai, guarda, ascolta, vai».¹²⁹

«Vai, guarda, ascolta, vai».

¹²⁹ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 120.

2.4.2. Arar ed Eloë.

Altro racconto fondativo già elaborato da Atzeni all'interno delle *Fiabe sarde* e ricomparso creativamente in *Passavamo sulla terra leggeri* è quello che interessa il 'punto zero' delle *launeddas* e del ballo tondo. A parte la danza rituale dei giudici, questo racconto si affida al genere tragico, secondo una consuetudine che trova già ampio spazio nelle letterature antiche, quella greca in particolare.¹³⁰ Il tradizionale ballo sardo nasce, secondo Atzeni, nel tempo in cui «Il mercato di Lo, l'intero villaggio di Lo, si mescolò al villaggio fenicio facendo nascere la prima città dell'isola»: Kar Ale.¹³¹ A condurre le danze sono gli infelici Arar e Eloë, provenienti da due stirpi e ceti sociali diversi e ostacolati per questo nel loro amore dai rispettivi padri. Arar, di origine fenicia, è venduta dal padre a un mercante di Tiro ma persegue la libertà attraverso la fuga con Eloë, cittadino del villaggio di Lo che vive la sua vita tra nuoto, danza e canto, così come nell'epica 'leggera' di Atzeni facevano tutti i sardi almeno sino alla definitiva disfatta storica del 1409. I due innamorati fuggono per mare, di villaggio in villaggio inseguiti da uomini fedeli al padre della ragazza, pagati per ucciderli.

La sacralità del racconto di Arar è scandita dal ritmo della musica, leggera:

Arar raccontò la propria storia e chiese l'aiuto del musicista.

Eloë aveva costruito una canoa di giunchi. Ogni tanto girava attorno all'isola, se aveva fame e sete sbarcava e andava nei villaggi, dappertutto bene accolto. All'arrivo di Eloë la gente sorrideva, sapeva che a sera avrebbe danzato alla musica delle canne. Eloë creò il ballo tondo. Eloë e Arar fuggirono per mare. Andavano di approdo in approdo, di villaggio in villaggio, lui suonava, lei cantava con parole fenicie e con voce melodiosa, tutti ascoltavano e piangevano di gioia. Il padre di Arar armò una nave e si mise in mare in cerca della canoa. Arar e Eloë fuggirono sui monti. Il padre di Arar armò una spedizione per catturarli. Uomini, carri, soldati si arrampicarono sui monti. Arar e Eloë fuggirono per mare. Tornando in città il mercante al pensiero del denaro sprecato nell'inutile inseguimento ebbe un malore, vomitò il fiele e morì.

Dicono che ancora, una volta ogni trent'anni, Arar e Eloë costeggino l'isola in una canoa di giunco cantando e suonando *launeddas*. Chi ha la fortuna di sentirli trova un tesoro.¹³²

¹³⁰ Tra gli altri miti greci "riveduti" da Atzeni, citiamo il caso di Eloë (inventore di *launeddas* e ballo tondo) e Arar assimilabili alla mitica coppia Orfeo e Euridice. In particolare su Orfeo si legge in *Come le molte religioni riuscirono ad addomesticare una belva chiamata uomo*, «L'Unione Sarda», 23 novembre 1991: «Ancora Orfeo, maestro di culto: istigava a non uccidere [...]. Fu sbranato da donne. Sacerdotesse? Fu lui che chiese cessasse anche il sacrificio rituale? Propose di sostituire l'uomo con un capro? Fu lui il capro, ultimo uomo sbranato in Grecia?».

¹³¹ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 73.

¹³² *Ivi*, 75.

L'atmosfera della fiaba, restituisce la morbidezza dell'amore tra i due giovani, la cui vita si perpetua ancora non solo attraverso la melodia e il suono delle *launeddas* ma anche tramite un racconto di fondazione che tramanda l'esperienza di Aràr ed Eloè.

Lo sfumare del piano narrativo in generi letterari diversi, come sostiene Giovanna Cerina, distende l'andatura paratattica del romanzo, rendendolo più armonioso e variegato al suo interno. In questo caso,

accanto al racconto di peripezie che richiama in qualche modo il romanzo greco d'avventura, c'è la descrizione concreta della vita di un pescatore-musico, nella rapida ripresa in diretta di movimenti, gesti, oggetti e di una miriade di pesci, ma con la trasparenza luminosa dell'idillio. E ancora si mescolano nel racconto nuclei di altre leggende: l'origine delle *launeddas* e del ballo tondo, la leggenda degli amanti smarriti e quella di lunga tradizione folk loricata del tesoro nascosto.¹³³

¹³³ G. CERINA, *Introduzione a Passavamo sulla terra leggeri...*, 19.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione

Tesi di dottorato in Letteratura italiana

Università degli studi di Sassari

2.4.3. *Il figlio di Bakunin e Raccontar Fole.*

Come si vede, quindi, il profilo si rivela abbastanza ampio, farcito di esempi diretti tratti da precedenti lavori dello scrittore che come lacerti allineati costituiscono un'opera più grande, ricca di spunti tratti da numerose tradizioni diversificate. Il percorso che l'autore traccia nel *Figlio di Bakunin* è interessante per capire la concezione interna alla focalizzazione del punto di vista: attraverso l'espedito dell'inchiesta si costruiscono molteplici e variegati immagini dell'anarchico Tullio Saba, in cui risalta il gusto dell'ossimoro e della divaricazione ideologica con cui è concepita, come già sottolineato in precedenza, l'intera opera di Atzeni. In calce al romanzo, infatti, egli giustifica tutte le discordanze e le contraddizioni che hanno arricchito e condito i vari racconti, la cui veridicità non è in discussione:

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.¹³⁴

In questo passaggio viene rievocato il meccanismo di unità che intercorre tra le righe dei romanzi atzeniani rispetto alla consapevolezza della dignità assunta dalla memoria e dal ricordo nell'ambito della ricostruzione di un fatto o, come in questo caso, di un personaggio storico, aggiungendo una categoria interpretativa che la storiografia ufficiale non aveva mai considerato come fonte di studio, ossia la memoria culturale. *L'infavolazione*, in concerto con i meccanismi retorici che arricchiscono il racconto narrativo, è ora accolta all'interno dei resoconti storici, penetrando attraverso il velo della memoria collettiva, culturale e, come in questo caso, individuale; la parola e il racconto sono, quindi, elementi di apprendimento indispensabili alla tesaurizzazione culturale e all'eternizzazione della fama personale e collettiva; e, infatti, come sostiene Atzeni,

Un procedimento di scrittura della storia con implicita ri-scrittura in senso ironico che rispecchia uno sguardo polivalente sulla realtà è anche offerto da *Raccontar fole*, raccolta di passi tratti dalle cronache di viaggiatori che nell'Ottocento

¹³⁴ S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin...*, 119.

¹³⁵ *Ivi*, 12.

hanno visitato per brevi periodi la Sardegna. Il percorso storico tracciato da Atzeni prevede una rielaborazione di questo tipo, in cui sono messe in discussione le testimonianze riprodotte e riportate dai non sardi sulla Sardegna. I testi raccolti da Atzeni in questo libello in realtà non sono di prima mano, ma sono filtrati attraverso l'opera di uno storico sardo, Alberto Boscolo, il quale ha selezionato alcune parti tratte dai saggi pubblicati dai viaggiatori al loro ritorno in patria. L'opera di Boscolo, in realtà, rispondeva ad un'esigenza più ampia, che si inserisce all'interno di una raccolta di testi sulla Sardegna di argomento storico in cui, paradossalmente, questi racconti assumevano la dignità di un documento. Il caso dei viaggiatori è emblematico per comprendere il senso di elaborazione e, allo stesso modo, di *infavolazione*, a cui, a detta dello scrittore, è stata sottoposta la storia dell'isola, maltrattata e umiliata sulla base di false credenze per sottolineare il senso di frustrazione e di sottomissione in cui versava. Il punto di vista dei viaggiatori, i quali tornando in patria restituiscono la loro esperienza attraverso dei resoconti posticci e mediati oltre che dal ricordo e dalla memoria anche, o forse perlopiù, da una sottile vena creativa, per dar conto del loro operato alle autorità, è falsato anche dalla volontà di stupire il lettore o l'ascoltatore d'oltralpe con racconti meravigliosi e fantastici, da cui emerge, tra le altre cose, che i Sardi sono paragonati agli Uroni o genericamente ai popoli primitivi. Subito dopo la lettura del testo di Boscolo, Atzeni estrapola alcuni passi significativi che ricalcano la ricostruzione esotica che dell'isola fanno i viaggiatori, suddividendoli per argomento e relazionandoli in modo da creare un racconto univoco. Attraverso il dono dell'ironia e dell'iperbole, questi stessi racconti vengono smentiti punto per punto e da qui, sulla scia dell'*Apologo del giudice bandito*, inizia il vero e proprio lavoro di riscrittura della storia ottocentesca della Sardegna. La verità storica, nonostante l'intento di aderenza al vero, è completamente travisata in funzione del principio di verosimiglianza che lega la necessità del resoconto storico alla volontà di rendere esotica e irrealistica la realtà, traducendo il racconto in documento. Questo ha permesso che la Sardegna, terra inesplorata o poco conosciuta oltre il Brennero, somigliasse ad un regno lontano in cui fanno da padroni l'invenzione e il paradosso, in cui tutto è possibile e tutto diviene credibile. Il percorso storico-identitario tracciato nel tempo, e attraverso il tempo, non esclude dalla sua analisi anche la modernità, termine di paragone da cui diramano le linee prospettiche verso il passato, il cui studio è condizionato dallo sguardo aperto verso un futuro cieco e incerto se non illuminato dalla conoscenza. L'oggi, quindi, rappresenta il punto di inizio del processo fondativo, *l'hic et nunc* da cui intraprendere un percorso necessario verso una conoscenza empirica, dettata dall'esperienza di chi ha vissuto e testimoniato sul proprio ieri.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

2.4.4. Le farfalle meravigliose di Marquez.

Un palinsesto fondamentale per la stesura di *Passavamo sulla terra leggeri* è l'epopea colombiana di Garcia Marquez, *Cent'anni di solitudine*, intrisa di quella «contemporaneità del non-contemporaneo» così cara al mondo dell'epopea orale — di cui evidentemente *Passavamo sulla terra leggeri* fa parte —, e teorizzata da Moretti come un ricca di «un fascio di spinte e contropunte, dove vecchio e nuovo si combinano nei modi più strani, tenendo sempre in sospeso il destino di Macondo»¹³⁶ così come quello della Sardegna. Al di là di ogni riferimento alla troppo comune definizione di realismo magico o *real maravilloso*,¹³⁷ Atzeni assorbe da Marquez quella sensazione di un destino sospeso, appeso al filo della vita, mutevole come la fortuna. Le sette generazioni che trascorrono la loro vita sulle pagine del romanzo colombiano non sono altro che la metafora dell'umanità e dell'individuo, di cui si attraversano le varie fasi, dalla prima infanzia alla maturità e poi alla morte, che tutto distrugge, tutto cancella. Se la prima rappresenta la nascita e la fanciullezza (lo stupore e la scoperta delle cose da parte di José Arcadio insieme a Melquiades), le successive sono lo specchio dell'irruenza giovanile (José Arcadio figlio), dell'adolescenza (gli amori di Rebeca e Amaranta), della sete di una giustizia più popolare (il colonnello Aureliano con le sue oltre trenta guerre, tutte perse), della delusione del mondo (sempre il colonnello Aureliano, che si rintana nel suo laboratorio a costruire pesciolini d'oro). Un destino tragico, dunque, che nasce, cresce, muore e si ripete nella sua ciclicità, e una sola forza per le generazioni che verranno: la memoria degli antenati, che rivive attraverso la geminazione di nomi, luoghi e motivi sempre uguali. Come i cicli che Ursula riconosce nella storia della famiglia, le cose che si ripetono, gli stessi errori commessi da padri e figli, «perché le stirpi condannate a *cent'anni di solitudine* non avevano una seconda opportunità sulla terra»¹³⁸ — chiosa l'autore. La solitudine in cui Macondo si è arenata è destinata a strozzarlo, al di là di ogni profezia: la chiusura mentale al mondo, l'autoreferenzialità dei suoi abitanti e della famiglia Buendia (col risultato dei vari incesti) ne determineranno la morte. Tutto

¹³⁶ F. MORETTI, *Opere mondo*, Torino Einaudi, 1994.

¹³⁷ «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». S. Atzeni, xxx.

¹³⁸ G. G. MARQUEZ, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1967¹ (trad. it. *Cent'anni di solitudine*, Milano, Feltrinelli, 1968¹). Qui si utilizza l'edizione *Opere*, a cura di R. Campra, introduzione di C. Segre, Milano, Mondadori, 2004⁴, I, xxx.

finisce lì dove tutto è iniziato: la casa dei Buendía, ormai a pezzi, viene spazzata via da un uragano insieme a tutto il paese, il piccolo Aureliano viene divorato dalle formiche rosse e Aureliano Babilonia comprende —finalmente e troppo tardi — le profezie di Melquiades. Tutto è ormai perduto.

Macondo, uno specchio di mondo che si apre in mezzo alle foreste, è il simbolo del racconto di fondazione colombiano di cui si parlerà più diffusamente nella seconda parte di questo lavoro. Ora interessa invece soffermarsi sull'ascendenza che l'epopea di Marquez ha avuto su quella sarda di Atzeni. Per farlo, basta ricordare la ciclicità con cui ricorre la figura del giudice Mariano, la «capra zoppa», che costituisce il «punto fermo» di un mondo che ruota che tanto Eliot coi suoi versi ricercava, quell'attaccamento all'antico che non può essere mai surclassato. Così Atzeni investe sulla ieraticità di Mariano, novello Aureliano Buendía, demitizzandolo, elevandolo ad una condizione panica che lo amalgama eternamente con tutto quanto ruota intorno a lui, sino all'ascensione finale, quasi un capovolgimento in senso autoctono della tradizione cristiana. Il motivo dell'ascensione è presente anche in *Cent'anni di solitudine*: basti pensare in questo senso all'esperienza di Remedios la bella, personaggio che sembra non essere passato indifferente all'attenzione di Atzeni. Anche la Sardegna, infatti, ha un proprio Dio, che non è Re, non è un eroe, non è immanente, ma è un giudice che assume le sembianze di una capra, per giunta zoppa, di un lupo, di una volpe, a seconda delle circostanze. Nonostante questo, egli accompagna il suo popolo così come, divinamente, fa il pastore con il proprio gregge:

Da quanto governa Mariano? Non eravate manco nati. I vostri padri non erano nati. Non erano nati i padri dei vostri padri e Mariano governava. Da allora sono passati più di duecento anni. Quale uomo può vivere per duecento anni? Perché noi e voi non possiamo vivere per duecento anni? Conosciamo il perché: non abbiamo firmato il patto baciando il culo del principe degli angeli caduti, nome immondo,verro sozzo.¹³⁹

E, ancora, Mariano succube di un patto diabolico (o diavolo egli stesso nella sua iconografia da capro?) secondo la più diffusa iconografia medievale:

Lo credevano immortale. Si mormorava avesse trecento anni e tutti ricordavano d'essere nati sotto Mariano da padri nati sotto Mariano da padri nati sotto Mariano. I nonni e i babbi erano morti, i vecchi invecchiavano e Mariano ancora viveva e governava, correndo a tre zampe, ululando come cane e belando come capra alle riunioni della corona. **140**

¹³⁹ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 192.

¹⁴⁰ *Ivi*, 194.

In *Cent'anni di solitudine* Ursula può essere definita come il rispecchiamento del giudice Mariano, colei che guarda gli eventi dal loro cominciamento: unica testimone del 'tempo zero'. Entrambi, Mariano e Ursula, infatti si rivelano come i punti fermi che oltrepassano le generazioni e subiscono un calcolo alternativo del tempo biologico che li rende immortali: «nonostante il tempo, i lutti sovrapposti e le pene accumulate, Ursula si rifiutava di invecchiare».¹⁴¹

Quasi 'custodi del tempo' e, per citare Elias Canetti, anticipando ciò che si dirà in seguito, «custodi delle metamorfosi», Ursula e Mariano gestiscono in qualche modo il traffico dei personaggi del romanzo e assistono imperturbabili allo sfarsi e disfarsi del tempo, della storia, difendendo attraverso il ricordo e un libro 'sacro' la memoria. La loro morte segnerà definitivamente il declino, un moto d'urto che il diluvio purificatore di Macondo, così come il miglioramento delle condizioni di vita in Sardegna non sono riusciti ad equiparare. Il disfacimento della loro anima, prima che del corpo, trascina nell'oblio tutto quanto si è costruito nel tempo, nei cent'anni di Macondo così come nei oltre mille e mille dei sardi.

Nella giungla di personaggi che invadono le pagine di *Cent'anni di solitudine* e di *Passavamo sulla terra leggeri*, uno in particolare risente palesemente dell'influenza di Marquez. Si tratta di Sula, «la più bella»¹⁴² discendente dalla dinastia dei danzatori per cui possiamo tracciare un parallelismo con l'altrettanto «bella» Remedios, sposa di uno dei tanti Aureliano Buendia, ascesa al cielo come in un miracolo. Sia Sula che Remedios nella loro vergine bellezza si rivelano come angeliche ammaliatrici, che provocano sconforto e competizione negli uomini delle rispettive comunità.

Sula è contesa tra Umur ed Eloi, rivali nel rito della maggioranza ma anche nella vita, e le rispettive famiglie si trovano coinvolte in una sanguinosa faida che durerà per secoli. La descrizione che di Sula offre Atzeni aderisce ad un modello bucolico e idillico, che contrasta con il sangue versato dai due contendenti:

Era bella come mendula marigosa, forte e agile come capra, coraggiosa e prudente, astuta e saggia. Raccoglieva ogni giorno nel bosco bozzoli di farfalle e li portava a casa. Viveva immersa in nuvole di farfalle d'ogni colore che credevano fosse loro madre. Voleva diventare giudice. Detestava il rito. Detestava essere scelta. Non desiderava nessuno dei dodici del suo rito mentre avrebbe molto gradito uno dei dodici del rito precedente, ma doveva dare un padre ai figli.¹⁴³

¹⁴¹ G. GARCIA MARQUEZ, *Cent'anni di solitudine...*, 127.

¹⁴² S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 59.

¹⁴³ *Ivi*, 60.

Alla fine Sula va in sposa a Umur, non gli dà figli ma lo rende più saggio. Nonostante questo la faida continua:

Umur amando Sula aveva perso il buio degli occhi e la furia del corpo, era diventato saggio. Generoso. Sula aveva imparato a amare Umur per gli improvvisi scoppi d'allegria che spezzavano il ragionare attento e per la forza e capacità in ogni mestiere. Sula non amava la corsa del linciato. Quel giorno dormiva sotto una quercia lontana. Sognò che Umur la chiamasse. Corse verso il punto di mira. Trovò Umur con la testa spaccata. Sangue, cervello, ossa, una poltiglia proprio sotto la fronte aperta. Ma respirava. Lo curò dov'era, senza muoverlo di un dito. Per trenta giorni e trenta notti Sula non chiuse occhio. Il trentunesimo giorno all'ora del sole calante Umur si svegliò sanato, guardò Sula e sorrise. Sula gli disse: «Ti hanno salvato le farfalle. Cento e cento sono morte per frenare la corsa del bastone. Devi uccidere Eloi o non avrò mai pace».

Si sdraiò accanto a Umur e si addormentò. Lui la vegliò per sette giorni e sette notti con attorno cento e cento farfalle che piangevano lacrime rosse credendo morta la madre. L'ottava mattina Sula aprì gli occhi e chiese da mangiare. Umur trovò una pecora e la munse in bocca a Sula sdraiata sull'erba. Le farfalle euforiche si ingarbugliarono fra i peli della pecora e morirono.¹⁴⁴

Le farfalle: anche questo aspetto è a mio avviso riconducibile alle pagine di *Cent'anni di solitudine* in cui esso compare come elemento ricorsivo e afferente teoricamente al cosiddetto *real maravilloso* di cui sopra si è accennato. Farfalle gialle e colorate, infatti, svolazzano a Macondo e le si vedono svolazzare intorno a diversi personaggi: basti pensare allo stuolo che precedeva l'arrivo di Mauricio Babilonia,¹⁴⁵ o a Mister Herbert, immortalato più volte a cacciarle nei dintorni del villaggio,¹⁴⁶ o, ancora ai continui riferimenti alla “polvere di ali di farfalla” utilizzata per avvelenare la minestra alle spalle di Santa Sofia de la Piedad,¹⁴⁷ o alle lettere che Pietro Crispi faceva pervenire ad Amaranta, «con membrane di petali e farfalle disseccate»;¹⁴⁸ in ultimo, alle farfalle disseccate trovate da Ursula nel baule di Remedios o alle lettere contenenti polvere di farfalla sparse nel libro antico conservato da Remedios la bella.¹⁴⁹

Alle farfalle di Sula, replicano nella seconda parte del romanzo gli stuoli di falchi che scortano i passi del giudice Mariano (che si nutre di polvere di farfalle),

¹⁴⁴ *Ivi*, 64.

¹⁴⁵ Cfr. G. GARCIA MARQUEZ, *Cent'anni di solitudine...*, 238; 244; 246.

¹⁴⁶ *Ivi*, 190.

¹⁴⁷ *Ivi*, 270.

¹⁴⁸ *Ivi*, 96.

¹⁴⁹ *Ivi*, 238.

di Martina, di Eleonora e di Mattia nell'ultima parte del romanzo,¹⁵⁰ la cui fine corrisponde ad un racconto di fondazione sulla rocca dei falchi:

trecento falchi femmina lasciarono i nidi e volarono fino all'isola di roccia. lungo il viaggio cantarono un lungo canto che soltanto chi capiva la lingua dei falchi comprese, giunti alle Colonne si lasciarono cadere in mare come pietre e morirono affogati. Da allora i falchi custodiscono quel luogo, lo reputano sacro.¹⁵¹

In una concezione panica della storia così come del quotidiano, «il punto fermo del mondo» che ruota consiste in un continuo e poliedrico amalgamarsi completamente nell'ambiente in cui vive, in cui si muove. All'armonia del battito delle ali delle farfalle nella parte iniziale del romanzo di Atzeni, in cui 'passavamo leggeri come acqua che scorre', si contrappone lo starnazzare dei falchi che scortano i giudici nella seconda. In mezzo Mariano, «Il giudice, capra in giacca da pastore», in cui la complessità del rispecchiamento tra l'uomo e la bestia raggiunge il suo massimo equilibrio.¹⁵²

Sia gli uomini che le bestie hanno una missione da compiere, e nel momento stesso in cui questa viene portata a termine, a prescindere dagli esiti, è come se si compisse un rito di morte-vita, in cui il corpo di disfa per poi rifarsi: così, il sacrificio dei falchi si ricorda attraverso la rocca dei falchi; e le farfalle muoiono "Ingarbugliate tra i peli di pecora" nell'immaginario di Atzeni; dissecate, invece, nell'epica 'meravigliosa' di Marquez.

¹⁵⁰ E anche Mattia ed Eleonora finito il tempo della libertà, lasciarono Arbarè «seguiti da trecento falchi e da cortei di uomini e bestie che lenti si dispersero in ogni direzione». S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 201.

¹⁵¹ *Ivi*, 196.

¹⁵² *Ivi*, 194.

2.5. Percorsi di demitizzazione storico-eroica in *Passavamo sulla terra leggeri*.

Come si è sottolineato nella prima parte di questo lavoro, già i racconti di fondazione antichi si costruiscono intorno ad una genealogia che discende da uno o più antenati archetipali, i quali scelgono un luogo su cui fondare la propria comunità in un passato chiamato “tempo zero”. Nell’abbattere ogni possibile barriera temporale, il cantore di oggi lega questo momento fondativo al presente, abbattendo ogni possibile barriera temporale e scortandosi con il *floating gap* della memoria. In Un articolo del 1989 Atzeni scrive:

I narratori orali tacciono e le leggende si sono cristallizzate dentro libri famosi, Afanasjev, Grimm, Calvino, *Le mille e una notte*, e meno noti ai più Basile, Pitre, Bottiglioni, e lì restano fossili. Ma un tempo viaggiavano, quando i narratori orali non facevano propaganda ai mobilifici e l’uditorio era più vasto, impressionabile e privo di televisione, volavano, camminavano, portate nelle memorie di viaggiatori e vagabondi, e dall’India giungevano ai ghiacci eterni e di lì in Provenza ai trovatori e sulle loro spalle arrivavano a messer Boccaccio, e come si può sapere se in origine, nella notte del tempo, l’anima del ragazzo ucciso che si trasmuta nelle note suonate da un flauto di canna è nata dalla fantasia di un druido esaltato dalla segale cornuta o in quella di una fanciulla d’harem a Bagdad che aveva bevuto molto vino resinoso e a Vallelunga (Caltanisetta) dove Elisabetta Sanfratello, di mestiere serva, l’ha narrata a Pitre più di cent’anni or sono?¹⁵³

In questo bagaglio di storie senza tempo, *Passavamo sulla terra leggeri* trova dei modelli narrativi che smorzano la seriosità epica legata alla materia trattata. Per citare Mauro Pala, infatti, il lavoro di «riscrittura della genealogia»¹⁵⁴ dei *s’ard* che Atzeni mette in atto risente dell’usuale ironia con cui lo scrittore si avvicina ai personaggi della sua fantasia e, ancor di più, con quelli storici, conosciuti sicuramente in altra veste da parte del lettore e comunque vivi nell’immaginario collettivo secondo altre sembianze. Rispetto alla seriosità ciclica ed epica di Marquez, Atzeni gioca e si diverte a demitizzare alcuni dei suoi personaggi più famosi e, allo stesso tempo, a caricare di fascino mitico altri meno noti ai libri di storia (come nel caso della progenie di Arborea, di Amsicora, di Josto) oppure familiari ai manuali storici ma ignoti alla comunità (come molti dei personaggi “fondativi” di cui si parlerà nel capitolo seguente). Il procedimento demitizzante

¹⁵³ S. ATZENI, *Una Sardegna abitata da spiriti danzanti*, «Unione sarda», 8 gennaio 1989, ora di ID, Scritti giornalistici..., II, 988.

¹⁵⁴ Cfr: M. PALA, *Per riscrivere una genealogia*, introduzione a S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Il Maestrale, 1997.

messo in atto da Atzeni non costituisce certo un *unicum*. Nel mondo contemporaneo, come riferisce Frye, spesso e volentieri si assiste alla demolizione dell'archetipo mitico, che coinvolge anche lo spazio del personaggio romanzesco: John Barth, per esempio, rende omaggio al ragazzo-capra rappresentandolo come un Messia o un Tutor, e comunque sottolineandone in questo modo la grandezza e il potere.¹⁵⁵ Allo stesso modo, Atzeni assurge il capro / la capra come emblema della trasformazione demitizzante dei suoi personaggi: Mariano d'Arborea, è giudice dei sardi (quindi Tutor, un quasi Messia), ma dall'iconografia che lo rappresenta come una capra diparte una raggiera simbolica multipla. Da una parte, infatti, egli sarebbe il protagonista (come suggerisce Argiolas) di una tragedia interna alla Sardegna (di cui il fantomatico "mito della cattiva stella" di Salvatore Cambosu costituirebbe lo strascico novecentesco); dall'altra Mariano potrebbe significare una proiezione diabolica familiare al periodo medievale in cui il personaggio si colloca; e infine, ipotesi che qui si avvalga, Mariano si identificherebbe nella definizione che Renè Girard offre del capro espiatorio, ribaltandolo. Quest'ultimo infatti, si affranca dalla mera condizione di vittima assegnatagli dalla Bibbia, e scava sulla propria persecuzione e sulla condizione che lo vede subalterno rispetto ad un potere più forte. La vittima sacrificale non consente più alla colpa che le viene attribuita di sopraffarlo, ma l'innocente conscio della sua posizione storica si rivendica, trasformandosi nell'agnello di Dio. La persecuzione continuerà, certo, ma accresce in lui il senso di vergogna.¹⁵⁶ Alla condizione di uomo-capro a cui è costretto Mariano, si aggiunge un altro elemento: la zoppia, che nel mondo antico caratterizza il Dio Efesto e gli eroi, sacralizzandoli. In questo modo Mariano, alternando una sacralizzazione demitizzata, diviene il simbolo della Sardegna che attraverso il suo racconto di fondazione si rialza, senza eroi e senza glorie, in quanto diviene simbolo essa stessa della propria resistenza. In questo modo, Atzeni si contrappone alla tradizione letteraria sarda, che al contrario si è impegnata nel cercare di esaltare se stessa o quantomeno eleggere dei miti. L'ultimo in ordine di tempo è stato il giurista Satta, il quale riscrive una genealogia eroicizzante a cui Atzeni si "ribella", trovandovi la radice nella «preoccupazione che denuncia la nostra disabitudine ad essere soggetti e oggetti di letteratura».¹⁵⁷ La figura del giudice, diviene essa stessa genealogica nell'immaginario atzeniano, tant'è che in un altro contributo intitolato

¹⁵⁵ N. FRYE, *Favole d'identità...*, 199.

¹⁵⁶ R. GIRARD, *Le bouc émissaire*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1982 (*Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987¹, 2004).

¹⁵⁷ S. ATZENI, *Come un carro fantasma nella città inesistente*, «La Nuova Sardegna», 8 aprile, 1979, in ID, *Scritti giornalistici...*, 679.

I giudici, i poeti, i banditi di cui si parlerà più avanti in questo lavoro, lo scrittore scrive:

Nell'anno 1979 è apparso un libro chiamato *Il giorno del giudizio* scritto da un sardo che si era fatto giudice, Salvatore Satta. Al centro dell'immaginario sardo resiste, da millenni centrale, la figura del giudice. Giudici buoni o cattivi o giusti o folli, giudici. Perché? Non sono giudice, non voglio esserlo, preferisco narratore.¹⁵⁸

La riscrittura genealogica dei *s'ard* si iscrive dunque in un circuito in cui i singoli personaggi si fanno portatori di una precisa simbologia che non li lascia passare inosservati agli occhi del lettore e che sottolinea l'originalità di Atzeni rispetto anche agli altri scrittori di racconti di fondazione analizzati nel quarto capitolo di questo lavoro.

I personaggi più noti di questa seconda parte del romanzo sono sicuramente Mariano ed Eleonora d'Arborea, il cui percorso di demitizzazione raggiunge il livello più elevato e che se da una parte trasforma Mariano alternativamente in una capra zoppa e in un lupo che ulula, dall'altra circonda lui, Martina ed Eleonora da uno stuolo di falchi che li accompagna costantemente, nella buona e nella cattiva sorte. Essi comprendono il suono e il significato dell'antica lingua e una volta morta la figlia del giudice, Eleonora, si lasciano cadere in mare dando vita alla "roccia dei falchi". Prima di loro, Atzeni si cimenta nella demitizzazione degli eroi Amsicora e Josto, così come farà anche Angioni nella sua ironica epopea *Millant'anni* qualche anno dopo *Passavamo sulla terra leggeri*.

¹⁵⁸ S. ATZENI, *I giudici, i poeti, i banditi*, in ID, *Scritti giornalistici...*, II, 985. Come nota la curatrice del volume Gigliola Sulis e, prima ancora Giuseppe Marci, di questo articolo non si conosce l'esatta provenienza, ma esso è collocato dai due studiosi negli anni 1986-87.

2.5.1. Mariano «la capra zoppa».

La storia di Mariano è quella che avvolge maggiormente il lettore attento, in quanto presenta degli elementi grotteschi anche dal punto di vista dell'identificazione temporale in cui è inserito rispetto alla reale cronologia tramandata dai testi di storia. A lui si deve la prosperità del giudicato e la crescita educativa di Eleonora, erede della genealogia dei «danzatori delle stelle» e seguace della 'legge dei giusti'. Mariano, che si è fatto amputare una gamba malata connotandosi in una capra zoppa affonda la liricità epica del personaggio dal punto di vista del sentimento "eroico" che, al contrario, accompagna l'iconologia tradizionale del giudice, considerato insieme ad Eleonora come una sorta di mito autoctono. Come nota Cerina «Mariano rappresenta, a conclusione del racconto, una sorta di sintesi della storia dei sardi. Egli infatti porta con sé i segni di quel capro che all'inizio della storia dei danzatori delle stelle ci era stato presentato sull'altare della 'zicura'». ¹⁵⁹ L'identificazione tra l'uomo e la bestia infatti «va sottolineata [come] una possibile linea di continuità sotto il segno della capra, che lega la storia di Mariano ai riti originari dei *S'ard*, e che passa attraverso il richiamo a un antenato di Urak, il giudice pastore 'abitato dallo spirito della capra'. ¹⁶⁰

Come già sottolineato sopra, l'immagine della capra ricorre spesso nel corso del romanzo, in forma metaforica per indicare ad esempio il carattere di alcuni personaggi, la bellezza della donna, o la figura della *judichissa* Ursa, che salta e corre proprio come le capre. ¹⁶¹ Nonostante questo, Mariano per tanti e tanti anni, inquantificabili anni, rimasto solo ad Arbarè «mangiò erba, petali di fiori, polvere di farfalle, bacche di *panesaba*, asparagi selvatici, limoni spinosi, lumache crude e non morì». ¹⁶² La desacralizzazione di Mariano, la sua fusione con una capra zoppa — elemento ancora oggi fortemente connotato in Sardegna, basti pensare all'uomo-capro del Carnevale tradizionale sardo — è nota a tutti in città e viene narrata nella sua innaturalità, poiché «Vedere sgusciare al mercato il vecchio giudice fra le gambe degli uomini e delle donne, con una sacca di meloni profumati appesa al collo, impauriva qualcuno e sconcertava molti». ¹⁶³

¹⁵⁹ G. CERINA, introduzione a *Passavamo sulla terra leggeri...*, 24

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 80-85.

¹⁶² S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 192.

¹⁶³ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 194

Nella realtà ormai non più ‘leggera’ del regno giudicale, così come in quella rarefatta di Macondo, l’antropomorfizzazione dei personaggi, alla stregua della loro ‘bestializzazione’ è vissuta come una conseguenza delle cose del mondo, di un mondo altro che è quello delle periferie, dove tutto è piccolo, ristretto. Così, anche la pietrificazione di Martina, che ricorda in parte quella di Lujia Rabiosa, è partecipe di una condivisione che colma un vuoto archetipico:

Mariano uscì dalla città zoppicando e scongiurando il Signore di porre fine ai tormenti. Brucò erba con le capre. Diventò capra perché tre zampe sono meglio di una, gettò via la stampella e tornò a Arbaré camminando come capra zoppa. Dissero che puzzava come capra. Per giorni e notti non usciva di casa. Non aveva voglia di vestirsi, preferiva stare nudo a tre zampe nella tana. Si sdraiava nel cortile, accanto alla montagna di massi di Martina, disertata dai falchi. Stava giorni e notti sotto il sole e le stelle pregando il Signore di limitare le torture.¹⁶⁴

Grano, pane, uva, vino. Sole, pioggia. Anche i parassiti del noce sparirono. Arbaré rifiorì negli ultimi sette anni di Mariano vecchia capra. Il giudicato arricchì. Aumentarono i commerci.¹⁶⁵

Il giudice Mariano, discendente della stirpe di Lo, capra in giacca da pastore, rappresenta il ‘tempo che resta’, il connubio immanente tra passato, presente e futuro. Vivendo in una dimensione atemporale egli non distingue l’archetipo dal ‘tempo-ora’, ma subisce comunque la vena irrisoria dello scrittore beffardo che gioca con la magia del passato:

incontrò uomini dagli occhi a mandorla, a Bosa, sbarcati da una nave giunta di lontano. Credette fossero gli antenati, l’intera stirpe di Urak e Urur, venuta a visitarlo e a prenderlo per portarlo nel regno dei morti. Fu molto sorpreso d’essere vivo quando la nave lasciò il porto ma rimase convinto d’aver parlato con Sul, primo fra i giudici, nell’antica lingua delle origini. A scusante di Mariano la molta malvasia ingerita conversando con gli orientali senza capire una parola di quel che dicevano. Forse loro non capivano quel che diceva lui.¹⁶⁶

Mariano, la capra zoppa, conclude il suo processo metamorfico con il ritorno all’ordine, alla dimensione umana di un tempo immerso nella completa dimensione di calcolo naturale. La morte di Mariano segna la fuoriuscita dell’uomo dal sentiero mitico, il ritorno alla casualità della vita e del ciclo rituale di morte-vita, il sonno e la veglia, in cui il canto fa risuonare le note di una vita

¹⁶⁴ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 193

¹⁶⁵ *Ivi*, 194.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

vissuta per la reciprocità del dare e dell'avere, per la condivisione collettiva di restituire in un libro la verità del proprio popolo:

La notte era nel primo quarto, Martina entrò al galoppo a Arbaré deserta. Davanti a casa di Mariano balzò a terra. Lui sedeva sveglio, immobile sul bordo del pagliericcio. «Sei venuta» disse. Martina assentì con un cenno. «Ti aspettavo» disse Mariano. Si alzò da uomo per la prima volta dopo anni, sull'unica gamba, poggiando la mano destra al fango del muro. Martina lo abbracciò a lungo in silenzio. Si tennero stretti per la prima volta nella vita. Finché i corpi respirano è possibile abbracciarsi. I cuori cantarono assieme: «Giorni, notti, male, bene, coraggio, paura, rabbia, gioia, tutto ho vissuto per te.

Mariano si addormentò. Martina lo vegliò. ¹⁶⁷

Come per Ursula in *Cent'anni di solitudine*, la morte di Mariano segna il confine tra la vita, fatta di «giorni, notti, male, bene, coraggio, paura, rabbia, gioia» e la morte, la notte dei tempi in cui la memoria si disperde nell'oblio. Senza sfarzo né ricchezze, il corteo funebre di Mariano constava in Martina e nei falchi simboli e protettori del giudicato, tanto che:

La gente non credeva che Mariano fosse morto, lo credeva immortale. Vedendo Martina dietro il carro e la cassa dissero: «Le sarà morto il falco». E non levarono gli occhi al cielo dove undici falchi gridavano il dolore di Martina e volavano alti sui resti della capra zoppa che aveva trovato pace e subiva senza lamentarsi l'ultimo tragitto, undici falchi piangevano lacrime colore d'arcobaleno che cadendo diventavano semi di rovi indistruttibili lungo il cammino.¹⁶⁸

La morte di Mariano non si riduce allo sgretolamento materiale del corpo e dell'anima né ad un'ascensione dell'anima come era avvenuto nell'epopea di Marquez per Remedios la bella; non ha nulla di cristiano, di quel cristianesimo a cui lo stesso giudice aprì le porte in Sardegna. Il viaggio di Mariano è molto lungo, nel tempo sino al centro, all'archetipo. Il romanzo, che si apre con lo sguardo rivolto alla volta celeste, alla luce delle stelle, chiude il suo cerchio nel nome di Is, la luna, il «punto zero» in cui l'ordine naturale e quello umano coincidono.

due donne lo seguirono fino alle viscere della terra, dove trovarono i resti di morti di altri tempi, di fughe lontane. Martina nelle grotte cantò un attitudu che Eleonora ascoltò senza una lacrima. Posarono il corpo del giudice alla luce di Is. Mariano vecchia capra danzò sul crinale del monte cavo, fra le case degli antichi fuggitivi, salì, uscì dal monte e continuò a

¹⁶⁷ *Ivi*, 195.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

salire, rideva, certo del perdono del Signore, rideva e si arrampicava a tre zampe sulla luce lunare, fino a diventare un piccolo punto nero nel bianco e sparire.¹⁶⁹

Così Mariano, anello di congiunzione tra la memoria dei sacerdoti danzatori e il “frat-tempo” si innalza a Is da cristiano, legando insieme due tradizioni fondative della sua comunità. La volta stellata e il ritorno all’origine costituiscono, per questo, i punti fermi del percorso a ritroso che giunge fino al ricongiungimento con l’archetipo, alla vita vissuta per resistere alla morte, sapendo di aver salvaguardato la memoria attraverso la figura del ‘custode del tempo’ e di aver infavolato una storia reale (o considerata tale) in mezzo ad un universo di fallaci finzioni.

¹⁶⁹ *Ivi*, 196.

2.5.2. Amsicora e Josto.

Se a Mariano ‘la capra zoppa’ Atzeni ritaglia ad un ampio spaccato del romanzo, soffermandosi più sull’aspetto metamorfico e dedicando vere e proprie «frasi figure», lampi, alla realtà effettuale del suo giudicato, altra sorte destina invece a quelli che teoricamente dovrebbero essere i veri ‘eroi’ della storia patria. È il caso questo di Amsicora e Josto, guerriglieri pelliti di indubbia provenienza, demitizzati per l’occasione da parte di uno scrittore disilluso che si diverte a giocare con la verità e la finzione leggendaria, nonché sulla numerologia del ‘mille’, simbolo della conquista romana in Sardegna a cui corrisponde un altrettanto lasso di tempo di bugie poco sincere sull’isola. Amsicora viene immortalato come uno sbandato megalomane che vaga senza meta tra i villaggi dei sardi, millantando una sua appartenenza alla gente di Mu, il quale a sua volta non lo riconosce tra le sue fila. Il guerriero veste i panni di un novello rivoluzionario che incalza le genti del villaggio ad attaccare Karale e ad espugnare l’esercito romano. Nonostante questo, i giudici diffidano di quell’uomo «apparso dal nulla. Alto. Forte. Coperto di cicatrici. Diceva di avere combattuto nelle arene di Roma e di Alessandria e di avere comprato la propria libertà».170

Nel suo essere invasivo, Amsicora comprende la necessità del senso di appartenenza a un luogo e a una stirpe comune. Per questo «Diceva di essere nipote di uno schiavo preso a Mu dai romani in antico».171 L’importanza del sentirsi parte di qualcosa è certo uno degli elementi essenziali dei racconti fondativi, a cui si riconduce il senso dello scavo genealogico e storico-archeologico. Per questo stesso motivo, la gente di Mu, luogo di cui il pellita si sentiva cittadino, in nome della conoscenza del proprio albero genealogico scansò questa ipotesi e tanto più la possibilità che un *istranzu* bugiardo potesse accedere nel luogo sacro devoto alla luna, il centro del monte dove tutto ha inizio. L’incontro con il giudice decreta la calata del sipario per il grande eroe Amsicora:

«Noi conoscevamo tutta la gente di Mu» disse Urur ai maiores che gli proponevano di incontrare Amsicora nel cavo del monte sacro «e sappiamo che i morti furono riconosciuti uno a uno, quattro bambini di Mu arrivarono vivi a Se e nessun altro. Quell’uomo potrebbe essere un pazzo, un impostore o una spia, rivelare l’esistenza del monte di Mir significa mostrare il cuore della difesa, le tane nel ventre della terra che fino

170 *Ivi*, 86-87.

171 *Ivi*, 87.

a oggi ci hanno permesso di sopravvivere agli invasori. Non mi fido. E non credo possibile piantare tronchi appuntiti in mare». Urur convocò Amsicora a Ar. Amsicora si dichiarò offeso di non potere incontrare il giudice nel tempio di Is. Urur rispose che Is non aveva templi, i templi erano a Roma. Amsicora fece bandire che il giudice non rispettava i guerrieri, i guerrieri avrebbero agito senza giudice, chi voleva poteva unirsi a Amsicora per distruggere i romani.¹⁷²

La guerra tra i sardi e i romani si espleta dunque in una battaglia personale che Amsicora conduce contro il giudice. Qui la microstoria si oppone alla Storia. Il paradosso, infatti, consiste nel fatto che Amsicora condivide con i sardi il desiderio di ricacciare i romani nei loro territori, ma non la volontà di rispettare in qualsiasi momento le decisioni del giudice, sacre inviolabili come Is. Questa presa di posizione provoca solo il depauperamento delle risorse umane, dei guerriglieri-banditi sardi, i *balentes*, che morivano sugli altipiani decimando le genti dei villaggi, di cui Atzeni tiene il macabro computo:

Altre sette genti si unirono. Molti malumori giunsero al giudice dalle undici genti che non andarono con Amsicora. Chiesero di combattere. Urur rispose che avevano combattuto e avevano ancora molto da combattere ma non si fidava di Amsicora. Amsicora portò dieci genti nella piana. I romani erano appostati sugli altipiani, cento e cento uomini e cavalli. Scesero alle spalle di Amsicora. Altri romani uscirono da Karale e andarono incontro ai rivoltosi. Molti romani erano sbarcati da molte navi, l'isola brulicava di romani come un formicaio di formiche. Amsicora circondato si arrese senza opporre resistenza. Mille sardi furono fatti schiavi. Urur commentò: «Novecentonovanta balentes in meno per difendere la montagna».¹⁷³

Per i sardi quindi, la resistenza guidata da Amsicora fu un massacro collettivo, un'ideale non perseguito fino in fondo, umiliato dalla smania di potere di un pellegrino. L'unica roccaforte rimasta è Oren, uno dei tre villaggi fedeli a Amsicora, in cui si rifugia il figlio di quest'ultimo: Josto. E anche in questo caso, Urur il giudice tiene il conto delle perdite:

Crebbe e a vent'anni dichiarò guerra ai romani. Tre genti lo seguirono. I romani nella piana erano numerosi come api in un alveare. Josto si arrese. Urur commentò: «Duecentonovantanove balentes in meno per difendere la montagna. È un inganno dei romani. Se continueremo a seguire pazzi e spie che dichiarano guerra, tutti i balentes saranno presto uccisi o schiavi e i romani saliranno ai villaggi. Troveranno soltanto vecchi e minores. Li uccideranno o li faranno schiavi. Più nessuna delle genti sarà libera. Non avremo più la nostra terra».¹⁷⁴

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ivi*, 88.

«Più nessuno delle genti sarà libera. Non avremo più la nostra terra».

2.6. Antinomie atzeniane: Karale *V.s.* Arbarei: episcopi/custodi del tempo e giudici.

Atzeni mette particolarmente in luce il discorso del contatto dialettico tra esponenti diversi di una stessa isola, così da evidenziare le peculiarità di ambedue le posizioni. Questo movimento dicotomico, certo non relegato alla sola scrittura di *Passavamo sulla terra leggeri* ma anzi ben diluito in tutta l'opera atzeniana, trova il suo punto fermo nella figura dello straniero, l'unica a prevalere nella Sardegna di tutti i tempi, dall'avvento dei popoli del mare sull'isola, sino ai *conquistadores* successivi, dagli Ik iniziali agli aragonesi che chiudono con i loro passi pesanti la saga. La differenziazione del punto di vista crea quindi tutta una serie di particolarità culturali che trovano nell'ossimoro la propria dimensione di riferimento: da qui, l'occhio del lettore si muove tra spunti creativi e ideologici diversi, rilevando il quadro di una realtà sfaccettata, multi-etnica, condotta sulla base dell'incontro/scontro tra popoli diversi (sardi *V.s. istranzos*) o di culture diverse all'interno dello stesso territorio. Questo è il caso dell'antinomia tra Karale-Lo e Arbarei, portato avanti su diversi fronti: due su tutti quelli che vedono coinvolti da una parte episcopi/giudici e dall'altra impero/ giudici. Le due 'fazioni' talvolta si compenetrano provocando una *reductio ad unum* che alla fine dei conti vede schierate solo Karale *V.s.* Arbarei, la sede favorita del malaffare *V.s.* la sede della giustizia per eccellenza. A Karale, infatti impero e chiesa trovano la propria coesione sociale nell'unirsi contro un nemico comune: i barbari, intesi come popoli non romani, non cristiani. Specularmente, i «barbari», sardi *in primis*, si impegnano nel contrastare questa avanzata del diverso, non chiudendosi entro il loro guscio ma innalzando delle mura simboliche che quasi serbano il patrimonio identitario e culturale che piano piano hanno conquistato nel corso dei secoli e dei millenni. Arbarei rappresenta questo, il centro della memoria, il «punto fermo in un mondo che ruota», la terra dei *S'ard* che si estende sino alle porte della diversità: Karale.

Qui, infatti, monaci, prelati, servi dell'impero, prostitute, e miriade di personaggi che si affacciano sulla scena per poi abbandonarla subito dopo, affollano le pagine del romanzo creando discrasia e contrasto tra le diverse posizioni. Il punto di vista del narratore è chiaramente esplicito, internamente focalizzato e rappresentato dalle parole dei vari giudici e custodi del tempo che man mano si avvicinano sul proscenio. Ciò non toglie tuttavia una completa

disponibilità nei confronti del diverso, nel rispetto della propria natura e della propria tradizione: «potevamo rifiutare il contatto»?¹⁷⁵ Atzeni risponde: No.

Premesso questo, un aspetto essenziale e particolarmente rilevante, declinato in tutte le sue sfaccettature e riscontrabile all'interno di *Passavamo sulla terra leggeri* è sicuramente quello religioso. Anche in questo caso, Atzeni si cimenta in una dicotomia ossimorica che contrappone la semplice complessità della 'volta stellata' alla complessità semplice del libro sacro, del Vangelo apocrifo giunto in Sardegna e poi emigrato nella penisola, alla cui sorte è legata la fortuna dell'isola. La poeticità emanata dalla religione primitiva, che si concreta nel rispetto per lo studio del cielo come legge sacra¹⁷⁶ che infonde sicurezza nei suoi fedeli, contrasta con la seconda parte del romanzo, percorsa invece da monaci di ogni provenienza, pronti ad intaccare con ogni mezzo la dignità dei danzatori delle stelle, gli unici, sino all'arrivo dei romani, ad assolvere il compito di essere «sacerdoti». All'ufficialità della legge sacra, della volta stellata, si contrappone la lunga sequela di monaci provenienti dai più diversi ordini monastici, che affollano le pagine di Atzeni così come le trafficate strade di una Sardegna pre-romana e poi medievale. Il destino dell'isola risente quindi dei rapporti altalenanti creatisi all'interno della chiesa romana in seguito alla diffusione del cristianesimo. Prima di Roma, però, oggetto del nostro attuale percorso, i sardi si interfacciarono con altri popoli sotto il profilo religioso, di cui Atzeni traccia una rapida sequenza "cronologica" in termini di approdo sull'isola:

Ed ecco affacciarsi i fenici:

I fenici avevano dèi di forma umana dotati di strani desideri, come mangiare i neonati, e strani poteri, come trasformarsi in animali per copulare con gli uomini. A volte ascoltando i fenici non capivi se il dio diventasse animale per soddisfare il desiderio o fosse animale, gatto o toro con appetiti d'uomo;¹⁷⁷

i fenici dimenticarono con facilità gli dei, pensavano soprattutto alla ricchezza, alla comodità, ma a Tarros vivevano nel terrore e ogni notte parlava con gli dèi per assicurarsi protezione. A Karale tenevano le sculture delle divinità, grasse e mostruose, come oggi tu terrestri una bella ceramica, per decorare una stanza. Ma disprezzavano i vecchi dèi. Avevano un culto notturno, segreto, a un dio bestia ch'era stato condannato dagli uomini, era stato catturato in agguato e sbranato. Qualcuno di Lo partecipò al rito. Si riunivano al campo nella notte di luna piena del mese delle mandorle aspre, dopo avere bevuto vino

¹⁷⁵ *Ivi*, 76.

¹⁷⁶ «Nulla è tanto ordinato e perfetto quanto immotivato e misterioso come il cielo e la volta stellata che studiavamo ogni notte immersi in calcoli sulle distanze, le orbite, i cicli». *Ivi*, 39.

¹⁷⁷ *Ivi*, 67.

resinato, mangiato agnello crudo a morsi e gozzovigliato fino a essere fradici di vino e sangue. Cantavano con voci ossessive accompagnate da trecento tamburi di Barbaria tutta una litania che raccontava la storia del dio e continuavano a ubriacarsi, si liberavano delle vesti, saltavano e danzavano come invasati, uomini e donne, guardandosi, cercandosi, toccandosi. Finché al centro del campo veniva sollevato il dio, un sesso maschile di fango, frumento, vino, pesci, carni, sangue di porco, alto trenta piedi e preparato in tre giorni e tre notti dalle donne. La gente di Karale si lanciava sull'idolo, lo sbranava a morsi e da quel momento fino al mattino successivo tutti erano liberi di copulare con tutti. Non si capiva il perché di tanto mistero e agitazione attorno a una cosa che facevano alla luce del sole, fra le ceste del mercato di Lo, ogni volta che volevano.¹⁷⁸

E ai i fenici si susseguono gli etruschi sul mare dei sardi:

A settentrione dell'isola, sulla costa d'oriente, in un territorio dove non sorgeva nessuno dei nostri villaggi, sbarcarono cento e cento etruschi che fuggivano una potenza di cui da tempo si sentiva pronunciare il nome: i romani. Accogliemmo gli scampati e donammo la terra dov'erano sbarcati. Erano lascivi come i fenici e adoravano un dio dei morti bello come il sole, un dio di fattezze umane che aveva ucciso il padre, aveva copulato con la madre e era stato sbranato in una grotta da otto lupi divini.¹⁷⁹

E, ancora, i Liguri:

Sulla costa a settentrione dell'isola, a occidente, in un territorio dove non sorgeva nessuno dei nostri villaggi sbarcarono cento e cento liguri che fuggivano i romani. Li accogliemmo, donammo quella terra. Adoravano un dio di fattezze umane, un dio uccisore che guidando i guerrieri alla conquista di un regno era stato ucciso dai figli e sbranato. Eravamo incuriositi dal proliferare di dèi ma nessuno ci pareva più grande e saggio del dio tramandato dagli antichi, il creatore che parla nel cielo notturno. Dimenticavamo le distanze fra le stelle e comprendevamo d'essere al centro di un mare che si faceva di giorno in giorno più popolato.¹⁸⁰

Nell'immaginario atzeniano i suddetti "popoli del mare" hanno costituito comunque una forma di ricchezza per l'isola, seppur il loro bagaglio culturale sia stato in parte "schiacciato" o quantomeno sopito dai romani. Atzeni conferisce dunque nuova dignità a questi popoli, considerandoli da una parte come "invasori" ma dall'altra come "fratelli" in fuga da un nemico comune: i romani.

Infatti, i «mille anni di guerra» romana, in Sardegna sono considerati storicamente negativi ma culturalmente fruttuosi, sotto il profilo linguistico e in parte identitario. Oltretutto, è in questi anni che si diffonde la dottrina cristiana grazie alla parola di «un bambino figlio di schiavi», poi denominato Lucifero, di

¹⁷⁸ *Ivi*, 73.

¹⁷⁹ *Ivi*, 77-78.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

cui si parlerà più avanti. Da questo momento in poi, il punto di riferimento per la diffusione monastica ed episcopale sarà Karale, l'antica Lo. Attraverso la voce di Fulgorio, Atzeni descrive il clima respirato nella cittadella, ma offre anche un quadro sintetico delle discussioni di natura teologica estese a tutto il bacino mediterraneo:

La stirpe schiava di Lo seguendo i padroni lasciò le campagne battute dalle bardanas e si rifugiò in città. Karale diventò un alveare di voci che dibattevano attorno a temi di dottrina. I monaci erano divisi in tre partiti. Il teologo più eminente, il monaco Fulgorio, un giorno spiegò le ragioni della discordia con queste parole: «Iesus è uomo o Dio o Dio e uomo? Se ammettessimo il terzo caso, Dio e uomo, quale sarebbe la percentuale di Dio e quale la percentuale di uomo? E in quale forma Dio sarebbe presente? O soltanto l'anima di Iesus era divina? Fu dunque soltanto l'anima divina e non tutto il corpo di Iesus a risorgere? Ciò contrasta con la Parola, poiché non l'anima divina ma il corpo di Iesus risorto se ne andò dal sepolcro spostando con le sue forze la pesante pietra. Ne deriva che il terzo caso essendo in aperto contrasto con la Parola è falso e diabolico. Iesus è Dio o uomo». Il primo dei tre partiti, detto partito del primo caso, riteneva l'uomo Iesus una apparizione o manifestazione corporea priva di nascita e di morte umane della divinità non umana. Il secondo dei tre partiti, detto partito del secondo caso, sosteneva che Iesus era uomo, non Dio né figlio di Dio poiché Dio non muore e non genera ma crea. Il terzo dei tre partiti sosteneva con convinzione e confusione esplicativa che Iesus era uomo e nello stesso tempo anche Dio. Fulgorio militò per vent'anni nel partito del primo caso, per vent'anni nel partito del secondo caso e sempre detestò i partigiani del terzo caso. A Karale furono aperte scuole di retorica cristiana del primo, del secondo e del terzo caso. I giovani di Lo si diedero agli studi di teologia, famarono i litigiosi alessandrini incapaci d'altro che insegnare e gli esiti furono ottimi: nei decenni successivi due karalitani della stirpe di Lo diventarono vescovi di Roma coi nomi di Ilario e Simmaco. Il primo, da giovane, non ancora vescovo ma diacono di Leone Magno, dovette nascondersi per sette giorni e sette notti in una cripta, durante il concilio di Efeso, per non essere squartato vivo dai paladini dell'assoluta improponibilità del terzo caso.¹⁸¹

Come si vede, dunque, la riscrittura storica di Atzeni integra e inserisce la Sardegna all'interno di un circuito più vasto, in cui anche l'isola, da sempre esclusa dalle cronache di questo periodo, ha offerto il suo contributo, con le sue microstorie, alla Grande storia. La Sardegna partecipa infatti amaramente ad un dibattito di più ben vaste proporzioni, e in questo contesto, le strade *kalaritane* sono invase dalle truppe imperiali di Publio Mamalotus che si trovarono ad affrontare una situazione di completo disagio sociale, in mezzo a prostitute, usurai, ladri e trafficanti che convivono con i comuni cittadini intono alle colline in cui i romani avevano costruito le loro ville. Chiesa e impero, quindi, occupano la città fenicia, depauperando la sua popolazione della libertà di culto e di pensiero, in una Babele multietnica che imponeva il silenzio ai non allineati:

¹⁸¹ *Ivi*, 97-8.

Episcopi e monaci discutevano di teologia in una sala che aveva pavimento, volta e pareti coperti di mosaici che raffiguravano copule in tutte le varianti, nella villa di un romano dei tempi di Cicerone, passata in possesso di Fulgorio. La turba monacale karalitana vociò, urlò, minacciò, sputò, bevve, mangiò, vomitò per novanta giorni. Spesso gli episcopi imperiali non capivano il senso delle affermazioni dei monaci. Giunse notizia che un villaggio dei barbari si circondava di mura. Gli episcopi dichiararono eretici, miscredenti e figli di Satana i monaci di Karale (del primo, del secondo e del terzo caso), li fecero legare, tagliarono la lingua a tutti cominciando da Fulgorio e li vendettero a un mercante di schiavi di Massilia, felice di comprarli perché non li aveva mai sentiti parlare e non li conosceva. I monaci muti in alto mare uccisero il mercante e si tuffarono dalla nave per raggiungere a nuoto le coste di Barbaria.¹⁸²

Da questo momento in poi, l'espansione cristiana all'esterno di Karale è sempre più frequente e Atzeni modula il dialogo e le scene degli incontri tra giudici ed episcopi sotto il segno dell'ironia, contrapponendo due tonalità di confronto ben diverse, in cui si scontrano il giusto e l'ingiusto il dentro e il fuori. Il «Vengo in nome di Iesus» così spesso pronunciato dai vari episcopi senza nome che si sono come postulanti susseguiti presso le mura di Arbarè, si impone in nome di un potere più forte che detesta il diverso e, per questo, lo annienta. Diverso che ogni volta si presenta in nuove forme: macarroni, sardi, barbari, vandali «perché anche se convertiti non smettevano d'essere barbari»¹⁸³ sostenendo l'appartenenza del giudicato al potere imperiale.¹⁸⁴ Paradigmatico in questo caso è il colloquio tra Aleni, *judikissa* di Arborea, il custode del tempo Antioco e l'episcopo senza nome, giunto appositamente da Karale per tentare la strada della conversione forzata. Lo stesso Atzeni, alla fine degli anni Ottanta si convertì al cristianesimo tanto che, come documenta Marci, scrisse in una lettera ai genitori: «Una cosa è certa: dovunque vada, sarò cristiano».¹⁸⁵

«Questo territorio è dell'impero» disse l'episcopo.
 «La terra su cui hai i piedi» rispose la *judikissa* «appartiene alla nostra gente da molto prima che Roma nascesse e sarà nostra anche quando Roma sarà morta».
 «Roma è morta» disse Antioco.
 «Anche la nuova Roma morirà, prima o poi».
 «Sei cristiana?».
 «Sono cristiana».
 «Devi obbedienza al tuo episcopo».

¹⁸² *Ivi*, 100.

¹⁸³ *Ivi*, 105.

¹⁸⁴ *Ivi*, 104.

¹⁸⁵ La lettera è, come scrive, Marci «senza data ma con timbro postale del 20 ottobre 1987». Cfr. G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man...*, 37

«Tu non sei il mio vescovo».

«Voi non avete vescovi» disse Antioco «e non avete una città perché questo è soltanto un villaggio anche se fortificato, non avete un re o un principe, appartenete all'imperatore. Siete barbari sulle terre dell'imperatore».

«Le terre dell'impero su quest'isola» rispose Aleni «cominciano lontane da questa città. Questa città e i monti, le paludi di settentrione e gli altopiani ci appartengono da prima che il primo imperatore nascesse e ci apparterranno anche quando l'ultimo imperatore morirà. Se fossi un cattivo ospite potrei ucciderti».

«Quando tu morirai che sarà della tua gente?» chiese Antioco.

«Avranno un giudice».

«Tuo figlio?».

«No».

«Chi?».

«Indicherò all'assemblea dei maiores un nome. Più di cinquanta dovranno sceglierlo perché sia il nome del giudice».

«Se tu ti dicessi convertita al cristianesimo potrei decidere di restare a Karale, non ho nessun desiderio di tornare nella città di Costantino, e potrei vivere in pace con voi» disse Antioco.

«Gli uomini dell'impero non dovranno mettere piede sulle terre dei giudici» rispose Aleni.

«D'accordo».

«Sarai il mio vescovo». **186**

Tra gli episodi più significativi in questo senso, è doveroso ricordare la sequela dei tre Lucifero, quasi una parodia dell'immagine divina dell'uno e trino, che seguono il primo grande «Uomo» Lucifero di Karale, a cui si deve la diffusione del verbo cristiano nell'isola e il secondo Lucifero che insieme a Tauro si occuparono della redazione di un nuovo e autoctono Vangelo apocrifo. I suoi successori, invece cercheranno di infangare il prezioso lavoro di proselitismo intrapreso dai due «portatori di luce», proponendosi in maniera differente agli occhi dei giudici. Da qui in poi la storia si trasformerà in una *recherche* che intreccerà le vicende del giudicato dell'impero e della chiesa in un obiettivo comune: quello di scovare e bruciare il libro di Lucifero, custodito dai custodi del tempo.

Il terzo Lucifero è circondato dall'attenzione di molte matrone greche che lo chiamano «Omega», perché portatore della fine dei tempi. Il suo nome nel testo rimbomba e sembra quasi moltiplicarsi, geminarsi, sino a raggiungere il numero 337, la perfezione diabolica del piano da lui messo in atto. Parte del fascino luciferino derivava certo dal membro virile di proporzioni gigantesche che sfoggia nelle orge da lui organizzate e bagnate da fiumi di vino locale. Anche Lucifero viene delineato attraverso il dialogo con menti a lui superiori, come quelle designate dall'autore nella figura del custode del tempo Gunale, che oppone strenua resistenza allo scioglimento del voto sul libro sacro e a quello sul titolo di

186 *Ivi*, 104-105.

custode del tempo. Tra corsi e ricorsi, ironia e profezie, si ricordi l'intertestualità dei Gunale, che scorre in filigrana il tempo del racconto atzeniano dall'*Apologo* ai Racconti e che si incarna nel più famoso Ruggero protagonista del *Quinto passo è l'addio*: Il custode del tempo non conosceva il significato della parola Omega e interrogò Lucifero. «Omega» spiegò a Lucifero «è l'ultima lettera. Io porto la fine dei tempi». «A che ti serve» chiese il custode «un libro tanto piccolo per un carico tanto grande?». «Lo userò. Ho nemici a Roma e Alessandria».187

E ancora:

Il custode del tempo ritenne che Lucifero fosse indegno di possedere il libro e non glielo diede. Lucifero chiese di poterlo leggere. Il custode, temendo che Lucifero potesse bruciare o altrimenti danneggiare il libro, gli negò la lettura. Lucifero si levò in piedi e urlò: «Ti maledico, Gunale di Ar, custode del tempo». Gunale di Ar il giorno dopo comunicò la storia fino a questo punto e trasmise l'incarico della memoria e il libro di Lucifero a un nuovo custode. Il trucco funzionò: Gunale di Ar visse dopo quel giorno altri sessant'anni e fece in tempo a compiere azioni d'ingegno. Anche il custode del tempo visse. La maledizione infatti era contro Gunale di Ar custode del tempo. Gunale non era più custode. Il custode non era più Gunale. La maledizione di Lucifero, priva di bersaglio, morì. Lucifero tornò a Karale, cominciò a predicare dicendo di avere letto il vangelo di Lucifero e si proclamò Lucifero secondo. Non sapeva che i Luciferi prima di lui erano stati due e non uno. Affermava di essere l'Omega e di portare la fine dei tempi. Diceva che Lucifero primo gli aveva affidato il compito di scegliere i 337 eletti per la salvezza. Diceva che quella selezione era stata affidata ai Luciferi da Iesus per l'eternità. Ogni Lucifero aveva, ha e avrà, secondo Lucifero, il compito di salvare 337 eletti. Tale era il suo potere, diceva, che nessun episcopo in Barbaria, in Oriente e soprattutto a Roma poteva dirsi cristiano se non battezzato da Lucifero, Omega e annuncio della fine dei tempi. Molti a Karale, soprattutto fra le matrone greche e depravate, si raccolsero attorno a Lucifero. Lo imploravano di inserirle nell'elenco dei 337. Lucifero rimandava la scelta. Guidava una banda di monaci vestiti di bianco che chiese a gran voce una messa. Lucifero stette tre giorni e tre notti in solitudine e preghiera poi parlò della comunione di Lucifero. La presentò come ispirata da Dio tramite una visione. In verità rimise in vigore il rito fenicio di Karale con una sola modifica: invece dal salmone al centro del campo erano centinaia di pagnotte imbottite di uva passa e spezie, accompagnate da botti e botti di vino di Karale, giallo come l'oro. L'orgia sacra si svolgeva ogni sette giorni ma le matrone imploravano che diventasse quotidiana.188

Attraverso Lucifero, Atzeni crea una rete di sinergie sincroniche che legano tra loro la piccola storia, quella che si svolge in Sardegna e che ha scelto la sua fede a Karale, e la grande Storia, quella che si svolge nel cuore dell'impero, a Roma. Il messo tra le due realtà è Lucifero terzo, ma la sua storia permette al lettore di incontrare Gerolamo, traduttore in latino della Bibbia il quale, dopo aver

187 *Ivi*, 112.

188 *Ivi*, 113.

inteso le falsità snocciolate da Lucifero a proposito del libro sacro appartenente al primo Lucifero, scrisse a sua volta un libello contro i *luciferianos*, condannandoli come eretici. Nonostante la fama di Gerolamo, Atzeni mette in risalto il fatto che egli abbia espresso una qual forma di razzismo rispetto alla mastruca sarda. L'ironia si scatena nel momento in cui Lucifero rientrato a Karale legge i *Contra Luciferanos* scombinandone il senso e facendo intendere che Roma temesse le profezie dell'Omega. Dopo sette anni di orge però Lucifero sparisce dalla scena improvvisamente, come del resto vi era entrato.

L'ottavo anno giunse dalla lontana sede dell'imperium una nave attesa per molti mesi e carica di schiavi nubiani che conoscevano una danza sacra, accompagnata dal suono di molti tamburi, per parlare con la dea delle conchiglie torte e della spuma fiorente del mare. Le matrone greche trovarono che la danza nubiana era più interessante dell'insulsa comunione quotidiana di Lucifero. Il numero dei nubiani e altri loro caratteri fecero impallidire i meriti dell'Omega. L'Omega, dimenticato, restò solo e tre giorni dopo l'arrivo della nave, torturato da desideri di carne e di potere, cercò di ricattare la maga sua padrona. L'Omega conosceva molti segreti della maga, della moglie del navarca, del navarca stesso e di molti altri cittadini di Karale. Minacciò di rivelarli all'imperatore nella città di Costantino. La donna blandì l'Omega con carezze, lo invitò a tavola e gli servì nove coppe di ottimo vino di Karale. In ognuna mise un nono di dose di veleno egizio. Dopo la nona coppa Lucifero rantolò per tre minuti e morì. Fu gettato in mare dall'alto della Rupe Bianca.¹⁸⁹

Come di consuetudine, alla fine delle storie, Atzeni emette la sua sentenza, rappresentativa di tutta la comunità a cui è destinato il racconto, utilizzando un lessico che via via si fa più incisivo sino a sfociare nel quasi turpiloquio: «Il primo Lucifero era autentico portatore di luce e preferiva essere chiamato col nome di Uomo. Il secondo Lucifero cercò di fare del suo meglio nel tempo in cui visse e nei limiti del suo ingegno. Il terzo Lucifero era un pazzo scriteriato. Meglio sarebbe stato se non fosse mai nato».¹⁹⁰

Questo episodio conserva una lunga teoria di personaggi che danno conto, utilizzando l'arma dell'ironia, dall'andamento fluttuante della narrazione atzeniana, ricchissima di figure e personaggi che desacralizzano la seriosità delle parole di Lucifero e della paura di Atzen, uno dei molteplici alter ego dello stesso scrittore. La sequela dei personaggi connessi alla chiesa da legami più o meno eretici prosegue con l'ascesa nell'anima/discesa nel corpo di Veruta. Si può notare come questi personaggi storici vengano inseriti all'interno di un'ambiente diverso da quello da cui provengono e qui sono costretti ad ambientarsi, seppur a volte con

¹⁸⁹ *Ivi*, 114.

¹⁹⁰ *Ivi*, 115.

distacco. Intorno a Veruta, come si sa, nacque un ordine monastico femminile, osteggiato dallo stesso Gregorio Magno e dall'episcopo di Karale Gianuario.

In una corsa senza fiato, ecco sopraggiungere la bella Veruta, che sfrutta una «domu de janas sulle colline di Monastir» come rifugio mistico di autorizzazione alla prostituzione. La sequenza degli aggettivi «lasciva, mistica, profetessa» denota il distacco ironico con cui l'autore gioca a dipingere i suoi personaggi. Oltre la morte di Veruta, «uccisa da tre sicari in un vicolo di Karale»¹⁹¹ l'ordine verutano, a cui nel frattempo venne preclusa la prostituzione, si estinse dopo oltre cento anni e «le monache recidive che non abbandonarono le abitudini dell'eremita furono vendute dall'episcopo ai visigoti».¹⁹²

In questa carrellata di esempi ecco in chiosa che riappare nuovamente un autore divertito a rappresentare se stesso in una veste nuova, quasi un tentativo di *mimesis* completa con la situazione che attraverso il racconto egli snocciola sotto gli occhi di un rallegrato lettore:

Quarant'anni più tardi un episcopo della città di Costantino comparve a Arbaré e chiese al custode del tempo la consegna del vangelo di Lucifero. Il custode, Atzen, uomo pavido, affermò di non avere a casa il libro e si allontanò dicendo: «Vado a prenderlo e torno». Andò a casa del giudice Gunale. Il giudice disse: «Non darglielo». Atzen rispose: «L'episcopo è accompagnato da duecento romani armati, se non glielo do mi fa squartare». Il giudice andò a casa di Atzen, prese il libro e sotto gli occhi dei romani stupiti si allontanò al galoppo. L'episcopo ordinò che lo inseguissero. Atzen, approfittando della confusione, se la svignò e si nascose nella cantina di una vedova, luogo che frequentava di solito vuoi per la bontà del vino vuoi per la generosità della vedova. I romani inseguirono il giudice e tornarono dopo qualche ora dicendo che si era infilato nei boschi, dodici soldati erano stati feriti da frecce tirate con buona mira da uomini nascosti nel folto. L'episcopo ordinò che cercassero Atzen casa per casa. Quando bussarono dalla vedova, Atzen si nascose in cantina dentro una vasca di mosto. I romani bucarono qualche anfora poi lasciarono perdere attirati dalla vedova rimasta discinta di sopra. La vedova li sollazzò per un'ora e quando partirono trovò Atzen che galleggiava nella vasca. Lo trasse fuori. Respirava.

Atzen fu il più inaffidabile, fra tanti custodi del tempo.¹⁹³

L'episodio di Atzen è significativa nel sottolineare la ciclicità della storia e allo stesso tempo il carico immaginativo che lo scrittore stesso riversa nel racconto, introducendo il lettore nella seria sacralità della vita di Arbaré rispetto a quella kalaritana.

¹⁹¹ *Ivi*, 115.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ivi*, 117.

La riscrittura della genealogia dei sardi, di cui si parlerà diffusamente più avanti, infatti, acquista vigore tra le mura di Arbarè, la cittadella fortificata che ospita la rigenerata stirpe dei giudici, i discendenti dei danzatori delle stelle che hanno fondato un modello alternativo e prolungato di potere, il non-potere, rispetto a quello vigente e sempre nuovo a Karale. In un crogiuolo di storie che si intersecano l'un l'altra, i nomi hanno una loro gravità e molti di essi sono pesanti, importanti, noti. Tuttavia, Atzeni stupisce il lettore, che in *Passavamo sulla terra leggeri* riscopre i ben noti Barisone, Mariano, Eleonora in veste nuova, demitizzata dal grado di eroismo che talvolta le cronache hanno loro appaiato. Questa seconda e variopinta parte del romanzo è introdotta dalla 'memoria' e da una nuova categoria di 'barbari', i sardi: «Roma diventò memoria che lievitando in menti barbare cominciò a forgiare Europa, disse Antonio Setzu».¹⁹⁴ Atzeni delinea un quadro in cui la Sardegna è libera in mezzo a un mare di genti diverse - corsi, etruschi, goti, oltre che romani – che affollano le coste di un'isola che diviene piattaforma di pirateria e di contrabbando nel Mediterraneo. A questo periodo risale la fondazione del porto di Longone da parte degli etruschi e la comprensione delle terre di Mu, ormai Bosa, all'interno del giudicato arborense. Queste piccole fessure aperte sulla storia non distolgono l'attenzione dell'autore dalla necessità di inserire continuamente delle microstorie che smorzino il livello di tensione tragica raggiunto dal romanzo.

Atzeni dispiega sulla carta un dialogo tra due mondi differenti, in cui nonostante il codice linguistico comune, giudice ed episcopo parlano due lingue ideologiche diverse. Ad ampliare la situazione di *non sense*, lo scrittore sottolinea come gli episcopi considerassero l'idioma autoctono barbaro e addirittura animalesco, come avviene nel caso dell'incontro tra un episcopo ignoto e una vecchia che si scoprì poi essere madre del giudice. Questa «cominciò a berciare in un idioma che all'episcopo parve barbaro e incomprensibile, miscela di strilli di cornacchie, gazze e corvi furenti».¹⁹⁵ Nonostante l'isola fosse infestata di *bardanas*, episcopi e morbo nero, tutto il benessere in Sardegna risiedeva nelle terre di giudici, e Atzeni non rinuncia ad evidenziare continuamente la dicotomia che intercorre tra i due diversi punti di vista, episcopi/impero *v.s.* giudice/custodi del tempo: mentre il primo — *istranzu* — 'giudica' senza comprendere, il secondo — interno — comprende o quantomeno ascolta senza giudicare. Tra le altre mille storie che sgorgano dal romanzo, ve ne è una in cui Atzeni racconta di un ignoto episcopo che «il giorno del mercato» valicò la porta di Arbarè alla ricerca del

¹⁹⁴ *Ivi*, 129.

¹⁹⁵ *Ivi*, 132.

giudice. Anche in questo caso, l'episodio consente ad Atzeni di descrivere, immaginandola, la vita quotidiana ad Arbarei, con i suoi venditori, la sua gente, le sue strade e le sue case. Fu infatti un «venditore di *sizigorris* che aveva le ceste sulle scale della cattedrale»¹⁹⁶ ad indicare all'episcopo la casa del giudice:

«Dov'è il giudice?». Il venditore indicò una casa di fango dipinta di bianco uguale a tutte le altre, in un vicolo di tufo fangoso uguale a tutti gli altri. L'episcopo era scalzo, non ebbe alcun timore di infangarsi i piedi. Raggiunse la casa del giudice e superò la soglia priva di porta. Nella penombra una lama di luce polverosa scendeva da una feritoia al centro del tetto e illuminava una stuoia stesa a terra. L'episcopo chiamò: «Giudice?». Nessuno rispose. L'episcopo uscì in strada, vide una donna passare e chiese: «Dov'è il giudice?». «Attorno...» rispose la donna e si allontanò. L'episcopo sedette sulla soglia di casa del giudice Guantinu e guardò il passare di uomini, donne, galline sventate, bambini che urlavano correndo, mercanti e mercantesse che gridavano: «Picconi e pale a buon mercato» o «Limoni, i più sugosi di Arbaré, limoni» o «Il vino mio ha vent'anni, è nero come sputo di seppia e forte come galoppo di cavallo». L'episcopo vide vecchie ridenti avvolte in panni neri camminare veloci come frecce lungo i muri. Al centro della via su cavalli magri e scattanti costretti al passo vide cavalieri dai volti coperti di barba nera che lasciava liberi solo gli occhi e il naso. Gli occhi erano fessure scintillanti fra palpebre socchiuse.¹⁹⁷

Questo quadro preliminare, solo abbozzato, che circoscrive lo spazio intorno al racconto introduce una storia simile a una fiaba, che ha come protagonista l'episcopo senza nome e una vecchia. Al tramonto — nel tempo della fiaba —, all'episcopo venne offerto da parte di un cavaliere una bisaccia di pelle di pecora rossa che conteneva «un pane farcito d'uva cotta, un pane farcito d'anguille, un pane farcito di capra, tre piccole zucche piene di vino di Riola invecchiato vent'anni e una zucca grande piena d'acqua fresca. L'episcopo sedette sulla soglia e cominciò a mangiare».¹⁹⁸

Nel frattempo passò una vecchia che brontolava, dai «lungi capelli bianchi raccolti in cento trecce» che offrì all'episcopo una torcia di grasso accesa. Quando l'episcopo la prese in mano la vecchia sfoderò un'immensa forza e lo spinse dentro la casa del giudice. Anche qui, il tempo della storia fa una lunga sosta per attendere il prolungarsi del tempo del racconto, che coincide con il pranzo pantagruelico consumato dall'episcopo:

La donna con la punta delle dita staccò dalla torcia un pezzo di grasso acceso e lo gettò al centro della casa, su un ammasso di erbe, legna e carboni che cominciò a fumare e

¹⁹⁶ *Ivi*, 130.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

sfrigorare. La vecchia uscì dalla casa, si fermò davanti alla soglia, srotolò una pelle di vacca che aveva il collo inchiodato allo stipite di legno, sparì. L'episcopo ne intuì la presenza perché vide la pelle che dall'esterno veniva sistemata con cura affinché non restassero spiragli o varchi. Pensò che la migliore cosa da fare in casa altrui fosse rispettare la volontà degli ospitanti, per quanto potesse apparire sconsiderato avere un fuoco acceso e la casa chiusa a quell'ora, in quella stagione. Si aggirò con la torcia accesa e vide la stuoia notata al mattino. Il grasso della torcia si esaurì e al buio l'episcopo sedette sulla stuoia, mangiò il pane con l'uva e bevve da una zucca di vino. Si sdraiò. Aveva camminato per tre giorni, a piedi scalzi. Era stanco. Si addormentò. All'alba si svegliò perché la lama di luce dall'alto gli illuminava gli occhi, sbatté le palpebre e vide accanto al giaciglio il pane con le anguille e il pane con la capra. Vide la zucca dell'acqua. Mangiò di buon appetito, bevve con gusto. Scorse più lontano una brocca, si levò, la raggiunse, la scosse, sentì che conteneva un liquido. Assaggiò. Era latte di vacca fresco mielato. L'episcopo bevve a lungo, andò verso la soglia, arrotolò la pelle che faceva da porta, la legò allo stipite, sedette faccia al vicolo. Le ore, le visioni, le voci, la sacca e i viveri consegnati in silenzio dal cavaliere sconosciuto furono identici a quelli del giorno prima. La vecchia al tramonto con suoni gutturali, alti lamenti e un gesticolare forsennato costrinse l'episcopo a finire di bere tutto il contenuto della brocca di latte. Si allontanò con la brocca vuota e tornò con la brocca piena. Chiuse la porta con la pelle di vacca e sparì. L'episcopo addentò il pane all'uva, masticò, "è migliore di quello di ieri" pensò e bevve da miscela di strilli di cornacchie, gazze e corvi furenti. La vecchia indicava l'episcopo col dito puntato.¹⁹⁹

Dopo essersi saziato, l'episcopo è pronto per l'apparizione del giudice e qui inizia il confronto, seduti sulla stuoia, illuminati dalla lama di bianco lunare che scendeva dalla feritoia. I due sono immortalati in una scena tipicamente sarda, tradizionale, «Mangiarono pane e crema di formaggio, bevvero vino giovane di Massàma, chiaro come fiori di pesco e profumato come mora matura».²⁰⁰ In questa calda atmosfera estiva, Atzeni dà il via ad una calma diatriba ciceroniana tra i due, esponenti di due stili diversi di vivere il potere e l'onore: stato e chiesa, giusti e ingiusti, o forse un concerto di ingiustizie:

L'episcopo disse: «Un vino delizioso e fresco. Voi non abitate in un palazzo ma la mensa è da re».

«A che serve un palazzo, episcopo?» rispose il giudice e soggiunse a voce bassa: «Vivo a cavallo».

«Le vostre spie vi avevano preavvisato del mio arrivo?».

«Da prima che lasciate Roma, episcopo».

«Dunque mi attendevate. Perché ho atteso tanto, pur se tra cibi e persone squisite?».

«La risposta non è dovuta, episcopo, voi siete nella terra dei giudici. Se un mio emissario giungesse a Roma, aspetterebbe per mesi, fra taverne e oscuri corridoi di pietra, prima di potere incontrare il mignolo sinistro dell'episcopo di Roma».

«Capo della chiesa cui voi appartenete, giudice». «Cui appartiene la mia anima, episcopo, non il mio tempo di giudice».

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ivi*, 133.

E, ancora, l'episcopo chiese:

«Pensate di estendere il vostro dominio a tutta l'isola?».
 «Pensiamo di impedire il dominio altrui sulla terra dei giudici».
 «Terre che un giorno erano dell'impero».
 «Le terre dell'impero non hanno mai raggiunto Arbaré».
 «L'imperatore Costantino affermò che la Sardegna è dell'impero».
 «Karale è stata dell'impero. Non Arbaré».
 «L'imperatore Costantino fece testamento e donò la Sardegna all'episcopo di Roma, capo della chiesa».
 «Donò Karale. Non poteva donare Arbaré che non gli apparteneva».
 «L'episcopo di Roma chiede il falso e diabolico vangelo di Lucifero per bruciarlo in pubblica cerimonia. La vostra anima deve obbedienza al capo della chiesa».
 «La mia anima, non la mia famiglia. Se toccassi il libro mi ucciderebbero».
 «Datemelo in segreto».
 «È in mani altrui. Non posso impadronirmene se non in modo palese».
 «Parlate con la vostra famiglia. L'episcopo di Roma offre nove navi, in cambio».
 «Navi?».
 «Cento schiavi abissini e il titolo di duca».
 «Duca?».
 «Queste sono terre dell'impero che l'imperatore Costantino ha donate all'episcopo di Roma. Egli ve le cede in ducato. Governerete questa terra a vostro talento. Voi e i vostri eredi. Secondo le nostre leggi».
 «Goverriamo già questa terra a nostro talento. Il libro che chiedete è protetto da un giuramento cui nessuno può disobbedire».
 «Sarà l'episcopo di Roma a scegliere l'episcopo di Arbaré».
 «Purché lo scelga fra i sacerdoti della gente di Arbaré».²⁰¹

Da *Passavamo sulla terra leggeri* emerge dunque una polifonia di voci contrastanti organizzate all'interno di un quadro teorico ben preciso, fondato su dei 'punti fermi' irrinunciabili e giocati sulla *variatio* stilistico-formale da cui scaturisce una trama intertestuale molto fitta. Questa trova espressione nell'usuale tecnica contrappuntistica e ossimorica che sorregge l'intero impianto del racconto fondativo così come anche degli altri romanzi atzeniani e in generale della letteratura delle periferie. Per questo, alla scelta di eleggere l'ossimoro a figura chiave dell'arte atzeniana si potrebbero abbinare i criteri teorici proposti da Franco Fortini a proposito degli scritti di Pasolini, scrittore, per certi versi, 'di periferia':

L'antitesi è rilevabile a tutti i livelli della sua scrittura. È «antitesi» di posizioni intellettuali e morali verso i massimi temi della passione ideologica contemporanea (*Le Ceneri di Gramsci* ha come tema, appunto, quella contraddizione), verso l'Italia, il "popolo", la

²⁰¹ *Ivi*, 135-36.

“ragione”, la “religione”; antitesi di tematica e dunque di un libro contro l’altro; di linguaggio, nazionale e dialettale, anzi pluridialettale; fra struttura sintattica e struttura metrica, come dirò; fino alla sua più frequente figura di linguaggio, quella sottospecie dell’oxymoron, che l’antica retorica chiamava *sineciosi*, e con la quale si affermano, d’uno stesso soggetto, due contrari.²⁰²

L’ossimoro risulta quindi essere l’espressione della periferia del mondo, che si deve presentare e rappresentare come un modello valido rispetto al canone occidentale. Nel far emergere la forte discrasia tra i contrasti, Atzeni così come tutti gli scrittori suoi sodali si soffermano sulla forza degli opposti, facendoli emergere e facendoli brillare sulla carta.

In questa accezione, alcune costanti sono state individuate e in parte argomentate all’interno di questo capitolo: si tratta degli ossimori *istranzu/s’ard-sardi*, che si traduce nell’accezione più vasta di esterno/interno, voi/noi. L’aspetto a cui gli scrittori di periferia, di cui evidentemente Atzeni fa parte, sono particolarmente sensibili riguarda l’estensione dell’ossimoro città/campagna alla più profonda antitesi civiltà/inciviltà. Questo aspetto è particolarmente evidente nell’incipit della *Poetica della Relazione* di Glissant, che riassume così tutto il discorso fin qui svolto:

nell’opposizione noi/loro il ‘noi’ è ora il soggetto postcoloniale, finalmente libero di raccontare la sua verità, la sua versione. Il ricorso alla dicotomia città/campagna era quasi scontato, data la rilevanza sociale dell’urbanizzazione nei paesi colonizzati. Fu dovunque un fenomeno traumatico che sconvolse l’ordine preesistente, seppure con differenze sostanziali dovute anche alle finalità delle politiche economiche locali.²⁰³

A questo proposito, più volte in questa sede si è fatto riferimento alla differenziazione spaziale ed ideologica tra le due realtà sarde per eccellenza: Karale/Arbarè. Anche in questo caso, si assiste ad un ribaltamento del canone, considerando il fatto che teoricamente Karale, antica Lo, e poi Cagliè costituisce il fulcro cittadino, il crocevia di genti che passano e spariscono, scorrono via. Per il canone occidentale Karale avrebbe quindi costituito il centro del mondo dei sardi, la capitale civile di una civiltà in ascesa, quasi alla stregua della Parigi surrealista. Ma è chiaro che nell’ambito di una narrazione così internamente focalizzata è immediato concepire una cittadella in crescita in mezzo al verde, quale è Arbarè,

²⁰² F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il menabò» 2 (1959), poi in ID., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1959, adesso, col titolo *La contraddizione*, in ID., *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 21-22.

²⁰³ E. GLISSANT, *Poetica della relazione...*, 34

come luogo simbolo di una profonda crescita culturale, legata alla strenua difesa della memoria e dell'identità. Sia Karale sia Arbarei partecipano attivamente alla narrazione, non riducendosi a mera rappresentazione spaziale della vicenda; esse crescono sviluppando delle proprie peculiarità distintive e si evolvono con e insieme all'isola e ai suoi abitanti/personaggi. Le due 'patrie' divengono vero e proprio *topos* narrativo, «sedi per eccellenza sia dei contrasti sia dell'attenuazione dei contrasti, contenitore-mondo in cui si articolano i concetti di 'ibridismo', 'meticciano', 'mescolanza', spazio dove vengono negoziate e convivono identità diverse e pluralistiche». ²⁰⁴ In questi luoghi/non luoghi si muovono personaggi che riescono a malapena a dominare lo spazio in quanto vengono essi stessi dominati dall'ambiente circostante. Quest'ultimo assolve ad una doppia funzione evolutiva che concerne sia la crescita individuale di ogni singolo personaggio — o, nel caso di Atzeni del protagonista di ciascun bozzetto-racconto —, sia lo sviluppo di tematiche fondamentali inerenti la diaspora, la mobilità, lo spazio liminale fra culture diverse, concepite in una dimensione collettiva di ricerca identitaria che eguaglia il processo educativo del bambino dall'infanzia all'età adulta. Infatti, se la letteratura del Nord del mondo immortalava la città in una fase di già avvenuta sorta di ascesi civile, Atzeni e gli scrittori di periferia condividono il senso di un approdo cittadino che può giungere solo alla fine di un percorso iniziatico in senso ascendente, che diparte dalla campagna (o dal piccolo borgo) simbolo, secondo la concezione pavesiana del termine, dell'infanzia intesa come inizio, punto zero, rito di scoperta dell'archetipo. Si risveglia quindi l'immagine di una città *politica*, nell'accezione greca del termine, in cui vige la condivisione e lo scambio reciproco, sia sotto il livello culturale sia umano. Nell'immaginario delle periferie la città è, per utilizzare la ben nota definizione di Bhabha, una «patria immaginaria», inserita all'interno di più vaste geografie immaginarie in cui le comunità cantano non più all'unisono ma in contesti polifonici costituitisi all'interno dello spazio cittadino. La città, sotto questo punto di vista, come sostiene Maria Pia De Angelis, si presenta quindi come un palcoscenico in cui si muovono attori rappresentati di volta in volta da «nuovi movimenti sociali, perché è alla città che i migranti, le minoranze e il soggetto diasporico vanno per cambiare la storia della nazione». ²⁰⁵ È Karale la meta più ambita dai «popoli del mare», che numerosi entrano in città, la cambiano, la arricchiscono, la depredano. «Potevamo rifiutare il contatto?» Atzeni risponde: No.

²⁰⁴ M. P. DE ANGELIS, *Città/Campagna*, in *Abbecedario postcoloniale I-II, Venti voci per un lessico della postcolonialità...*, 65.

²⁰⁵ *Ivi*, 33.

E, anzi, sulla linea di altre esperienze letterarie, quali quelle di Glissant e Chamoiseau, lo scrittore sardo immagina una città autenticata nel suo spazio periferico, istituendo una periferia nella periferia, uno spazio meno conosciuto e quasi emarginato, che immortala il crogiuolo di espressioni derivanti da quest'universo già di per sé multiplo, meticcio, complesso. Basti pensare all'intreccio di verdurai, torronai, prostitute, *bardanas*, *soldados*, episcopi che affollano le vie di Karale; e, ancora, dei giudici, custodi del tempo e mercanti che invece passeggiano sul colle scosceso in cui sorge Arbarè; e in ultimo, alla folla dei mercati di Tatars e dell'Alguer, influenzata dall'idioma pisano-aragonese. Insomma, inesorabilmente, la seconda parte di *Passavamo sulla terra leggeri* — contrariamente alla prima legata alla campagna intesa pavesianamente come luogo dell'infanzia — alla stregua di tante opere 'periferiche', tramuta la sua natura in 'romanzo urbano', ambientato in città che crescono, che debordano dai loro confini e assumono caratteristiche peculiari, proprie e rappresentative: Arbarei si espande fino a toccare i confini di Karale, si contamina e diventa altro da sé, fino a scomparire nella sua specificità. «La città bianca», invece, accoglie e assorbe la «rocca dei giudici»: Karale, mutevole già dal nome (Lo-Karale-Cagliè-Cagliari) si corrompe²⁰⁶ parallelamente al suo arricchimento paesaggistico e architettonico, superficialmente espressione di espansione pecuniaria e territoriale: la via di Lucifero, che ancora oggi porta questo nome a sottolinearne la sacralità;²⁰⁷ il porto, il mercato, la scuola.²⁰⁸ Allo stesso modo, Fort-de-France, città-mondo antillana cantata in *Texaco*, diviene la città postcoloniale per antonomasia, all'avanguardia rispetto alle novità provenienti dall'esterno, anticipa respiri di cambiamento che tutte le città del mondo vivono quotidianamente e che conducono verso la costituzione di una nuova identità, definita da Chamoiseau «villes du deuxième monde, città del secondo mondo».²⁰⁹ Non si tratta, quindi, di una città universale ma di un organismo aperto, impalpabile che gioca col tempo e le distanze, senza vera collocazione storica, sociale, territoriale: la città «era

²⁰⁶ Così Atzeni in *Passavamo sulla terra leggeri*: «Lo, diventando Karale, si arricchì ma si corruppe», 75; e, ancora: «Fu sempre il destino di Karale: ricca, corrotta, malata», 76.

²⁰⁷ «Lucifero morì. La via che dall'alto del colle più alto porta alla basilica dove fu sepolto, percorsa dal funerale (Karale intera accompagnò la salma), fu chiamata via di Lucifero e fu la prima via ad avere un nome a Karale e nell'isola. Ha ancora quel nome», 110.

²⁰⁸ «A Karale fu aperta una scuola dove maestri greci e siriani insegnavano numeri e geometria», 77.

²⁰⁹ Così Chamoiseau definisce le città del futuro fondate sul meticcio e sulla diversità: P. CHAMOISEAU, *Livret des villes du deuxième monde*, Paris, Momo, 2002.

incompiuta, non cominciata, perfetta e in costante squilibrio poiché si nutrive dello spazio relazionale delle paure delle lotte dei desideri e dei sogni». ²¹⁰

La narrazione di un tempo legato al luogo e alle molteplici storie, che contribuiscono a tessere una trama universale, è focale nella ricerca degli scrittori di oggi. Forse le case abbandonate in pieno centro, il recupero talvolta creativo degli spazi urbani, la costruzione con materiali effimeri, la persistenza di toponimi antichi hanno stimolato questa ricerca. In ogni caso, tutti questi aspetti possono essere interpretati come una necessaria e vitale alternativa all'omologazione. Fort-de-France, per esempio, si svela pian piano agli occhi del visitatore come a quello del lettore di *Texaco* — talvolta è occulta, altre nascosta — in continua evoluzione per via delle continue ristrutturazioni e per il fatto che molte delle sue zone portano nomi che nessuno usa, difendendone il vortice continuo del cambiamento nell'arco di qualche tramonto. La Karale di ieri si rispecchia nella Cagliari odierna così come essa appare nei numerosi racconti che alla «città bianca» Atzeni ha dedicato nel corso della sua carriera scrittoria. ²¹¹

Il paesaggio, quindi, è la fotografia di come la storia, l'umanità, l'immaginario abbiano agito in Atzeni nella costituzione di un'identità collettiva che ingloba in sé innanzi tutto l'esperienza storica dell'approdo, così come lo scrittore l'ha ipotizzato, e secondariamente immortalata la vicenda del popolo orientale dei *S'ard* — danzatori delle stelle — che, una volta toccate le sponde della costa dell'isola e interagito con comunità diverse, diventano altro, diventano il popolo sardo. Allo stesso modo, gli scrittori antillani, Chamoiseau e Glissant in testa, raccontano la storia della loro stirpe a partire da un tempo precedente la tratta degli schiavi. In questo modo, il paesaggio originario e quello di adozione si amalgamano insieme e si sedimentano nel profondo, nonostante le sovrapposizioni di scenari in evoluzione grazie al apporto di culture diverse che contribuiscono a creare un nuovo significato visuale nell'immaginario collettivo.

La forza di questa tipologia di città è insita nella volontà di abbattere ogni possibile ostacolo su cui possa inciampare l'altro da sé nel momento del contatto: come sottolinea Chamoiseau, niente «frontiere o portoni, niente facciate o retroguardie, niente piani alti o scantinati, nessun potere centrale o invisibili

²¹⁰ *Ivi*, 67. Così Elena Passini traduce Chamoiseau nella presentazione del volume: P. GHINELLI, *Fort de France o la città invisibile*, Milano, Unicopli, 2006.

²¹¹ A Cagliari è ambientata gran parte della prima produzione atzeniana, in particolare i racconti. Cfr: S. ATZENI, *I sogni della città bianca*; ID, *Racconti con colonna sonora e altri in giallo*; ID, *Gli anni della grande peste*; ID, *Bellas Mariposas*. Cfr: G. SULIS, *Ma Cagliari è Sardegna? Appunti sulla presenza di Cagliari nella narrativa sarda contemporanea (1986-2007)*, «Quaderni di dialettologia», XIII, 2007, 449-57; I. PUGGIONI, *Sergio Atzeni e i racconti dalla Città bianca*, in *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di V. Pala e A. Zanda, Roma, Bulzoni, 2011, 73-80.

imperatori»:²¹² le porte di Arbarè, così come quelle del palazzo del giudice sono infatti sempre aperte, ai legati imperiali così come al mendico.²¹³

La città si predispone quindi non solo ad essere teatro di incontri ma soprattutto centro nevralgico della relazione, in cui l'evoluzione culturale si identifica nel divenire e nella sovrapposizione ideologica delle due componenti. La periferia, invece, è il luogo del turbamento, quello più minacciato dalla modernità: ma è il vero centro, quello che combatte per difendere le radici ancestrali, non profonde ma diffuse, profuse, sparse nei tempi con quella leggerezza conferita dalla parola.

La teoria atzeniana dell' 'incontro' tra genti diverse, livello massimo dell'emancipazione di una città-nazione, non sempre verte in senso positivo, e la fatale corruzione di Karale — al contrario della blasonata onestà intellettuale e politica di Arbarè, pur soggetta alle stesse dinamiche relazionali — ne è una prova:

Dimenticavamo le distanze fra le stelle e comprendevamo d'essere al centro di un mare che si faceva di giorno in giorno più popolato. Non potevamo fermare il ciclo dell'uomo, nessuno può fermarlo. Dovevamo incontrare gli altri uomini, per crescere. L'incontro ha un costo, pagarlo è inevitabile.²¹⁴

Come già detto, Glissant afferma che si può parlare di 'relazione' solo se si appartiene ad una comunità insita all'interno di un crogiuolo multiculturale e dialogico, legato scientemente allo spirito di contraddizione proprio del contatto con il diverso. Infatti «le comunità caratterizzate da culture composite, spesso portano istanze di rivendicazioni ataviche, in parte perché la creolizzazione è identificata come elemento portatore di degenerazione».²¹⁵ I *S'ard* attraverso il contatto sfumano le peculiarità orientali con altre pennellate di colore; aspetto questo che nell'ideologia atzeniana non si riduce solo alla contaminazione culturale in senso stretto, ma concerne sempre anche l'aspetto linguistico:

Prima dei romani parlavamo l'antica lingua e conoscevamo quella, semplice, degli uomini del mare. Ai tempi dei vandali conoscevamo il latino e qualcuno conservava l'antica lingua

²¹² *Ibidem*.

²¹³ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 106. «La judikissa Aleni costruì nel cuore di Arbaré un palazzo di pietra, semplice e austero. All'interno una sola stanza grande quanto il palazzo. Otto porte stavano aperte giorno e notte, uomini e animali potevano entrare, al centro della stanza, aperta al mondo, era la fonte di Arbaré, circondata da un giardino di erba e fiori, un po' fangoso come sempre dove scorre acqua».

²¹⁴ *Ivi*, 78.

²¹⁵ E. GLISSANT, *Gli arcipelaghi non conoscono frontiere*, *Lectio magistralis* tenutasi a Roma in data 13 maggio 2007 nell'ambito del Festival della Filosofia 2007, edizione "Confini".

per l'intimità e gli affetti. Come oggi un dialetto. Se l'onda barbara non avesse travolto Roma, Roma avrebbe vinto la resistenza delle ultime genti? Non è escluso. Dobbiamo la sopravvivenza in libertà a tutti i barbari che trovi nei libri di storia: goti, burgundi, celti, germani, unni, vandali e tutti i popoli che attaccarono l'impero prima mettendolo in ginocchio poi atterrandolo e infine distruggendolo, dando fine alla nostra guerra millenaria. Facemmo la nostra parte non cedendo il cuore dell'isola.²¹⁶

Anche in questo si assiste ad un forte ribaltamento del canone, per cui la letteratura e la storia occidentale considerano i barbari in accezione negativa. Atzeni, al contrario, propende per l'acquisizione di due concetti chiave delle teorie di Glissant, che servono ad emergere dal pantano della mediocrità e della miseria per sviluppare al contrario un forte senso di appartenenza alla nazione-mondo: si tratta della «creolizzazione» e dell'«opacità».²¹⁷ L'immagine della realtà è infatti filtrata attraverso il culto della ricerca culturale tesa a conferire equilibrio, sicurezza e senso di permanenza nel tempo alla comunità. La maturazione identitaria deve necessariamente essere inclusiva e risolvere nell'immaginario collettivo tutti i conflitti e le contraddizioni sviluppatesi nel corso del tempo tra culture ataviche e composite, tra un'origine unica dell'identità e un'identità-relazione.²¹⁸ L'opacità, da applicare innanzitutto al mare Caraibico, ma di riflesso anche alla Sardegna, significa 'com-prendere' la specificità di un gruppo, appropriarsene, ridurne la trasparenza e rifonderla come complessità multipla, poiché «chiamiamo dunque opacità ciò che protegge il Diverso»,²¹⁹ scrive Glissant. L'equivalente del superamento della barbaria culturale «in una terra che è ormai senza limiti. Per questo vale la pena di difenderla da ogni alienazione».²²⁰ L'opacità è un diritto, è uno *status* in divenire, il cui fulcro richiama all'attenzione il racconto di Calvino *Dall'opaco* in cui si assapora la medesima sensazione di indeterminato e nascosto, rafforzata dal gioco linguistico-dialettale:

Chiamasi «opaco», — nel dialetto: «ubagu». - la località dove il sole non batte, - in buona lingua, secondo una più ricercata locuzione: «a bacio»; — mentre è detta «a solatìo», o

²¹⁶ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 117.

²¹⁷ E. GLISSANT, *Gli arcipelaghi...*: «l'idea di un'appartenenza atavica aiuta a sopportare le miserie, ma è di scarso aiuto se confrontata con la creolizzazione». Glissant approfondisce le teorie sulla negritudine proposte dal suo maestro Aimè Césaire, aprendole al più vasto concetto di "creolizzazione" e "opacità" che abbracciano l'ambito linguistico oltre che socio-politico. Cfr.: E. GLISSANT, *Poetica della relazione*; ID, *Poetica del diverso*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

«aprico», — «abrigu», nel dialetto, — la località soleggiata. Essendo il mondo che sto descrivendo una sorta d'antiteatro concavo a mezzogiorno e non essendo in esso compresa la faccia convessa dell'anfiteatro, presumibilmente rivolta a mezzanotte, vi si riscontra di conseguenza l'estrema rarità dell'opaco e la più ampia estensione d'aprico²²¹

L'opacità diviene quindi emblema di una letteratura nascosta che vuole farsi scoprire; allo stesso tempo essa è metafora di un mondo in cui 'opaco' è sinonimo di panico, in cui non si compiono distinzioni. Questo tassello è approfondito dai teorici postcoloniali come elemento fondativo della poetica "del diverso", in cui lo svelamento all'altro da sé passa attraverso il confronto preventivo. A proposito di questo, in realtà Atzeni, attraverso la sua opera, contrasta credo le teorie di Glissant circa la concezione del Mediterraneo quale un «mare che concentra», interno, chiuso, circondato dai continenti, e dominato dall'eredità antica delle culture greco-latina, ebraica, islamica, aragonese, etc..²²² Glissant prosegue sostenendo che tutti i popoli che hanno navigato le acque mediterranee hanno generato il pensiero dell'Uno e hanno dato origine a millenarie «comunità ataviche», che rivendicano la legittimità del possesso di una terra trasformata in territorio la cui identità ruota cioè attorno a una radice. I Caraibi, all'opposto, luogo di incontro e di passaggio in «un mare che diffrange»,²²³ hanno dato ospitalità a «culture composite nate dalla creolizzazione»,²²⁴ e votate a circolare da nomadi nel caos-mondo. E proprio nel nuovo significato che assume qui l'identità Glissant cerca di rintracciare un modello vivente della Relazione. In questo modo le radici su cui essa si impianta sono, sulla scorta del concetto di «rizoma» coniato da Deleuze e Guattari, «rizomatiche», plurime, in contrapposizione alla «radice unica» mediterranea e continentale. Il pensiero occidentale, traducendo l'opacità in trasparenza, tende ad universalizzare e generalizzare l'assetto culturale, sopprimendo le singole specificità e riconducendo alla propria scala di valori le divergenze rispetto alla diversità, escludendole dallo scambio. La concezione postcoloniale della cultura esalta come alternativa l'opacità, in quanto

la trasparenza non appare più come il fondo dello specchio in cui l'umanità occidentale rifletteva il mondo a sua immagine; in fondo allo specchio c'è ora opacità, tutto un limo

²²¹ I. CALVINO, *Dall'opaco*, Milano, Adelphi 1971. Ora in ID, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1994, III, 98.

²²² Sull'argomento Cfr. E. GLISSANT, *Poetica della relazione*; ID, *Poetica del diverso*; ID, *Tutto-mondo*; I. CHAMBERS, *Le molte voci del Mediterraneo*, Milano, Cortina, 2007; *Il Mediterraneo. Una rete interletteraria*, a cura di D. Durisin – A. Gnisci, Roma, Bulzoni, 2000; A. GNISCI, *L'educazione del te*, Roma, Sinnos, 2009.

²²³ E. GLISSANT, *Poetica del diverso...*, 13.

²²⁴ *Ivi*, 28.

depositato dai popoli, limo fertile ma, a dire il vero, incerto, inesplorato, ancor oggi molto spesso negato o offuscato, di cui non possiamo non vivere la presenza insistente.²²⁵

Il «voi» rispetto al «noi» ipotizza la trasparenza, al contrario del «noi» che rispetto all'altro da sé usa l'opacità come strumento di osservazione arricchente che si apre all'atto magnanimo della com-prensione del diverso. E se all'inizio sarà necessario imitarlo o addirittura emularlo, in seguito alla comprensione del sé, acquisita tramite la conoscenza e l'accettazione del proprio passato, si approderà una seconda volta, metaforicamente, alla consapevolezza di essere una nazione. Nazione-mondo.

Come già detto, lo scrittore postcoloniale ha come primo orizzonte immaginativo quello della sua terra d'origine. Quest'ombelico geografico di provenienza funge da laboratorio etnocentrico e, come sostiene lo stesso Glissant, da «fucina, alambicco»,²²⁶ intendendo la propria terra d'origine come una prefazione a un continente più omogeneo e compatto, che crei «una specie di legame fra quel che si deve lasciare alle spalle e quel che bisogna iniziare a conoscere».²²⁷ Lo scrittore e teorico martinicano nel mettere in relazione la Martinica e i Caraibi con il resto del mondo, utilizza il parametro dell'erranza o, meglio, quello che egli stesso definisce il «pensiero dell'irruenza», rivisitazione creola del verbo francese *irrué* che contiene i verbi irrompere, scalfare ed eruttare. Dallo scavo archeologico all'interno del tessuto culturale e patrimoniale di una nazione si apre una dimensione agglutinante che dal particolare si spinge sino a comprendere l'universale, attraverso la relazione: «la creolizzazione esige che gli elementi eterogenei messi in relazione si intervalorizzino, che non ci sia degradazione o diminuzione dell'essere, sia dall'interno che dall'esterno, in quanto reciproco, continuo mischiarsi».²²⁸ Il concetto di «creolizzazione» è diverso da quello di «meticcio», in funzione della sua imprevedibilità; mentre gli effetti di quest'ultimo, infatti, secondo Glissant, si possono calcolare: «la creolizzazione è il meticcio con il valore aggiunto dell'imprevisto».²²⁹

²²⁵ Cfr. E. GLISSANT, *Poetica della relazione*.

²²⁶ V. CORZANI, *Creolizzazione come sorpresa*, Alias, 8 maggio 2004.

²²⁷ E. GLISSANT, *Poetica del diverso...*, 12.

²²⁸ *Ivi*, 16.

²²⁹ *Ivi*, 17.

2.7. Apologhi di genealogie: dall'*Apologo del giudice bandito* a *Passavamo sulla terra leggeri*. L'intertestualità dei Gunale e l'azzardo dello *shah*.

Tra interno/esterno, dentro/fuori, altre prospettive spaziali si tracciano attraverso il percorso che congiunge Karale ad Arbarè, la terra dell'impero a quella dei giudici. Questa strada è ogni giorno percorsa in senso ascendente e discendente da parte di soldati, episcopi, prostitute, giudici, *bardanas*, banditi, custodi del tempo e degli inganni. Il moto ascensionale, da Karale — regno della perdizione — ad Arbarè — dove vige la legge del giusto —, sembra quasi significare un rito di iniziazione alla purezza, rito che si infrange inesorabilmente una volta varcata la porta della città giudicale. Rari sono invece i moti discendenti che trascorrono nel percorso inverso, da Arbarè a Karale, in quanto i giudici e i custodi del tempo accolgono e accettano il confronto con l'altro da sé, ma non attentano alla cultura corrotta che proprio a Karale caratterizza l'altro da sé. Il loro impegno è difatti teso completamente al mantenimento della pace interna e della crescita del regno, nonostante la sfortunata sorte di alcuni tra giudici e custodi: si veda l'esempio del 'corrotto' Atzen o della vittima 'diabolica' Ugone.

Tuttavia, Atzeni attraverso il racconto di storie di variegata natura, tra fantasia e realtà, ha modo di descrivere l'atmosfera del regno giudicale e della sua sede per eccellenza, Arbarè, con la sua «porta aperta notte e giorno»²³⁰ in cui sorge il palazzo non sorvegliato dalle guardie dove alloggia il giudice. L'interesse del nostro scrittore per le vicende del giudicato risale a ben prima della stesura di *Passavamo sulla terra leggeri*. Come ci fa notare Marci, infatti:

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 potere. Il giudice era chiamato a giudicare in caso di guerra o di omicidi o di nodi da sciogliere, si trattasse di incremento dei commerci con gli algerini e coi profughi catalani o di organizzazione di bardane banditesche o di incroci degli armenti o di coltivazione dell'olivo... Doveva sciogliere i nodi e indicare la via giusta. Governava circondato da una corona che raccoglieva i più saggi e balentes del giudicato. Alla morte del giudice il successore veniva scelto dalla corona, chiunque fosse il padre. Ogni paese aveva corona e giudice. Fin da bambini correvano e duellavano e

²³⁰ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 130.

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 giudiciale? 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...".²³¹

Quest'articolo, sostiene Marci, potrebbe essere stato commissionato ad Atzeni da una rivista a noi sconosciuta per spiegare ai lettori chi fossero i giudici. Probabilmente, esso risale al periodo successivo alla pubblicazione dell'*Apologo del giudice bandito* — il primo romanzo pubblicato dallo scrittore sardo nel 1986 —, ma costituisce un elemento importante per il nostro studio in quanto in filigrana si possono leggere i contenuti del bozzetto dedicato proprio ai giudici e al giudicato arborese in *Passavamo sulla terra leggeri*.

A parte le tangenze contenutistiche di cui si parlerà più avanti, è qui interessante ricordare come i due romanzi siano legati soprattutto sotto il profilo ideologico, poiché in entrambi Atzeni espleta in forma narrativa sia le teorie gramsciane circa la costituzione di uno stato autonomo — possibilità persa per sempre a detta dello scrittore in seguito alla conquista aragonese del 1409 —, sia quelle riconducibili alla «costante resistenziale sarda» teorizzata dall'archeologo Giovanni Lilliu. Il cuore dell'isola, rappresentato dal monte Tiscali (che in Atzeni viene infatti sacralizzato e mitizzato al contrario della demitizzazione a cui sono sottoposti i personaggi) nell'*Apologo* viene difeso da coloro che gli *istranzos* definiscono «barbari», ossia i barbaricini, stretti intorno ai loro giudici banditi. In *Passavamo sulla terra leggeri* invece,

si attua la ricomposizione del corpo sociale, una sardità ecumenica, una visione d'assieme che sempre più comprende quanti sono nati nelle zone montane e quanti provengono dalle pianure e dalle rive del mare. I sardi nella loro interezza, dunque, capaci di organizzarsi attorno ai loro naturali condottieri, capaci di elaborare le leggi e le norme di comportamento che stanno alla base della vita comunitaria. Con un progetto di partecipazione, e una modernità di concezione riguardante la gestione della cosa pubblica che in parte effettivamente discendono dall'informazione storica, in parte si ricollegano all'idea che il romanzo vuole proporre di una comunità nella quale il potere politico sia espressione del consenso collettivo e il giudice un *primus inter pares*.²³²

²³¹ G. MARCI, *A lonely man...*, 99-100.

²³² *Ivi*, 192-93.

A favore di ciò basti ricordare la massima del giudice Mariano, non a caso scelto per rappresentare la concezione più alta di questa alternativa forma di governo autoctona: «Non governo. Giudico. Accompagno». ²³³

La vicenda del Giudice bandito e, quindi, per estensione, dell'omonimo *Apologo* è sua volta frutto di continue sperimentazioni narrative testimoniabili in maniera diversa nei racconti *Un duello* e *Una leggenda meridionale*,²³⁴ definiti come «cartoni preparatori»²³⁵ al primo romanzo atzeniano.²³⁶ O, ancora, nelle atmosfere spagnole che si respirano *Nella città murata*.²³⁷ A questo proposito, le carte hanno portato alla luce anche diverse redazioni di questo racconto tra cui alcune ancora inedite, agevolando così la lettura dell'itinerario di scrittura dell'autore, finalizzato prevalentemente allo scavo introspettivo da cui dipartono linee prospettiche che legano il “dramma” dei personaggi ai vicoli cittadini in cui si muovono. È il caso del trittico che comprende, nell'ordine, *Primavera, nella città murata*, *Vecchi fantasmi nella città murata* (inedito) e *Nella città murata*,²³⁸ nel cui passaggio si evidenzia, attraverso la figura di Donna Annalena Curraz, erede di una blasonata dinastia aragonese, la maestria dell'autore nel paradosso dell'invenzione della storia e nell'abbattimento di ogni difesa temporale — sottolineando quindi la ciclicità delle cose e degli eventi — che crea una sorta di correlativo oggettivo orchestrato dall'antitesi tra Sa Costa (zona limite, di confine) e Castello.

L'esperienza del romanzo, — apripista *L'Apologo* — è inaugurata dalla volontà di raccontare tutta la realtà isolana dall'inizio del tempo sino all'oggi, attraverso una lente internamente focalizzata che segmenta il filo della storia per poi ricucirlo secondo un ordine non convenzionale, che sposta l'attenzione da un momento all'altro del passato ribaltandone le tradizionali congetture e proponendo uno stile narrativo diversificato a seconda delle esigenze comunicative. E così è, come se ogni romanzo costituisca un capitolo di uno stesso libro, di una nuova bibbia, di

²³³ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 170.

²³⁴ I due racconti sono contenuti all'interno de *I sogni della città bianca*, nella sezione intitolata *Nella città murata*.

²³⁵ G. GRECU, *Il sogno del prigioniero...*, 317.

²³⁶ Cfr. S. Atzeni, *L'Apologo del giudice bandito*.

²³⁷ S. ATZENI, *Gli anni della grande peste...*, 58

²³⁸ Il racconto *Primavera nella città murata* è contenuto all'interno della raccolta *I sogni della città bianca*, 155-61; mentre *Nella città murata* in *Gli anni della grande peste*, 58-63. Per quando riguarda l'inedito *Vecchi fantasmi nella città murata* si veda la *Notizia sul testo*, firmata da Giacarlo Porcu, a *I sogni della città bianca*, 293-4.

un testo iniziatico che compendi la storia di una piccola civiltà considerata ancora appendicolare rispetto alla storia più grande dei conquistatori. In questo modo, l'esordio letterario si apre con la Sardegna aragonese, quattrocentesca, ribaltando la luce dell'*annus mirabilis* per eccellenza, ossia il 1492, in una scena dai contorni foschi in cui a prevalere è il nero della prigione che ospita il Giudice bandito, ultimo baluardo di quella gloriosa generazione di giudici così ben delineata in *Passavamo sulla terra leggeri*, e il grigio di una desolazione pestilenziale che invade l'isola anche moralmente in quanto segna il lutto per un orgoglio autoreferenziale ormai definitivamente perduto. Seguendo un andamento dicotomico l'autore proietta attraverso il dialogo la tragicità della condizione di subalternità in cui versa l'isola rispetto alla corona aragonese e, nel perseguire il significato più profondo della necessità di costituire un nuovo canone storico, Atzeni cuce una trama romanzesca intorno ad una vicenda reale ma che, per la sua stranezza, oltrepassa i limiti del surreale: si tratta di un processo alle cavallette svoltosi a Cagliari proprio nella suddetta e faticosa data. Da qui si snoda una serie di episodi che disquilibrano il baricentro del libello, propendendo verso la noncuranza rispetto al canone non solo storiografico ma anche letterario. Su questa linea, il Giudice bandito, teoricamente soggetto della narrazione, diviene oggetto e, anzi, quasi un'esca utilizzata dallo scrittore che, attraverso la sua figura e la sua vicenda così universalmente personale, lancia un monito alla storiografia ufficiale, riscrivendo la storia dei vinti e proponendola come paradigma ideologico per i posteri o, meglio, per i lettori. La morte del giudice in calce si fa detentrica di un messaggio importante che essa vorrebbe impartire alle generazioni future e, forse, anche a quei cultori di una sardità resistente chiusa in se stessa, che trascura l'altro da sé. Racchiuso entro le lapidarie sentenze pronunciate dal giudice, che stilisticamente rispecchiano il gusto dell'accumulo e della *climax* cari alle lasse di *Passavamo sulla terra leggeri*, si consuma il dramma della morte di un'intera tradizione (impersonata dal giudice), e una consegna definitiva verso la subalternità permanente da cui il popolo sardo non si è, a detta dello scrittore, ancora risvegliato, così come palesato dalla metafora del pozzo in cui «non c'è ieri, né giorno, né notte».²³⁹ Il «vincitore» è colui che «avrà la forza di allargare i cunicoli dei topi, il coraggio di uscire dalla tomba, la fortuna di fuggire dalle viscere della città murata e respirare...»,²⁴⁰ colui che non chiuderà la porta alla diversità ma che anzi con essa creerà una terza dimensione, prismatica, frutto di un miscuglio naturale. Itzoccor Gunale non morirà prima di avere espresso il suo odio viscerale

²³⁹ S. ATZENI, *Apologo del giudice bandito...*, 140.

²⁴⁰ *Ivi*, 140-41.

per lo straniero e di essere stato protagonista di una vera e propria *catabasis* dove prevale la dimensione del racconto, attraverso cui ogni personaggio sfilava presentando se stesso e con cui il giudice si confronta. Viene così sottolineata la continuità della tradizione che scampa alla morte perché inviolata dalle maglie del narrare: «[...] sempre ci sarà un Itzoccor figlio di Arsoco e padre di Arsoco, e i giusti e i folli si ripeteranno come il destino comanderà»,²⁴¹ per questo Itzoccor odia *s'istrangiu*.²⁴² In fondo al pozzo, tra i topi e le blatte (*stelladas*), avviene l'incontro tra il giudice e Ali, che richiama, nella disposizione degli elementi e nelle scelte stilistiche e linguistiche, il racconto nell'accezione omnicomprensiva del termine, così come esso si sviluppa in *Passavamo sulla terra leggeri*. Qui, infatti, il ricordo sfuma continuamente nella leggenda, nel gusto per la fiaba, nell'immersione nell'indeterminato come prevede il flusso del racconto orale e il suo formulario tipico di ascendenza mitica. Così accade, per esempio, per quanto riguarda il mito di fondazione, se così si può definire, delle *stelladas*, «che abitano ogni tomba nel regno dei sardi»,²⁴³ raccontato da Itzoccor, in cui si giustifica la presenza delle blatte all'interno del pozzo nero, anticamera della morte: «Una volta ne vidi mille e mille»;²⁴⁴ e, ancora: «Nel villaggio degli antichi, in una grotta dov'erano colonne mostruose e bizzarre, nella casa dei morti. Arsoco raccontò la loro storia». ²⁴⁵ In questo passo si prospetta quella dimensione epico-fiabesca fluttuante tra le pagine di *Passavamo sulla terra leggeri* “ridotta” allo stadio di mito fondativo, ma non ancora di racconto fondante. È interessante notare come uno dei racconti azteniani — quasi un proto *Apologo* poiché riferisce del processo alle cavallette in seno al potere del tribunale dell'Inquisizione e dei Domenicani che lo presiedevano —, intitolato *Una leggenda meridionale*, immortala in controtuce una scena familiare al lettore di *Passavamo sulla terra leggeri*, che ha per protagonista una sorta di agnizione dei personaggi che si riconoscono attraverso lo specchio degli occhi. Così la protagonista Lia, giunta al Chiostro di San Domenico a Cagliari, accolta da

bianche, e rosse, e nere, tre maschere di Carnevale, che occultano i volti di tre agili danzatori. Spingono Lia verso il centro della piazza. Uomini incappucciati, tutto attorno,

²⁴¹ *Ivi*, 94.

²⁴² *Ivi*, 86.

²⁴³ *Ivi*, 128.

²⁴⁴ *Ivi*, 127.

²⁴⁵ *Ibidem*.

come monaci. Uno di loro è giudice. [...] Il viso è oscuro, coperto dai lembi del cappuccio, e si intravedono, soli, due occhi, neri, e rapidi, e apprensivi.²⁴⁶

In mezzo alla folla si compie l'agnizione: «Il giudice stesso, il monaco potente, è il suo signore. Lia l'ha riconosciuto, all'apparire degli occhi».²⁴⁷ La sequenza frastica seguente ricorda l'accumulazione di sentenze tipica del racconto fondativo *Passavamo sulla terra leggeri*:

Il volto del giudice è freddo, spigoloso, geometrico. Come quello degli spacciatori. Interroga, quel monaco. Indaga di scienza e di sapienza, di ordini, di specie, di teorie. Chiede le graduatorie del Creato. La risposta della donna: “conosco l'abnegazione, e il sacrificio, al Signore. Lo amo». «E lo ameresti, ancora, se distruggesse la tua vita, come quella di Giobbe, e mostrasse eternamente il volto del persecutore e del padre degli affanni»? «Ancora, Signore, lo amerei. Per gli attimi di gioia». Non c'è sorpresa, nell'animo del Giudice. La legge è la stessa, per gli ignari e i sapienti. La risposta è scontata, quando l'imputato riconosce la legge dell'inquisitore.²⁴⁸

Tra corsi e ricorsi si intravede ancora la continuità intertestuale della figura di Itzoccor Gunale, la cui evoluzione individuale sembra equivalere ad un processo di formazione collettiva che si accompagna a quello della Sardegna. L'immagine che rimane impressa al lettore di Atzeni è quella di un Itzoccor intento al gioco degli scacchi,²⁴⁹ anzi dello *shah*, metaforicamente inteso come crocevia di destini

²⁴⁶ S. ATZENI, *Una leggenda meridionale*, in *I sogni della città bianca...*, 189.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ivi*, 189-90.

²⁴⁹ Antico e nuovo sussistono in Borges, divengono la forma e il contenuto della sua opera, si fondono in questa, si trasformano nella sua arte. In un'arte singolare perché capace di sprofondarsi nel mistero dei pensieri, dei sentimenti più reconditi e riportarli alla luce, d'immergersi nel baratro di quanto è inconsulto, incoscienza e risalire alla superficie, di perdersi nel “labirinto” delle irrealtà e ritrovarsi vera, reale. E' una “lucida ossessione”, una “sana follia” quella che Borges ci trasmette tramite le sue narrazioni. In queste i temi del “sogno”, del “labirinto”, della “biblioteca”, degli “scacchi”, degli “specchi” sono ricorrenti perché all'autore sono sembrati i più idonei a rappresentare tale moltiplicazione della realtà, dilatare lo spazio e il tempo della vicenda trattata, mostrare l'uomo nelle sue infinite potenzialità. Non solo ciò che esiste, si vede, si tocca ma anche ciò che non esiste, non si vede, non si tocca acquista, con Borges, diritto di essere ed agire: tutta un'umanità, una storia, una cultura, un'esistenza antica e nuova, lontana e vicina, emergono dalla sua scrittura e giungono alla coscienza dei suoi personaggi creando intorno a loro un'atmosfera di smarrimento, un “labirinto” appunto, nel quale essi vagano alla ricerca dell'attimo, del segnale che possa orientarli. Per i ricorrenti richiami a personaggi, opere, autori delle tradizioni culturali più diverse, per la relazione che si cerca d'instaurare tra essi e le problematiche rappresentate, per la funzione di esempio che si vuole loro attribuire, per l'ambientazione spesso priva di una precisa indicazione temporale o spaziale, si ha l'impressione che l'uomo di Borges sia di ogni tempo, luogo e cultura, che sia un uomo eterno. Intorno a lui sono insorte tante verità e realtà da non fargli più sapere se è già esistito, se esisterà anche o solo dopo la morte, se esiste senza sapere di essere un altro o volendo esserlo. E' un uomo condannato a cercare e a cercarsi, destinato a vagare tra i meandri di una vita che non è solo realtà, coscienza ma anche sogno, memoria, incoscienza e che

diversi che a volte si intersecano, altre no. Come già notato da Giuseppe Greco, la partita a scacchi che l'anonimo protagonista di *Un duello* fa con il direttore del carcere è l'antecedente di quella dell'*Apologo*. Nel primo romanzo atzeniano infatti, il gioco di *shah* «giunto ai Gunale dai mercanti musulmani»²⁵⁰ occupa una posizione di rilievo nell'ultima parte della vicenda, decretando il destino del giudice bandito e, conseguentemente, dell'intera Sardegna. Il Vicerè in persona, Don Ximene, chiede di poter sfidare a duello di *shah* il giudice bandito, che «gioca a shah come la miglior gioventù di Castiglia e di Navarra... Come gli eunuchi e i vizir del tamur Lain».²⁵¹ La descrizione del gioco è pari a quella di un rito che culminerà con un sacrificio: per l'occasione, Itzoccor ha potuto lasciare la sua prigione, il bunker in cui domina l'oscurità, il nero della non conoscenza. Come di consueto, il movimento ascensionale, verticale spinge il personaggio atzeniano verso un confronto diretto con il passato, la tradizione, l'altro da sé. Così anche nell'*Apologo* quando il giudice bandito vede la luce «la memoria è aperta» e ha inizio il rito dello *shah*:

Siede su uno sgabello più grande di lui, con le gambe che penzolano nel vuoto. Per il gioco è una buona posizione. Si combatte in pianura e il giudice guida dalla cima del colle...

improvvisamente gli si sono rivelati. Quanto sembrava naturale, concreto, quotidiano diviene, con Borges, irreali, immenso, infinito poiché risulta improvvisamente popolato da molte altre presenze passate, presenti e future che lo trasformano in un momento, in un aspetto dell'interminabile processo della storia, della vita dell'umanità, in un attimo d'eternità. In tale prospettiva il "sogno" acquista lo stesso valore e significato della veglia e questa diviene evanescente come quello, la realtà risulta infinitamente dilatata come da un gioco di "specchi", la verità si scopre depositata nel minuscolo testo di un'immensa "biblioteca" dove è necessario perdersi prima di trovarlo o senza trovarlo, la vita diviene "una partita a scacchi" interminabile potendo le sue pedine spostarsi senza fine e senza una precisa direzione. E' questo il "labirinto" nel quale si muove il moderno uomo di Borges: è il vortice dei suoi pensieri, il dramma che gli è derivato dalla constatazione della precarietà di ogni azione, della vanità di ogni decisione, della fragilità di ogni vita, dell'impossibilità di ogni sostegno o riferimento e, quindi, di ogni liberazione da tale stato. Quanto incombeva su di lui e del quale non si era accorto gli viene improvvisamente svelato e tutto ciò che lo circonda si trasforma nella semplice e vana apparenza di tanta altra vita a lui precedente, contemporanea, futura. Egli si scoprirà un frammento di un circolo vastissimo, infinito, nel quale non potrà che perdersi essendo impossibilitato a muoversi, ad agire ed avendo smarrito ogni direzione. La storia, l'umanità emerse dai sotterranei della coscienza divengono, tramite lo stile pacato e corretto di Borges, una verità indiscutibile. Essa non era fuori dell'uomo ma in lui e, perciò, sono soprattutto interiori gli ostacoli sopravvenuti a fiaccarlo, demolirlo. Quelle che sembravano acquisizioni importanti per l'uomo moderno, le verità dell'anima, l'attività inconscia, sono finite per catturarlo e annientarlo senza lasciargli la possibilità di una via d'uscita, di un modo per salvarsi da simile dramma. Non solo il presente e il passato ma anche il futuro risulta privato, nella scrittura di Borges, di ognuna di quelle speranze o aspirazioni che ha sempre rappresentato poiché anche queste vengono sacrificate all'interminabile e inarrestabile espansione di quel "labirinto" nel quale l'uomo e lo scrittore si sono avventurati e ne hanno constatato l'infinità.

²⁵⁰ S. ATZENI, *Apologo del giudice bandito...*, 111.

²⁵¹ *Ivi*, 107.

Don Ximene muove l'innocente del comandante di un passo. Itzoccor compie mossa uguale, ma non ragiona, non pensa al gioco.²⁵²

Nel momento in cui Itzoccor apre la sua memoria, il pensiero corre indietro ai tempi antichi e sulla carta scorre una teoria di immagini che rende il testo più simile ad una lettura visiva e sensoriale piuttosto che scritta:

le voci e i colori dominano l'anima, è un galoppo notturno sui dirupi di Gorrasi in un notte d'agosto stellata e profumata di cenere. Poi è buio. Freddo di gennaio. Itzoccor volge gli occhi. I visi degli uomini illuminati, lambiti dal fuoco, rattrappiti nell'ovile perché fuori è gelato, le bestie belano come anime di dannati a vagare, gli uomini muti guardano la metà del viso di Arsoco illuminata dalle fiamme, come avesse un solo occhio rosso che guarda e interroga e mezza faccia.²⁵³

Qui inizia la descrizione della battaglia contro *s'istrangiu* per la riconquista della libertà perduta. La resistenza sarda contro i romani, a cui Atzeni dedica alcune tra le pagine più belle di *Passavamo sulla terra leggeri*, è qui duplicata nei confronti degli spagnoli — scena questa che ricorda quella del rito sacro della *maioria* di cui si parlerà in seguito —, stesse tecniche, stessa astuzia, stesso coraggio, ma diverso esito. Gli occhi infiammati di Arsoco, scelgono quelli di Itzoccor, il quale a quei tempi aveva nove anni e risalì sui monti solo dopo averne compiuto diciotto.

Secondo la consueta tecnica cinematografica, Atzeni si muove tra pensieri, luoghi e spazi diversi, in modo da offrire un quadro completo del personaggio senza descriverlo direttamente. Ora l'attenzione è riportata nuovamente sulla partita di *shah*, pretesto di uno scontro ideologico più irrazionale, come quello tra il sardo e *l'istrangiu*:

Itzoccor muove il cavallo nero, ma è perduto in se stesso.

Don Ximene vince.

«Idea bizzarra...» pensa il vicerè «che esistesse un sardo maestro di shah... Certo, conosce il gioco, gioca, ma vincere... Pure quest'uomo ha portato disordine e inquietudine nella mia anima...».

Guarda la faccia: una maschera di sangue e terra incrostata.

«I suoi occhi?». Semichiusi, opachi, assenti.

La mano pelosa e sporca del prigioniero prende i bianchi.

«L'uomo è un essere curioso e mutevole» pensa Don Ximene «questo sardo diede prova d'orgoglio, ed ora vuole l'umiliazione di una seconda sconfitta per mano del suo peggior nemico, pur di restare in questa sala alla luce del sole...» [...] Itzoccor ha gli occhi chiusi,

²⁵² *Ivi*, 112.

²⁵³ *Ibidem*.

ha serrato gli accessi della memoria, ha tacitato le voci e creato attorno a sé le pareti buie di ogni altro giorno, il pozzo, l'acqua che scorre gorgogliando, il topo.

Il prigioniero dimentica se stesso, l'anima vola nel guerriero che apre la breccia, nel cavallo che salta lo steccato ed entra nel castello, nel principe che colpisce il comandante nemico, nel cavallo che per ultimo lo uccide e nitrisce vittorioso.

«Dove ho sbagliato?» pensa Don Ximene. «Come ha potuto conquistare tanto vantaggio? Ha vinto in ventun mosse... Ho commesso, senza accorgermi, un errore madornale, un'ingenuità da principiante... È l'unica spiegazione. L'ho preso sottogamba. Dovrò stare più attento... Sopra tutto con i neri...»

Il nero vince e Don Ximene ordina imperioso e stizzito: - Accendete le candele!

«L'avevo in pugno» pensa. «Era chiuso, prigioniero... Due mosse e sarebbe stato mio... Come ha potuto capovolgere tutto senza che mi accorgessi? La mia colpa è stata la presunzione... Lo tenevo in pugno, non controllavo i suoi trucchi».

Il bianco vince.

Due brocche di latte! – Ordina Don Ximene con voce irata – e focacce calde, per me e per il prigioniero.

Nella maschera di fango legge una smorfia di rifiuto.

- Non mangi? – chiede.

- Ntzu! –risponde il prigioniero

- vuol dire no... Il latte non ti piace? E neppure il pane? Referisci topo crudo? Ciò che mangi è affar tuo. Ti ho chiamato per giocare.

Per il nero è una bardana, vince in quindici mosse.

– Il latte non dovrebbe ammorbidire l'intelletto, non è vino né canapa di molon, e la sapienza si conserva anche in fondo ai pozzi – dice il prigioniero. Con un gesto Don Ximene lo congeda. I soldados lo giudano. La porta si chiude.²⁵⁴

L'esito del duello a *shab* segna definitivamente il destino di Itzoccor, il quale morirà nel pozzo insieme al moro Alì. Il regno dei padri si intreccia a quello dei figli e dei discendenti, poiché «il vincitore avrà il fegato e il cuore del vinto».²⁵⁵ Potevamo evitare il contatto? Capivamo la loro lingua, dice Antonio Setzu.

²⁵⁴ *Ivi*, 114.

²⁵⁵ *Ivi*, 140.

2.7.1. Barisone.

In *Passavamo sulla terra leggeri* la *shah* diviene metafora del ruolo che il giudice riveste all'interno della sua comunità: «Non governo. Giudico. Accompagno» rispose Mariano.²⁵⁶ In questo passo che ritrae il giudice Barisone — di cui si offre un breve accenno — con il suo fedele Itzoccor, si evince l'intrecciarsi del gioco degli scacchi con la legalità del buongoverno:

Il giudice Barisone fu bizzarro, viaggiatore e falsario. Rendeva giustizia seduto, con le spalle poggiate al muro della fonte, nel palazzo dei giudici di Arbaré, mentre le donne andavano e venivano in silenzio con le brocche. Ascoltando i querelanti Barisone masticava i fiori di un'erba chiamata kif, i semi gli erano stati donati da un moru che aveva messo al sacco Karale, aveva attraversato al galoppo il Campidano con mille guerrieri e s'era fermato sotto le mura di Arbaré a riposare prima di ripercorrere in direzione opposta la strada percorsa. Barisone aveva piantato i semi e pareva soddisfatto dei raccolti. Il moru gli aveva anche donato un gioco, chiamato shah, cui da allora i giudici furono fedeli. Un uomo si presentò al giudice e disse: «Ho un gregge di mia proprietà nelle terre di Seu e mia moglie mi impedisce di mungere le pecore».

«Chi munge le pecore?» chiese Barisone.

«Mia moglie».

«Mandala da me, le dirò la mia decisione».

Sette giorni dopo Barisone giocava una partita a shah e per la prima volta nella vita credeva di avere la possibilità di battere Itzoccor che aveva sbagliato mossa per eccesso di fiducia nella propria abilità. Apparve una donna e urlò:

«Dov'è il giudice? Mi ha mandato a chiamare? Mio marito dice che il giudice deve punirmi. E per cosa deve punirmi?».

Itzoccor impose la patta (Itzoccor, bianco: e4, Cc3, Cf3, Fc4, Cg5, Fxf7, Dxc4, Cd5+, Fe6+, Ff7+, Fe6+, Ff7+; Barisone: e5, Cf6, Cf6, d6, Fg4, Re7, Cxg4, Rd7, Re8, Rd7, Re8, Rd7). Barisone si voltò verso la donna e chiese: «Perché non permetti che tuo marito munga le pecore?».

«Le vizia».

«Come le vizia?».

«A uso di donne. E le pecore credendosi donne danno meno latte».

«Tuo marito non ti vizia?».

«Quel perdigiorno? Meno lo vedo meglio è».

«Se decidessi di fare castrare tuo marito perché non infastidisca più le pecore, che diresti?».

«Gli starebbe bene. Ma non chiedo questo».

«Cosa chiedi?».

«Non voglio che disturbi le pecore».

²⁵⁶ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 170.

«Torna da lui e digli di stare lontano dalle pecore. È un decreto del giudice. Se toccherà le pecore sarà castrato. Tu, donna, sei responsabile del futuro di tuo marito. Se tornerai da me sai quel che farò». ²⁵⁷

Come si vede, il gioco e la fortuna accompagnano le sorti del giudice e, per estensione, dell'isola. Altro personaggio che trapassa il confine tra l'*Apologo* e *Passavamo sulla terra leggeri* è Arsoco, la cui funzione muta sensibilmente evolvendosi in un Maestro scultore a cui si deve l'altare, di quercia scolpito, che arricchisce la cattedrale commissionata da Barisone. A questa Atzeni dedica in *Passavamo sulla terra leggeri* una breve *ekfrasis*:

Più che opera di falegnameria era arte di composizione: usando legni diversi uno dall'altro per specie e misura, da lui stesso incollati e incisi, Arsoco aveva creato un altare che suscitava ammirazione. Nel lato rivolto ai fedeli una lunga linea curva su cui saliva Iesus piegato sotto un albero tanto grande che l'altare non riusciva a contenerlo tutto. Davanti a Iesus nessuno. Alle sue spalle otto figure che ridevano, otto romani con denti enormi. Un dente di romano era otto volte più grande di un piede di Iesus. Il che non mancava di sorprendere gli attenti osservatori, durante la messa. ²⁵⁸

E la ciclicità del nome Arsoco, il figlio di Maestro Arsoco, torna nuovamente a percorrere le strade del romanzo, poiché viene designato da Mariano, figlio di Barisone, a diventare custode del tempo durante gli anni del suo giudicato.

Anche il già citato giudice Barisone e il suo fedele Itzoccor, durante gli anni in cui furono di stanza nel palazzo di Arbarè, dovettero far fronte all'invasione di migliaia di monaci ed episcopi che invadevano l'isola e diffondevano terrore nei suoi abitanti, inimicandosi quindi il partito di Càntara che oramai aveva preso piede. Durante le consuete cavalcate nelle distese intorno a Seu e Seurgus, Barisone ed Itzoccor sventarono diversi attentati. Essi comunque non rinunciarono al piacere delle fonti del giudice in cui, soprattutto Itzoccor, aveva la possibilità di *jogare* con le giovani donne della zona. ²⁵⁹

Dopo il ventesimo anno di giudicato, «un episcopo accompagnato da cento armati di stirpe ignota si presentò ad Arbarè», ²⁶⁰ alla ricerca del libro di Lucifero. Una volta intesa la richiesta Atzeni reintroduce la metamorfosi animalesca del personaggio:

²⁵⁷ *Ivi*, 138.

²⁵⁸ *Ivi*, 143.

²⁵⁹ *Ivi*, 145.

²⁶⁰ *Ivi*, 146.

Il giudice aprì gli occhi, cominciò a ululare come un cane in agonia, balzò in piedi, saltò molte volte attorno alla fontana sollevando schizzi d'acqua e fango in tutte le direzioni, si mise a quattro zampe e uscì dal palazzo digrignando.

«Dove va?» chiese l'episcopo a mezza voce mentre si guardava la veste bagnata e infangata.

«È furente» rispose Itzoccor.

«Perché?».

«Aveva detto che se la seconda richiesta fosse stata il libro di Lucifero vi avrebbe cavato gli occhi. Ma sa che non può cavare gli occhi a vostra santità e ora va a cavare gli occhi a qualcun altro, per rabbia. Succede così ogni cinque anni: arriva un episcopo, chiede denari e vangelo, il giudice cava gli occhi a qualcuno per salvare le santità. ospiti. Se la visita fosse ventennale e non quinquennale, santità, si risparmierebbero non pochi occhi». **261**

Dopo questo episodio Barisone decise di lasciare la terra dei giudici, perché ossessionato dai cantarani e dai monaci di ogni ordine e specie. Itzoccor a sua volta partì, ma durante il viaggio si innamorò e non tornò più nell'isola. «Nessuno scrisse la cronaca del viaggio» ammette lo scrittore. Nonostante l'abdicazione, Barisone si oppose a chi volesse cambiare le regole di successione al regno dei giudici, regole non scritte e come si sa imposte nella notte dei tempi. Per evadere la pesante incombenza Barisone, paragonato dai più a Caligola, emulò invece lo stile episcopale come era stato fatto in altri tempi con la *domnatio Costantinii*, qui demitizzata dal nostro autore. In ogni caso, l'episodio della vita di Barisone, secondo il consueto metodo epidittico con cui si conduce la discussione, serve ad illustrare l'appartenenza ad uno *status* e 'stato' ben definito come quello giudiciale, in opposizione a quello vecchio e sempre nuovo creatosi a Karale. Si verifica quindi un ribaltamento della dicotomia tra oralità e scrittura, in cui la prima, come dimostra la legge non scritta dei *S'ard* vigente dalla notte dei tempi, è possibile solo in una società civile, unita nella pace e nella memoria. Il ricorso alla scrittura è invece talvolta falsante, come dimostra da una parte la *domnatio Costantinii* e dall'altra la lettera vergata da Barisone, nonostante la sacralità degli argomenti:

La nomina del giudice avverrà nel modo antico. Non darei il giudicato a mio figlio, se avessi un figlio. Non ho figli e non voglio averne» disse Barisone e scrisse una lettera all'episcopo di Roma affermando che qualunque antica donazione delle terre dei giudici era invalida essendo le terre dei giudici parte dell'impero e il giudice re per volontà dell'imperatore, volontà scritta e definitiva. «Caso mai vi fosse tributo» scrisse Barisone «esso tributo sarebbe in tale caso dovuto al potere imperiale. Essendo il giudice uomo di buon animo e fedele cristiano invia a voi episcopo di Roma e capo della Chiesa undici vergini da monacare e cento pecore gravide perché ne possiate avere frutto».

Il documento imperiale di Barisone era falso. Come la donazione di Costantino citata dagli episcopi. Il documento di Barisone fu scritto nella bottega di un uomo che vendeva

antichi libri nella città di Tubinga, dove il giudice e i balentes s'erano a lungo attardati nella speranza vana di un mutamento di decisione di Itzoccor. La donazione di Costantino fu scritta a Roma da un monaco attorno all'anno mille, quando di Costantino non esisteva più neppure la polvere delle ossa.²⁶²

In questa parte del testo, sicuramente Atzeni riprende i contenuti espressi in *Raccontar fole*, in cui, come già accennato, lo scrittore scova e smentisce le falsità scritte dai numerosi viaggiatori sopraggiunti nell'isola.²⁶³ Barisone, definito da Atzeni come falsario, ha in realtà lavorato favorevolmente per la costruzione del futuro della Sardegna e soprattutto di una identità con cui presentarsi al mondo. Ma l'eredità più grande e più proficua fu sicuramente l'educazione del figlio e futuro giudice Mariano, il cui *cursus honorum* fu più complesso e lungo del previsto. Atzeni scorre velocemente e liquida in poche battute i dieci anni che intercorsero tra l'abdicazione presunta di Barisone e la presa di potere da parte di Mariano. Come si sa, l'autore è interessato maggiormente alle storie più nascoste, non alla ripetizione mnemonica di ciò che si può leggere sui manuali storici:

Barisone dismesse i panni di giudice a cinquantasei anni dopo aver educato suo figlio Mariano al diventare giudice, inizialmente rifiutato dai maiores. Dopo dieci anni Mariano era pronto al grande passo:

Gli insegnò a leggere e scrivere in sardo. Lo costrinse a studiare ogni sera latino e greco per due ore con l'episcopo Serra. Gli insegnò a innestare ogni genere di frutto. Lo fece cavalcare sui dirupi del monte sacro. Gli insegnò a mungere, tosare le pecore e tessere la lana. Gli disse tutto quel che sapeva delle piante e delle bestie dell'isola. Lo mandò dal custode del tempo perché gli raccontasse la storia. Infine lo portò ai maiores e lo propose come giudice. Mariano fu approvato da novantaquattro. Sei votarono Barisone. I cantarani, come gesto di sfida.²⁶⁴

²⁶² *Ivi*, 150.

²⁶³ Cfr. S. ATZENI, *Raccontar fole*.

²⁶⁴ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 151.

2.7.2. Mariano ed Eleonora d'Arborea.

La memoria collettiva ha sicuramente ben impresso la figura del giudice Mariano, e per questo Atzeni si diverte a farlo conoscere al lettore in una veste nuova, diversa. Mariano, già custode del tempo quando viene eletto giudice racconta la storia ad Arsoco, nipote del Maestro Arsoco già citato in precedenza, e viene sicuramente ricordato, anche se il lettore non lo sa, come il custode del tempo meno duraturo della storia dei giudici. Il suo giudicato si apre, in continuità con il lavoro del padre Barisone, con la difesa della libertà dall'invadenza della chiesa romana, in nome della storia di Tauro e Lucifero. Nonostante questo, Mariano ed Eleonora non disdegnarono il confronto e invitarono l'episcopo Pantaleo alla loro tavola. Mariano, intanto «rendeva giustizia dappertutto. A cavallo da un capo all'altro delle terre dei giudici. Chiunque avesse una querela poteva fermarle in giudice in qualsiasi momento». ²⁶⁵

La trascrizione delle leggi dei giudici, conosciute a memoria e tramandate oralmente dalla notte del tempo in avanti, è legata alla figura di Mariano e di sua figlia Eleonora. Chiaramente a questo passaggio fondamentale per la storia del popolo sardo, Atzeni non dedica più di qualche riga, una breve parentesi in mezzo a un uragano di storie. Come per esempio lo sprigionarsi della fantasia del nostro davanti all'avventura matrimoniale di Mariano ed Eleonora (qui conosciuta come Eleonora di Seu) ritratti a districarsi tra monache guardiane in stile boccaccesco reclutate dall'episcopo per scongiurare patti diabolici durante l'amplesso:

Mariano chiese a Eleonora di sposarlo. Eleonora accettò. Mariano fece costruire una basilica bianca su un colle accanto alle paludi. La eressero usando le colonne di un tempio romano. Furono necessari quattro anni. Mariano e Eleonora chiesero all'episcopo di sposarli nella nuova basilica. L'episcopo disse: «La chiesa vuole essere certa che i figli siano di Mariano e Eleonora. Se giurate di permettermi la verifica, vi sposerò».

Giurarono.

Da quel giorno quattro monache accompagnarono dappertutto Eleonora e la notte sorreggevano candelabri a tredici candele accanto agli amanti per controllare che nessun estraneo si avvicinasse. A volte pretendevano di toccare visi e petti per essere certe che fossero proprio loro, Mariano e Eleonora. A volte toccavano i genitali uniti per verificare non ci fosse presenza di corno di Lucifero, fecondatore di femmine. Il tempo cambiò. Ugone nacque da Eleonora un anno dopo il matrimonio. I sardi festeggiarono ubriacandosi per tre giorni. Era la certezza della libertà futura, pensavano, rassegnati all'idea che per essere liberi fosse necessario affidarsi a una famiglia di giudici ereditari. A due anni Ugone non sapeva camminare e non diceva una parola. Era già quel che sarebbe stato da uomo: un essere torpido di mente e di corpo. Mariano e Eleonora, circondati da

²⁶⁵ *Ivi*, 157.

monache che illuminavano con candele e toccavano con mano la mancanza di imbroglio e artificio, cercarono ancora la fortuna della fecondazione.²⁶⁶

Qui si inserisce la vicenda della monaca Sinna «maura di Serbariu»,²⁶⁷ la quale sostiene che «il contatto delle sue mani coi testicoli dell'uomo durante l'atto impedisce la fecondazione. Non sapeva spiegare perché ma l'episcopo pisano le credette e le ordinò di toccare i testicoli di Mariano per tutta la durata dell'atto».²⁶⁸

Sinna che pratica l'«antico gioco» insieme ai giudici, testimonia ulteriormente la presa di posizione di Atzeni nella riscrittura di una storia diversa da quella manualistica. Il racconto prosegue con il ricorso al gioco del doppio, dello scherno che conduce i personaggi verso una risoluzione favorevole. Eleonora elaborò un piano secondo cui il giudice Mariano avrebbe sospeso per tre anni il proprio mandato in favore della corona per ritirarsi sui monti con la moglie e la monaca Sinna, imposta dall'episcopo. Qui i due coniugi si astennero nella carne per tutto l'inverno, stimolando così le fantasie di Sinna, colmate solo con l'arrivo dell'estate:

Giunta l'estate Mariano e Eleonora si amarono sull'erba accanto al torrente. Sinna si spogliò per il troppo caldo e controllò con la solita meticolosità. Controllò per giorni e notti. Eleonora giocando con Mariano parlava e scherzava con Sinna, la toccava fra le gambe, sulla schiena, sulle natiche. Gli scherzi accendevano il desiderio di Sinna di compiere il proprio dovere di vigilanza con scrupolo e precisione ogni giorno crescenti. Si fuse con gli amanti. Quando Mariano la prese, Sinna non si lamentò. Aveva dimenticato chi fosse. Dall'alba al tramonto vedeva il corpo del giudice. Di notte lo sognava. Quando Mariano la prese, Sinna provò il piacere della carne e ne fu felice. L'attesa era stata spasmodica, la preparazione estenuante. Dopo un mese seppero che la gravidanza era probabile. Sinna, dimenticata dal mondo, non faceva che sfregarsi a Mariano e Eleonora. Negli ultimi tre mesi di gravidanza, spaventata da quel che accadeva e temendo punizioni episcopali e divine, non si mosse e rifiutò ogni contatto. Mangiava però, chiedeva ogni genere di cibo. Beveva. Cantava. Piangeva e rideva senza motivo. Nacque un maschio e lo chiamarono Mariano. La nascita del bambino rasserenò la monaca. Nessuno avrebbe potuto più vedere la pancia che denunciava il peccato commesso. Sinna allattò Mariano e ricominciò a assolvere ai propri compiti di vigilanza. Senza accorgersene fu incinta per la seconda volta. Nacque Martina e Sinna la allattò. Allo scadere dei tre anni Eleonora assoldò tre nutrici e il giudice tornò in città con due figli. Sinna giurò all'episcopo: «Nella casa non eravamo che io e i coniugi. Non c'è alcun dubbio». L'episcopo non si preoccupò. Aveva in mano l'erede designato.²⁶⁹

²⁶⁶ *Ivi*, 161-62.

²⁶⁷ *Ivi*, 162.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ivi*, 164-65.

Atzeni, come ben mette in luce questo brano, gioca — anzi *joga* — continuamente con il ruolo delle monache, le quali vengono completamente spogliate, fuori di metafora, da ogni possibile ascendente divino. Ricordiamo le verutane, le prostitute di Karale e ora le monache scaccia demonio designate ufficialmente dalla chiesa. Sinna e, si vedrà in seguito, Giustina, rappresentano l'antitesi del modello monacale e sfilano sulla scena rendendosi partecipi del racconto più con i gesti che con le parole. Siamo sicuramente lontani dalla grave religiosità di natura medioevale o manzoniana, e anzi si rivela chiaro il supporto di Boccaccio per quanto riguarda il rapporto ironia/seriosità che scaturisce dalle immagini delle monache.

In ogni caso, i due figli nati dalla triplice unione tra Eleonora, Mariano e Sinna, crebbero tranquilli poiché l'erede designato è Ugone, affetto da gravi patologie e per questo palesemente non adatto al ruolo che avrebbe dovuto investire. Atzeni, sovrappone tre piani narrativi che corrispondono a tre discorsi diversi su altrettanti personaggi, secondo la consueta tecnica cinematografica:

Ugone a tre anni sapeva camminare e conosceva soltanto una parola: «Dio». Si cagava addosso. Viveva circondato dalle monache. Lo educavano nel monastero di Cantàra impedendo a Eleonora di avvicinarlo. Mariano e Eleonora spiati da monache illuminanti cercavano la fortuna della maternità. Le monache esultavano perché il miracolo non si ripeteva. Ugone a sette anni sapeva recitare a memoria otto preghiere, non capiva nove frasi su dieci di quel che gli si diceva e non sapeva salire a cavallo. Mariano e Eleonora toccati da monache esultanti cercavano la fortuna della paternità.²⁷⁰

La contrapposizione tra Ugone e Mariano-Eleonora contribuisce ad elevare i due “protagonisti” sul piano morale bilanciandoli su quello dell'ironia derisoria attraverso la figura di un personaggio che si offre come rappresentazione fisica della situazione socio-politica in cui versa la Sardegna in questo particolare momento storico, proiettata verso la fine della libertà leggera dei giudici danzatori.

²⁷⁰ *Ivi*, 161-62.

2.7.3 Altre genealogie.

Per i trentasette anni del giudicato di Mariano (I) le genti di Arbarè si arricchirono e vissero in prosperità: «Le acque erano pescose. La frutta dolce. La vita felice. Due villaggi di Torres chiesero di essere accolti nelle terre dei giudici. Alla festa di Arbaré ogni primavera i cavalieri con lo stocco infilavano dodici stelle. Presagio di buona annata».271

Il successore diretto di Mariano è il figlio Ugone la cui elezione, nonostante la prematura morte per mano violenta, segnò definitivamente le sorti del giudicato, sempre legate al peregrinare indisturbato del libro sacro di Lucifero. Ugone: il germe malato che si è insediato nel percorso evolutivo della dinastia giudicale e, conseguentemente, del popolo sardo. Nell'episodio che lo vede protagonista, Atzeni bilancia la grettezza e l'oscurità del periodo storico di cui si tratta e della 'tragica' vicenda del personaggio con l'ironica condizione in cui è costretta a vivere sorella Giustina, la monaca che si occupa di Ugone. Il rito di iniziazione con cui Ugone viene investito del titolo di custode del tempo scema la sua effettività sacrale nel sentimento di paura che "investe" il personaggio: «Tre giorni dopo Mariano, sentendo vicina la morte, fece chiamare Ugone e gli disse: "Il libro di Lucifero è nella cripta sotto la fontana nel palazzo dei giudici"». Ugone cominciò a piangere e tremare. "Non dovrai rivelarlo ai monaci" disse Mariano al figlio. «Se lo rivelerai ti uccideranno». Ugone si morsicò le mani a sangue. Eleonora era presente». Dopo la morte di Mariano, Eleonora parte per un viaggio lontano senza ritorno e Ugone, giunto ormai all'età di trentasei anni, è affidato alla monaca Giustina: egli «Non pisciava il letto. Sapeva a malapena leggere e scrivere. Non sapeva andare a cavallo. Non sapeva mungere una pecora. Al rumore del tuono scappava a nascondersi sotto le gonne di sorella Giustina, sostituta di sorella Isabella che aveva chiesto di abbandonare l'incarico quando il giovane Ugone imitando i cani aveva cercato di possederla». Atzeni si diverte a descrivere il rapporto intercorrente tra Ugone e Sorella Giustina, la quale:

per consiglio dell'episcopo, pazientava. Ma portava con sé un lungo budello di capretto chiuso in cima, per infilarlo attorno al corno di Ugone, quando Ugone si comportava da bestia: raggiungeva la monaca, le si infilava sotto le gonne, cominciava a annusarle i genitali, poi li toccava, li leccava, fra alti grugniti si spogliava e si gettava su sorella Giustina che stringeva le gambe mentre con le mani infilava il budello di capretto sul corno di Ugone. Compiuto l'atto di precauzione sorella Giustina allargava le gambe. Ugone batteva il corno con furore per ore, prima di stancarsi. La monaca spazientava,

271 *Ivi*, 165.

soprattutto quando Ugone era distratto. Attendeva seduta, in un angolo della stanza. Allargava le gambe e tirava su la veste perché il profumo che regala foia raggiungesse Ugone che giocava con le pietre in un angolo e lo invogliasse a comportarsi da bestia.²⁷²

L'episodio di Ugone, personaggio certo secondario rispetto ai più famosi Mariano ed Eleonora, occupa uno spazio significativo all'interno del romanzo perché segnala il momento di passaggio epocale, dalla luce di Is alla fine della libertà dei *s'ard*. Nel disagio fisico e mentale di questo personaggio Atzeni rispecchia la discesa nell'immortalità, ormai estesa a tutti gli aspetti sociali. L'elezione di Ugone fu infatti applaudita dall'episcopo e dai cantarani che, approfittando della sua infermità possono infiltrarsi più facilmente all'interno del giudicato arborense. La sorte di Ugone è direttamente proporzionale all'importanza della sua investitura di "custode del tempo" e alla conoscenza che questa determina rispetto al libro di Lucifero che, alla fine, segnerà la capitolazione decisiva del personaggio:

Ugone fu nominato giudice dall'episcopo, in cattedrale. I cantarani giubilavano. L'episcopo, informato fino nei dettagli da sorella Giustina di tutto quel che accadeva, aveva la certezza che mai Ugone avrebbe fecondato la femmina. Ugone piangeva a dirotto, una notte, come un bambino. Con parole confuse spiegò a sorella Giustina i motivi del pianto: conosceva un segreto di Lucifero e se l'avesse confessato l'avrebbero ucciso. Tredici monaci torturarono Ugone per fargli rivelare il nascondiglio del libro di Lucifero. Lo torturarono non con aghi e lame ma con parole. «Morirai fra atroci tormenti» gli dicevano. «Jesus ti manderà fra le fiamme e i diavoli spingeranno i forconi incandescenti nella tua carne producendo fumi e orribili piaghe, forconi rossi di fuoco dentro la tua pancia tonda e molle, un palo incandescente fra le tue gambe». Ugone tremò, pianse, perse del tutto il controllo di sé, urlò come bestia straziata nella carne dai peggiori tormenti. Disse quel che ricordava: «Il palazzo dei giudici». Ma aveva dimenticato la parola cripta perché ne ignorava il significato. Continuarono a minacciarlo: «Ogni notte verranno a trovarti i peggiori satanassi, Behemot, Lucifero, Azazello e ti strapperanno le gambe a morsi, Lucifero ha denti lunghi come spade, aguzzi, duri, ti morderà la faccia, ti strapperà la guancia, sputerà il suo fiele immondo sul tuo sangue». Per sei ore Ugone urlò provando nella carne le ferite che le parole promettevano. Ugone non conosceva differenza fra parole e realtà. Sanguinante tornò da Giustina che lo consolò e lo curò. Ventuno giorni più tardi comparvero nel palazzo dei giudici, accanto alla fonte, trentuno monaci in vesti bianche. Al fianco avevano lunghi spadoni ricurvi e bene affilati che lucevano al sole e alla luna. Dipinte sulla veste croci rosso sangue. I monaci guardavano tutto e tutti con sospetto. Erano pronti a uccidere e morire. Stavano nel palazzo dei giudici giorno e notte. Qualcuno penetrò in casa di Ugone. Il giudice possedeva con furia di cane sorella Giustina. Bendarono la monaca e uccisero Ugone con trenta pugnate.²⁷³

²⁷² *Ivi*, 166.

²⁷³ *Ivi*, 166-67.

La vicenda di Ugone risente fortemente della carica diabolica offerta allo scrittore dalla lettura affezionata di Bulgakov,²⁷⁴ ma la tragedia del personaggio denota il clima impietoso e nefasto in cui versa la Sardegna in seguito alla morte di Lucifero di Karale, tra episcopi, cantarani e potere centrale che spadroneggiando trovano come barriera solo le esili mura giudicali. Alla morte di Mariano, succeduta da quella cruenta del figlio Ugone, il giudicato passa nelle mani di Mariano, il quale «sapeva di latino, di greco, di geografia, di storia, di alberi e di bestie. Conosceva il nascondiglio del libro di Lucifero. Pianse il fratello Ugone ma non si strappò i capelli. Quasi non lo conosceva».²⁷⁵

Il primo gesto magnanimo di Mariano fu quello di accelerare la trascrizione delle leggi tramandate di padre in figlio in padre e dopo tre anni di lavoro le *Carte arborensi* furono completate. La Sardegna a quel tempo è scissa tra due fazioni oltre a quella ben nutrita rappresentata dalla chiesa romana: la gente dei giudici e quella di Aragona. Intanto Mariano e Martina galoppo in tutta l'isola, accompagnati dai falchi che, come nel caso delle farfalle di Sue e di Remedios la bella rappresentano sia la de-animalizzazione dei personaggi sia la loro stessa de-umanizzazione: i destini individuali così come quelli universali sono dunque incrociati:

Martina era l'ombra di Mariano. Un falco volava sul giudice.

I falchi diventarono due (dove c'è la femmina il maschio accorre). «Due. Come Mariano e Martina» sussurrò una voce al mercato. Molti compresero l'allusione: il giudice non si sposava perché jogaba in famiglia, con la sorella. I falchi furono stormo (miracolo eterno della generazione). Il giudice viaggiava accompagnato da un volo di falchi.

I due fratelli vivono insieme a uno stuolo di falchi rispettando quasi un tacito accordo di celibato, tanto che nei villaggi si è diffusa la notizia che vi sia un *jogo* incestuoso tra i due: «Mariano non si sposava. Martina non si sposava. Vivevano

²⁷⁴ La recensione di *Appunti sui polsini* per «La Nuova Sardegna» del 12 agosto 1978, intitolata *Uno scrittore scomodo cento volte censurato*, offre ad Atzeni l'occasione di dichiarare il suo entusiasmo fin dalle prime righe: «Michail Afanesievic Bulgakov (1891-1940) è conosciuto dal lettore italiano anzitutto come autore di quello stupefacente romanzo che è *Il Maestro e Margherita*, la cui apparizione postuma (nel 1966 fu pubblicato per la prima volta a puntate su un quotidiano moscovita in edizione censurata) ebbe un effetto dirompente nel panorama letterario mondiale. «Ha abbagliato – scrisse un critico – per la sua luminosa, sconvolgente eccentricità...» ». Ribadisce queste identiche parole in apertura di un altro articolo per il quotidiano sassarese del 10 gennaio 1981, *Tra la satira e l'umorismo*. Bulgakov occupa ormai un posto di tutto rilievo nella biblioteca di Atzeni, che ne conosce l'opera intera: «l'apparizione del diavolo è un evento che, dopo Rosso di cina, non si presenta in altre opere di Atzeni, ritornano, però, Behemot e Azazello, gli aiutanti del satana Woland ne *Il Maestro e Margherita*, evocati per spaventare il «torpido» Ugone di Passavamo sulla terra leggeri: «Ogni notte verranno a trovarti i peggiori satanassi, Behemot, Lucifero e Azazello. Le vicende successive di Ugone dimostrano, però, che è dagli uomini che bisogna guardarsi, non dai demoni, se non dal proprio». (Greco, 327-29)

²⁷⁵ *Ivi*, 168.

assieme. Non nasceva nessun erede che desse speranza di libertà alle genti della terra dei giudici. Mariano andava per fonti nei pomeriggi di primavera estate, autunno e inverno. Le fonti erano frequentate da giovani femmine non di rado felici di *jogai* col giudice». ²⁷⁶

Nel momento in cui il palazzo impose definitivamente a Mariano un erede, egli disse che avrebbe sposato la prima donna incontrata all'esterno del palazzo. Così fece. Un ironico Atzeni si cimenta nella descrizione della fortunata *judikissa*:

Annicca, contadina di Siurgus, aveva trentacinque anni e per la prima volta nella vita era entrata a Arbaré, quel giorno, per vedere la famosa fonte dei giudici e il famoso cambio della guardia dei crociati. Dell'esistenza della fonte nel cuore del palazzo era certa, l'aveva detto il nonno che non mentiva. Sull'esistenza dei crociati aveva dubbi anche se molte persone oneste le avevano giurato di averli visti. Non riusciva a credere che sessantadue uomini in carne e ossa potessero compiere gesti tanto privi di senso e utilità. Annicca avanzava guardando con occhi ebeti dallo stupore i monaci crociati fermi in piedi attorno alla fontana, non vedeva nient'altro, sbatté su Mariano che pieno di furia usciva dal palazzo e per scelta premeditata non guardava dove metteva i piedi. Si fermarono. Mariano guardò la donna. Annicca guardò l'uomo, vide la donna che lo affiancava, sollevò gli occhi e vide i falchi. Mariano le chiese: «Sei nubile?».

«Sì, giudice» rispose la donna.

«Mi vuoi sposare?».

Annicca accettò senza esitare.

Annicca era bassa di statura, aveva il labbro leporino, i denti sporgenti verso destra, sinistra, davanti, dietro, il tronco scheletrico e le cosce enormi come maiali. Aveva lunghi baffi neri che scendevano sulle labbra, ai lati della bocca e sul mento. Il seno: due pere secche odoranti di rancido. (Gli occhi: neri, vivi, adoranti).

Per Mariano fu una brutta notte, a guardare lunghi denti carciati neri come l'ebano, a agitarsi sul mostro sbavante che puzzava di caglio. Poco mancò bastonasse le monache di controllo che tenevano le candele accese. Martina nel giardino di aranci che circondava la casa rideva senza riuscire a fermarsi e i falchi eccitati dall'insolita allegria volavano in cerchi stretti e emettevano rauchi gridi di gioia. Compiuto il dovere coniugale Mariano decise di astenersi per un mese. Al termine del mese Annicca disse d'essere incinta. Mariano festeggiò partendo, accompagnato da tredici falchi, per un viaggio a tutte le fonti del giudicato. ²⁷⁷

Dal connubio tra Mariano e Annica, il giudice e la popolana nacque Eleonora:

Nacque Eleonora. Annicca la allattò per due anni. A tre anni Eleonora andava a cavallo come un adulto. Accompagnava Martina in lunghe galoppate attorno alla città quando Mariano dormiva o sedeva al palazzo dei giudici a rispondere alle domande dei querelanti. Annicca, un anno dopo lo svezzamento di Eleonora,

²⁷⁶ *Ivi*, 178.

²⁷⁷ *Ivi*, 181.

interrogò Mariano, chiese perché non la cercasse per gli obblighi matrimoniali. Il giudice rispose d'averla sposata per dispetto alla corona e per avere un erede. «L'erede è stato fatto. La nostra unione ha raggiunto lo scopo» disse Mariano. Vedendo una lacrima negli occhi della donna aggiunse che non riusciva a accettare l'offesa di essere visto e toccato dalle monache, perciò aveva smesso di cercarla, non per mancanza di desiderio. Annicca disse: «Ti lascio. Torno al villaggio. Preferisco la compagnia delle capre alla tua». Partì e non tornò.²⁷⁸

L'esperienza di Annica e Mariano si apre e si chiude in poche battute per lasciare spazio a quella più ampia di Eleonora, la *judicbissa* che più ha influito sull'immaginario mitopoietico del popolo sardo.

Il quadro che immortalava una Sardegna coperta dal drappo aragonese si apre nel 1302 quando «dicendosi proprietario dell'isola in virtù della donazione di Costantino (che sapeva falsa) l'episcopo di Roma all'insaputa dei giudici aveva donato la Sardegna ai sovrani d'Aragona dietro versamento privato e occulto di settecento fiorini d'oro».²⁷⁹ Con la speranza di assicurare breve vita al giudice Mariano e altrettanta al popolo sardo, gli aragonesi sbarcarono a nord fondando la cittadina fortificata dell'Alguer. Le sorti della dominazione spagnola nell'isola tracciano una verticale nord-sud che da Alguer conduce sino a Karale e da qui ad Arbarè, disseminando distruzione e morte. La vicenda politica del comandante delle truppe nemiche Barnaba Pisano, «uomo rude, violento, vendicativo e di anima libera, insofferente del dominio altrui su di sè»,²⁸⁰ si intreccia a quella privata. Chiaramente, Atzeni rispetta la consueta iconografia che vede il 'cattivo' dipinto con tratti somatici duri e introduce il personaggio designandolo attraverso una terminologia gutturale che si infittisce nelle scene più cruente e che non lascia spazio all'immaginazione. I passi più lirici, in questo caso, sono quelli che accennano alle figure sfumate di Ruggero e Caterina, novelli Paolo e Francesca della tradizione sarda

Barnaba Pisano si invaghì di una giovane dell'Alguer incontrata al mercato di Tatai. Le si propose come marito, aggiungendo d'essere nonno e vedovo. La giovane, di nome Caterina, rispose d'esser promessa a un gentiluomo dell'Alguer. Barnaba chiese chi fosse il fortunato. Caterina disse il nome. Barnaba augurò ogni bene agli sposi e salutò. Tre giorni dopo il promesso, di nome Ruggero, fu trovato impiccato ai bastioni sul mare dell'Alguer. Il corpo pendeva dalla corda legata a un palo infisso nelle mura, usato per tirare su reti gonfie di pesce e qualche volta per appendere gabbie contenenti malfattori. Il corpo di Ruggero dondolava spinto dal maestrale. Nessuno credette a un suicidio tanto complicato, la gente dell'Alguer diceva che volendo togliersi la vita bastava tagliarsi le

²⁷⁸ *Ivi*, 181.

²⁷⁹ *Ivi*, 169.

²⁸⁰ *Ibidem*.

vene o andare di notte a Caglié per i vicoli con una sacca di monete tintinnanti e si chiedeva: «Come avrebbe potuto? Rischiando di cadere e sfraccellarsi sugli scogli a pelo d'acqua? Di notte, al buio, sul palo a legare la corda, per poi lasciarsi cadere impiccato, la più disonorevole delle morti?». Nessuno riusciva a immaginare il motivo dell'omicidio. Ruggero, bello e gentile, era stato benvenuto dalla gente dell'Alguer, non aveva nemici. La domenica al mercato di Tatari Barnaba avvicinò Caterina e disse: «Condoglianze. Sono venuto a sapere del destino del tuo promesso. Mi spiace. Immagino tu sia molto addolorata». La giovane assentì in lacrime e Barnaba chiese: «Vuoi sposarmi, ora?». Lei lo guardò, capì, ebbe paura e accettò. Un anno dopo nacque Mattia Pisano. Caterina vide ch'era il ritratto di Barnaba e pianse. Nella notte si gettò dai bastioni del castello e si spaccò testa e cervello in cento pezzi su una punta di granito.²⁸¹

Questa vicenda, lasciata in sospeso dall'autore, quasi ad emulare la sospensione del corpo ucciso di Ruggero, prosegue con l'ingresso in scena di altri personaggi, che amplificano il quadro in attesa di un seppur esiguo segnale di giustizia. La complessità dell'episodio di Barnaba offre all'autore la possibilità di cimentarsi in bozzetti differenti e variopinti che sperimentano di volta in volta un genere letterario diverso, nonostante il sostrato tragico che caratterizza l'intero racconto. La figura di Ruggero, per esempio, delineata con poche pennellate come «gentiluomo dell'Alguer lasciato appeso ai bastioni da Barnaba Pisano»,²⁸² lascia spazio a quella più complessa di sua sorella Benedetta «non stupida», personaggio nato certo dalla fantasia dell'autore la cui astuzia contrasta con la malvagità di Barnaba descritto come «basso, gambe corte e rocciose, spalle come tronco d'albero. La pelle secca e scura, invecchiata al sole, conciata dal sale, pareva impenetrabile alla lama».²⁸³ Quest'episodio offre inoltre ad Atzeni la possibilità informare il lettore che a quel tempo a Tatari, cittadina dell'Alguer, esisteva un già florido mercato domenicale, luogo di incontro e di confronto tra genti di natura diversa. Qui Benedetta, studiò la preda e alla fine l'agguantò,²⁸⁴ attraverso

²⁸¹ *Ivi*, 179-180.

²⁸² *Ivi*, 184.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ La sesta domenica d'estate, a ora di sole alto, il mercato di Tatari era immobile e deserto, uomini e donne cercavano requie sotto gli alberi o nelle case dalle finestre chiuse, Barnaba godeva il fresco in un'osteria sotterranea, giocava a dadi e beveva, Mattia raggiunse una quercia lontana dalla città e si addormentò sull'erba pancia all'aria. Benedetta si sdraiò sulle foglie affianco a Mattia e finse di dormire. Mattia al risveglio vide a distanza di un braccio una contadina giovane, bella, dal corpetto slacciato sul petto. La vegliò come si veglia una fata mai sperata. Benedetta con astuzia domandò, Mattia parlò e parlò, senza ritegno. Di Barnaba, di sé. Con tanta pena che Benedetta non ebbe cuore di ucciderlo. Domenica dopo domenica lo ascoltò e intanto meditava. La nona domenica d'estate giunse all'Alguer una nave di mercanti morus. L'equipaggio erano tredici africani alti e forti. Parlavano spagnolo, erano stati schiavi per sette anni a Magliorça. Benedetta li assoldò. Jaime, rimasto orfano di genitori a tre anni, era stato adottato da Benedetta che lo considerava un fratello. A undici anni Jaime avrebbe fatto per Benedetta qualunque cosa. Entrò alla taverna e sussurrò all'orecchio di Barnaba: «Tuo

l'introduzione di un altro personaggio che da qui in poi passerà sulle pagine atzeniane: Mattia Pisano, figlio di Barnaba:

Barnaba era sempre accompagnato da quattro o cinque bravi alti e forti. Benedetta aveva spiato Barnaba ogni domenica per anni, producendo fiele nero che non potendo uscire per la via normale, la vendetta, le aveva scurito il volto facendola ancora più simile a una contadina. Finché un giorno vide Barnaba coi soliti bravi seguiti da un uomo che guardava con occhi da bambino incantato. Era la copia di Barnaba. Un Barnaba ringiovanito che si perdeva a ammirare i colori delle farfalle. Una sensazione di piacere salì dai piedi nudi della donna, le carezzò la spina, le scaldò il cuore. Pensò: «Il punto debole, se Dio vuole». Un bravo oziava fuori dalla taverna dove Barnaba giocava a dadi e beveva. Benedetta contadina curiosa e sfacciata si avvicinò, si lasciò pizzicare le natiche ridendo e chiese chi fosse il giovane che vagava per il paese con aria da scemo. L'interrogato rispose: «Non è aria, è scemo vero, non lo si direbbe neppure figlio di Barnaba Pisano». Benedetta ridendo e carezzando la barba del bravo scoprì che lo scemo si chiamava Mattia e aveva sedici anni. La finta contadina fuggì dicendo al bravo: «Hai le mani troppo lunghe». ²⁸⁵

Per narrare l'episodio dei Pisano, tra storia e mito, Atzeni utilizza una tecnica contrappuntistica che tende ad accavallare i bozzetti gli uni sugli altri, come le pagine di un libro che sfogliate presentano ogni volta delle storie diverse. Il clima cupo irradiato dalla triste vicenda di Caterina e Ruggero, il cui sogno d'amore si frantuma sui bastioni dell'Alguer, si colora di tonalità tenue, via via sempre più rarefatte, quando viene introdotto il «racconto mai narrato» di Mattia Pisano, «anima leggera» che

figlio sta perdendo una fortuna ai dadi». Jaime si allontanò veloce. Barnaba lo seguì. Fece cenno ai bravi di stare fermi. Quel che aveva da dire al figlio non doveva essere udito né riferito. Barnaba pensava che la volontà dell'uomo potesse dominare i dadi. Credeva rispondessero davvero alle sue chiamate. («Questa volta bastano un tre e un quattro, bravi fratellini, avanti, tre e quattro sette, così»). Potendo però barava. Se perdeva parlava di un dolore alla schiena che distraeva la volontà dal dominio sui dadi. Quando sentiva una sia pure lieve sofferenza del corpo non giocava, era certo che avrebbe perso. L'immaginata sconfitta del figlio era la controprova di quanto Barnaba sospettava da tempo: Mattia era privo di volontà. Barnaba Pisano pensava necessario dare una vera lezione al figlio. Jaime gli indicò un albero non lontano e fuggì. Barnaba preda della furia avanzò a grandi passi e giunto alla quercia vide Mattia che dormiva sull'erba accanto a una giovane contadina. Dormiva? Non era neppure capace di possedere una donna? Barnaba urlò. Mattia si svegliò, vide il viso del padre stravolto dall'ira e fuggì come avesse visto il demonio. Benedetta fingeva di dormire. Barnaba le diede un calcio e chiese: «Che facevi con mio figlio?».

«Nulla di male signore, dormivamo» rispose la giovane.

«Fossi stato io al posto di mio figlio non avresti certo dormito» disse Barnaba con una smorfia d'ira.

«Lo credo, signore» disse Benedetta con un lampo negli occhi. Barnaba lesse in quel lampo un invito e si gettò addosso alla giovane. Lei resistette ma non troppo, lasciandolo infogare fino alla dimenticanza di dove e di chi fosse. Fece il segno. Una randellata spaccò il cranio di Barnaba in tanti pezzi quanti erano stati quelli della testa di Caterina. Benedetta scivolò da sotto il corpo dell'ucciso, vide d'essere coperta di sangue e fuggì. Gli africani tornarono calmi all'Alguer e si imbarcarono convinti d'aver compiuto una buona azione". *Ivi*, 185-87.

²⁸⁵ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 184.

crescendo si era accorto di avere sembianze uguali al padre ma anima non altrettanto spietata. Subiva gli scherni degli amici senza reagire o vendicarsi. Le giovani lo trovavano stupido di mente e orrendo di lineamenti e di corpo. Il fascino del rapace è forte. Abbellisce qualunque fisionomia. Mattia lo capiva osservando il padre. Ma sentiva di non essere falco. Pensava di essere passero, rondine, anima leggera. Incapace di odiare, di uccidere. Sentiva la presenza del padre come un peso. Mattia aveva sedici anni quando Benedetta lo vide la prima volta. Quattro in meno di Ruggero il giorno in cui era stato impiccato. Due più di Caterina la notte che si era uccisa. Caterina, la donna rubata, seconda vittima di Barnaba e madre del giovane che guardava il mondo con occhi stupiti.²⁸⁶

«Il giovane che guardava il mondo con gli occhi stupiti», novello cantore del giudicato, rinunciò ad essere falco come suo padre, ma in seguito sarà anche lui protetto da uno stuolo di falchi, subendo quel processo metamorfico di cui sopra, che lo consegnerà alla leggenda e al mito come colui che insieme ad Eleonora sua sposa passava il tempo a «trovare i racconti mai narrati, dirli con gioia». La gioia del non detto, la gioia del racconto e della scoperta. Dopo che Barnaba fu ucciso per mano di Benedetta, nello sconforto generale Mattia, sentendosi usato, capì da una parte che «difendersi e prosperare nella comunità del castello pisano non avendo gusto all'accumulo, alla rapina, all'imbroglio, era peggio che avere Barnaba come padre» e dall'altra che «la vita fosse un continuo inganno, una partita a dadi contro un dio baro e beffardo».²⁸⁷ Al gioco degli scacchi, caro ai giudici, si sostituisce in questa seconda parte del romanzo i riferimenti al gioco dei dadi, unico espediente che può tradurre l'instabilità di una vita legata al filo della fortuna, latinamente intesa.

Mattia Pisano è uno dei personaggi che Atzeni segue di più in *Passavamo sulla terra leggeri* e che non ha precedenti all'interno della produzione dell'autore. Anche qui si verifica un processo di demitizzazione, in quanto la focalizzazione dell'interesse autoriale verso di lui sottrae linfa alla notorietà di Eleonora, sua sposa, considerata dall'immaginario collettivo sardo come un'eroina. Il racconto della storia d'amore tra Mattia Pisano ed Eleonora d'Arborea ha la leggerezza di una ballata ed è narrata sottoforma di idillio bucolico, in cui il livello di metamorfosi panica tra uomo e natura, istinto e razionalità è elevato alla massima potenza. Episodio sicuramente tra i più riusciti di tutto il romanzo, è condotto totalmente attraverso lo sguardo dei due protagonisti, i quali sono inseriti in uno spazio — nonostante lo spostamento di Mattia da Tatari ad Arbarei - e in un

²⁸⁶ *Ivi*, 185.

²⁸⁷ *Ivi*, 184-187.

tempo storici — un mese dopo la morte di Barnaba Pisano — inizialmente ben definiti: «Mattia vide gli occhi di Eleonora e pensò: “Conosce il suo posto nel mondo e non ha paura di nulla”. Eleonora vide gli occhi di Mattia e pensò: “Forse è capace di poesia al modo dei provenzali o dei siciliani”». ²⁸⁸ Con il consueto incedere contrappuntistico, incalzato dalla profonda e incisiva aggettivazione, Atzeni dà vita a un vero e proprio Cantico, così come giustamente lo definisce Giovanna Cerina, ²⁸⁹ in cui emozioni fisiche e sentimentali si susseguono alternandosi tra *muttetus* e versi che rieccheggiano la lingua e lo stile e provenzale: ²⁹⁰

Mattia vide il taglio delle labbra, armonioso, i denti bianchi, piccoli, incantevoli anche se disordinati. Vide l'ombra dei falchi proteggere Eleonora dal sole. Eleonora vide paura, pena, disillusione nel volto di Mattia. Mattia imparò a inanellare parole in filastrocche: «Donna che dolce il labbro muovi, rosa che danzi ai venti cantando, sogni nuovi nemici di lacrime e lamenti, dimmi: che sarà di noi?». Eleonora si divertì a rotolare sull'erba vincendo alla lotta Mattia. Mattia incantato sentì Eleonora parlare con sapienza di grifoni, coltelli, mufloni, dell'alba, delle stelle e di galli sultani. Eleonora rise alle smorfie di Mattia che provava a cavalcare senza sella. Mattia con stupore scoprì che ogni muschio rivela messaggi. Eleonora con stupore scoprì che Mattia trovava un fiore nascosto dall'erba, distante un tiro di pietra, seguendo il profumo. Mattia vedendo Eleonora bagnarsi alla fonte ebbe paura di morire. Eleonora vedendo gli occhi di voglia di Mattia sentì nuova grazia governare i movimenti del corpo nell'acqua. Mattia pensò che una delusione l'avrebbe ucciso.

Il profumo dei capelli di Eleonora, erba fresca, arance mature, vento del mese di fiore d'asfodelo.

«Hai gambe di cerva giovane alla fonte, seno bello come colli del Mandrolisai».

«Hai occhi di velluto, braccia forti, denti sani». ²⁹¹

²⁸⁸ *Ivi*, 190.

²⁸⁹ G. CERINA, *Introduzione...*, 23.

²⁹⁰ È la firma d'autore posta in calce al contratto finzionale stipulato col lettore, un *senhal* di cui si è però sciolta la cifra Vocabolarietto alla mano, *A-tze-n-i* significa 'il poeta che è ispirato dalla luna', ma anche 'colui che è ubriaco come una zodda' e 'colui che è Atzen'. L'alter-ego poeta e ubriaco rinvia alla poesia come inebriamento, già trovata a proposito di scrittura e *cannonau*. Un altro personaggio-poeta è il giovane Mattia, che «pensava di essere passero, rondine, anima leggera» forse «capace di poesia al modo dei provenzali o dei siciliani» (pp. 185 e 188). Mattia, che «imparò a inanellare parole in filastrocche», non può non richiamare alla memoria la nota poesia atzeniana pubblicata postuma: «Altro non so / che inanellare / parole / una poi l'altra / in fila / canticchiando / in blues» (S. Atzeni, *Altro non so*, in «La grotta della vipera», a. XXI, n. 72-73, 1995).

²⁹¹ *Ivi*, 188-89

E l'incontro tra i due ha un senso nel gusto per lo scambio, per il confronto di vite e esperienze. Nel racconto. Chiosa infatti Atzeni: «Parlare. Ascoltare. Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia. Scoprire l'altro nelle storie che racconta».²⁹²

Quest'ultima perifrasi costituisce il fulcro del discorso atzeniano, fondato sull'incontro con l'altro e sul racconto di sé al fine di scoprirsi, arricchirsi, crescere: «Il canto d'amore di Eleonora» come disse Itzoccor Gunale. La dimensione narrativa e il mito idillico di Mattia ed Eleonora perdono la sicurezza temporale conquistata all'inizio del racconto, stagliandosi in un tempo altro e rarefatto; tuttavia essi sono perfettamente collocato nello spazio attraverso il riferimento a luoghi e culture ben definiti:

Mattia ed Eleonora si sposarono, testimoni un uomo di Oliana e una donna di Goros, in una basilica nera di Ottana dove il Signore non manca a un matrimonio, una volta pastore, un'altra vedova, quel giorno falco sulla spalla del Cristo di legno che piangeva lacrime bianche.

Gli sposi vissero al castello di pietra nera che le genti chiamavano rocca dei falchi, costruito da Barnaba Pisano.²⁹³

Nel cuore dell'Alguer, Atzeni attraverso la vicenda di Mattia ed Eleonora dà delle pennellate che descrivono gli scambi economici del mercato e la vita comunitaria all'interno del castello:

Mattia prese a cuore i coltivi di grano e di fave, la frutta e i giovani olivi. Gli uomini e le donne del castello alla luce del giorno erano contadini (sfruttavano con maestria le terre attorno alla dimora) ma la notte della domenica attraversavano la piana veloci e piombavano rapaci su mercanti sardi e dell'Alguer che tornavano a casa dopo la giornata a Tatai, allegri per i buoni affari o tristi per gli affari mancati. I rapaci del castello nelle notti feriali rubavano pecore, capre e vitelli. Accettarono la guida di Mattia e Mattia si mostrò capace di guidarli. Non avevano paura di incontrare resistenze. Al contrario: pareva godessero a sfidare e dare la morte. Mattia e Eleonora per vent'anni non ebbero figli. La sposa prese gusto alle bardanas.²⁹⁴

Il destino di Mattia e di Eleonora corre tra i binari dell'isola, assottigliando quello stretto legame atavico che già gli antichi *S'ard* avevano con il mondo bucolico e agropastorale. La cultura di Arbarei e quella dell'Alguer così diverse, così nuove, così straniere a se stesse si incontrano in un luogo altro, atavico, fortificato dalla sicurezza di millenni di storia alle spalle ma allo stesso tempo

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ivi*, 188-90.

²⁹⁴ *Ibidem*.

arricchiti dall'acquisto di elementi nuovi, come il Cristo, testimone di un percorso di fondazione cristiana ha trovato la sua conferma nella maestosità della Basilica nera di Ottana.

La prosperità dell'amore e del regno di Mattia ed Eleonora viene interrotta solo dopo vent'anni e la nascita di un figlio, Mariano. Eleonora sarà richiamata al proprio dovere — in seguito alla morte di Mariano la capra zoppa a cui seguirà immediatamente dopo quella di Martina, che «nelle grotte cantò un attitudu che Eleonora ascoltò senza una lacrima».295 Quest'ultima partirà quindi alla volta di Arbarei per adempiere ad «un antico impegno della gente del mio nome».296 Nel passo seguente Atzeni sposta il suo sguardo continuamente, scandendo con pochi gesti e poche parole il ritmo della funebre atmosfera, resa ancora più tetra non solo dal canto dell'*attitudu* ma anche da quello dei falchi protettori che nel frattempo hanno sostituito il colore delle farfalle.

Un ciclo che si chiude, dunque. Il racconto dei falchi non può rimanere irrisolto: essi non sono riusciti ad esprimersi nella propria lingua, ma hanno lasciato un segno, un racconto di fondazione che garantisce loro vita eterna. Sempre, oltre la morte:

Trecento falchi femmina lasciarono i nidi e volarono fino all'isola di roccia dinanzi alla costa del meridione occidentale, lungo il viaggio cantarono un lungo canto che soltanto chi capiva la lingua dei falchi comprese, giunti alle Colonne si lasciarono cadere in mare come pietre e morirono affogati. Da allora i falchi custodiscono quel luogo, lo reputano sacro.297

Eleonora nel frattempo diventa giudice, salvaguardando la libertà della corona rispetto alla minaccia incombente aragonese. L'impegno per la tutela dell'ultimo baluardo di libertà dei sardi fu intrapreso da parte della *judichissa* nell'ordinare la scrittura completa e immediata delle antiche leggi e delle modifiche dei tempi di Mariano. Intanto Mattia Pisano è ancora prigioniero, salvo venir «portato ogni anno a Natale in Cattedrale e fatto vedere agli emissari di Eleonora».298 Attraverso un'inversione chiastica rafforzata dalla forte allitterazione di suoni e contenuti — «Nessuno conosce i pensieri di Mattia negli anni di prigionia, nessuno conosce i pensieri degli innocenti che vengono presi e maltrattati dai viceré di questo mondo.... e nessuno può dire quali fossero i

295 *Ivi*, 196.

296 *Ibidem*.

297 *Ibidem*.

298 *Ivi*, 200.

pensieri di Mattia» —,²⁹⁹ Atzeni riproduce il contrasto intercorrente tra l'universo mentale di Mattia e il suono emesso dalla nube di falchi che «circondò la cima della torre pisana, dal giorno dell'arrivo di Mattia al giorno della liberazione».³⁰⁰ Anche qui, il tema del racconto, della conoscenza linguistica costituisce il punto fermo dell'impianto ideologico di Atzeni, poiché Mattia, dall'alto della torre in cui era stato fatto prigioniero ascoltava le voci dei falchi che gli raccontavano il dolore provato da Eleonora per la sua assenza. Tuttavia, «Nessun custode del tempo ha mai capito la lingua dei falchi, purtroppo. Forse Mariano la capra zoppa, forse Martina, forse Eleonora la capivano, ma non spiegarono, non raccontarono».³⁰¹

Il non detto non può essere tramandato, è costretto a fluttuare eternamente nell'oblio, ma i falchi hanno fasciato di brandelli di memoria la rocca che hanno scelto per morire. Il loro grido non è altro che la voce soppressa di Mattia, il pianto soffocato di Eleonora, il gemito degli antichi giudici danzatori morti durante la traversata iniziale, la voce dei vinti, di chi non ha voce: il non detto fatto esplicito, diceva Harold Bloom. La prigione in cui Mattia è rinchiuso rispecchia quella dove ha trascorso le sue notti angosciose il giudice bandito dell'*Apologo*, Itzoccor, e divengono metafora di una prigionia più ampia, quella della Sardegna così come Atzeni la vuole tramandare.

Passavamo sulla terra leggeri, infatti, come già detto più volte si conclude con la cessione definitiva della libertà del popolo sardo all'*istrangiu*. I primi furono gli aragonesi. L'arrivo di Ruggeri di Manuccio «inaugurò il tempo nuovo, ciascuno poté mostrare il peggio della propria anima»,³⁰² nonostante gli spagnoli promisero l'autonomia dei feudi alla pari di quella spagnola e mantenimento in vigore nei tre marchesati delle leggi dei giudici. Dopo la firma dell'accordo, Mattia fu liberato, i tamburi tacquero. Il prigioniero galoppò nella piana fra due ali di uomini e donne. Videro che gli mancavano un orecchio e un braccio.

L'autore sorvola la realtà storica, soffermandosi invece sulla dignità del personaggio Mattia, il quale «era stato torturato ogni giorno e ogni notte, per anni, perché rivelasse il nascondiglio segreto del libro di Lucifero»,³⁰³ nonostante non sapesse realmente dove fosse. Solo il custode del tempo era a conoscenza del luogo in cui il libro sacro era custodito. Alla richiesta dell'episcopo di Karale di rinunciare allo *status* di cristiani, Eleonora rispose:

²⁹⁹ *Ibidem.*

³⁰⁰ *Ibidem.*

³⁰¹ *Ibidem.*

³⁰² *Ivi*, 200.

³⁰³ *Ivi*, 200.

Sarebbe ridicolo. Siamo diventati cristiani nella notte del tempo e lo rimarremo. Ci sono stati grandi giudici e giudici da nulla. Così è per gli episcopi. Verranno episcopi che renderanno giustizia ai giudici. C'è un giorno per ogni cosa». Eleonora e Mattia lasciarono Arbaré seguiti da trecento falchi e da cortei di uomini e bestie che lenti si dispersero in ogni direzione. **304**

L'ossimoro inonda anche l'ultima parte del romanzo, in cui si assiste ad un capovolgimento della situazione iniziale: alla spinta centripeta di una nave straniera che conduce dei fuggitivi alla conquista di una terra incontaminata, vergine, in un 'tempo zero in cui tutto ha origine', archetipo di un passato in divenire, si contrappone ora la spinta centrifuga delle *bardanas* pronosticate dal custode del tempo Itzoccor Gunale, ormai consapevoli del fatto di aver perso inesorabilmente la libertà acquistata in un millennio di lotte e costruzione del sè. Essi, nonostante l'euforia superficiale, «guardavano spaventati un futuro che prevedevano scuro e pesante più del passato». **305** Le giovani *bardanas* che con forza e orgoglio hanno difeso strenuamente il cuore dell'isola, assistono ora al disfacimento del proprio bagaglio identitario, disperso sotto le mura di Arbaré, distrutte dalla foga spagnola. **306**

Alla distruzione delle mura della città simbolo dell'indipendenza e della libertà dei sardi corrispondono un generale sentimento di frustrazione e il sentore dell'avvicinarsi di giorni bui. Se la prima immagine del romanzo trasporta il lettore verso una dimensione cosmica in cui egli è invitato insieme ai vari personaggi a sfogliare le pagine della volta celeste per comprendere la vita, la natura, le cose, immergendolo tra finito ed infinito, mito e storia, l'ultimo cammeo con cui l'autore si licenzia richiama decisamente altri orizzonti.

Il punto fermo in questo caso è il libro. Il libro sacro. Dal libro della volta celeste al testo scritto, la bibbia apocrifia di Lucifero, i *S'ard/sardi* immaginati da Atzeni hanno legato il loro destino alla lettura di un testo fondante, che regolasse il *modus vivendi* della comunità, indirizzandola nella quotidianità così come nella sfera religiosa. Una tradizione che si ripete, quindi, da Gilgamesh fino ad oggi. Il libro può essere avvalorato al ruolo di vero e proprio protagonista del racconto fondativo, in questo caso di *Passavamo sulla terra leggeri*. Le peripezie che esso ha dovuto superare per sopravvivere, hanno assicurato la continuità del credo cristiano sino ad oggi. Contribuendo ad accrescere il senso di appartenenza

304 *Ivi*, 201.

305 *Ivi*, 202.

306 *Ivi*, 201.

identitario nella comunità, nonostante tutti «capirono che un tempo era passato, cominciava un tempo peggiore»:307

I monaci crociati scavarono sotto il palazzo. Trovarono la cripta, la cassa, il libro di Lucifero. Non ebbero il coraggio di leggerlo, lo misero dentro una cassa dipinta di nero con cento croci rosse. Centoquarantaquattro monaci crociati portarono la prova, il patto stipulato dai giudici col diavolo, in lenta processione attraverso i villaggi del Campidano e dalla parte di Olla. Su un carro trainato da due buoi viaggiava un monaco crociato in piedi che mostrava la cassa minacciosa e cantava giaculatorie in francese. Ogni tanto un monaco scendeva dal carro e con grandi cerimonie di giuramenti dava l'incarico di guardiano dell'opera del demonio a un altro monaco che saliva a esibirsi in castigliano o in napoletano. Fino al porto di Caglié dove li aspettava un veliero. 308

Infine, la nave che conduce il libro di Lucifero fuori dai confini dell'isola viene attaccata dai pirati *morus*. Così si chiude il cerchio, con la stessa immagine di apertura e il libro sacro, così come era avvenuto per gli antichi danzatori delle stelle, riuscì a salvarsi, rimanendo inalterato nel tempo, poiché la tradizione è sacra, imprescindibile:

un monaco si gettò in mare con la cassa e pregò le parole di Lucifero imprigionate là dentro di salvargli la vita. In cambio promise di occultare il libro, una volta a Roma. Le correnti benevole lasciarono uomo e cassa sulla sabbia di Ostia. 309

La scelta di un finale apparentemente aperto come questo lega, attraverso l'immagine dell'approdo, la vicenda del libro di Lucifero all'inizio del racconto, ossia al momento fondativo inerente l'arrivo dei *s'ard* nell'isola. In questo modo il rispecchiamento delineatosi sin dalle prime pagine tra il cielo stellato e l'acqua, elementi primordiali, si compie in un'unione, in un cerchio che si chiude in nome di un tempo che è sempre attuale, che è e che era nell'archetipo del presente.

307 *Ivi*, 202.

308 *Ibidem*.

309 *Ivi*, 203

2.8. Lingua e stile.

Sotto il profilo linguistico, altro aspetto essenziale dell'ideologia atzeniana è il trapianto di una profonda teoria in questo senso che trova antecedenti in quella proposta da Glissant relativamente alla «creolizzazione», termine che nel linguaggio post coloniale si affianca alle sfumature di *oraliture* e *creolité*. Siamo all'interno di una coscienza linguistico ormai matura, che ha fatto del creolo una lingua pronta per la comunicazione sia orale sia scritta. In quest'ultimo caso, essa si traduce nell'«irruzione» del creolo all'interno della lingua ufficiale, così come a proposito del francese hanno teorizzato Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant e Jean Bernabè. L'impatto roboante tra due lingue crea una condizione di convivenza pacifica che integra una lingua con l'altra. Il risultato è una lingua altra, diversa, opaca. In Sardegna questo risultato ha prodotto la concezione atavica di *sardità*, risultato di un processo evolutivo di natura identitaria che ha percorso tutto il secolo a partire dall'esperienza deleddiana. Con Atzeni e, successivamente con altri scrittori che hanno goduto di questa esperienza polifonica, come Marcello Fois, essa si evolve in senso non folclorico, inglobante l'interiorizzazione della memoria storica e antropologica dell'isola deprivata dal senso di frustrazione della sconfitta e ormai sepolta autonomia regionale. Conseguenza di questo è sicuramente la fiducia nelle potenzialità di integrazione di questa piccola realtà nel sistema-mondo. Attraverso *l'oraliture*, ossia il raccontare una storia utilizzando i mezzi propri di un contesto orale, in una *mimesis* che riproduce il parlato così come si tramanda attraverso la memoria collettiva. La memoria quindi, così come avviene per la lingua creola, esplose nelle storie trascritte dal cantore, irrompendo con l'abuso di metafore dirette e di una sintassi paratattica che concede pause riflessive al lettore: in Atzeni si ricordino gli spazi bianchi che inquadrano i singoli bozzetti e che sembrano scandire il respiro di chi fruisce del testo.

Ciò che Lévinas ha definito come «trascendenza del volto dell'altro»³¹⁰ compenetra con l'esigenza di offrire un prodotto culturale arricchito dalla «presenza di tutte le lingue del mondo»,³¹¹ anche quando si utilizza solo ed esclusivamente il proprio idioma madre, sia in atto di scrittura sia nel parlato.

Il discorso linguistico, quindi, trova ampio spazio negli scrittori di periferia e la lotta per la conquista identitaria parte proprio dalla stabilizzazione almeno

³¹⁰ Cfr.: E. LÉVINAS, *Entre nous: essais sur le penser-a-l'autre*, Paris: Grasset, 1991 (trad. it.: *Tra noi: saggi sul pensare-all'altro*, Milano, Jaca book, 1998); ID, *Dall'altro all'io*, cura di Augusto Ponzio, Roma, Meltemi, 2002.

³¹¹ Cfr. G. MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cagliari, Cucc, 2006.

teorica di questo fondamentale aspetto. La lingua connota profondamente un popolo, conferendogli dignità *politica*, eleggendolo a parte di un tutto, di un contesto storico-sociale, di una terra di eguale. Esigenza questa che, come sottolinea Margherita Marras, trova ampio spazio nell'Oceano che divide la Sardegna dalle Antille, ma che gioca anche sul piano continentale, se pensiamo ai dialettismi che affiorano, seppur raramente, dall'opera di un altro scrittore di periferia come Maurizio Maggiani o, in minor misura, dall' «oralità gergale» di un Tondelli.³¹² La chiave di volta che ha segnato l'apertura del Mediterraneo al mare aperto e sterminato è stato il rapporto instauratosi nel 1993 tra Atzeni e Patrick Chamoiseau nel l'ambito di un progetto editoriale per la traduzione e poi pubblicazione del romanzo *Texaco*. Come sottolinea Marcello Fois, quest'incontro ha segnato davvero una svolta all'interno della letteratura prodotta nell'isola poiché ha introdotto una variabile sconosciuta all'universo sardo, che si compendia nella massima «subsister dans la diversité»:³¹³

Questo concetto è arrivato a definire qualcosa che noi sardi, in special modo gli intellettuali sardi più sensibili, sentivamo perfettamente, ma non sapevamo qualificare, mettere in chiaro, battezzare: “subsister dans la diversité” è un concetto semplice e enorme allo stesso tempo, un concetto che soddisfa la necessità di dare corpo ad un pensiero che è stato finora troppo astratto. La chiave di volta è stata Sergio Atzeni che si è preso la responsabilità, attraverso la frequentazione con gli antillani, di trasmettere questa chiave di lettura e di dichiararla universalmente fruibile. È un concetto di selezione, indica la necessità di mettere in funzione un senso critico socio culturale a fare differenza tra quanto va conservato e quanto va modificato della tradizione. La tradizione non è un dogma, ma può diventarlo nelle mani e nelle teste di culture involute. La tradizione come memoria sono fenomeni attivi, non passivi.³¹⁴

Anche in questo caso, Atzeni non ha rifiutato il contatto e, anzi, nell'incontro con gli scrittori antillani ha scoperto dei «fratelli nella letteratura», con cui confrontare reciproche esperienze di vita coloniale e postcoloniale, sebbene nella concezione di Atzeni la Sardegna non si può ancora definire in fase di decolonizzazione. Pragmaticamente, quindi, lo scrittore gioca con la sua lingua in prospettiva della ricerca di un'idioma collettivo che amalgami quello natio alle influenze apportate dal colonizzatore/i durante il processo di conquista. Questi stessi idiomi, in molti casi e per varie ragioni, sono stati accolti e interiorizzati durante ma soprattutto dopo la conquista, adattati agli schemi e personalizzati

³¹² M. MARRAS, *Marcello Fois*, Fiesole, Cadmo, 2009, 32-33.

³¹³ J. BERNABE - P. CHAMOISEAU – R. CONFIAIT, *Eloge de la creolité...*, 53-54.

³¹⁴ M. MARRAS, *Intervista a Marcello Fois*, in ID, *Marcello Fois...*, 182.

attraverso la mescolanza degli elementi linguistici. Solo in seguito al consolidamento idiomático si è proceduto verso la stabilizzazione culturale: «Quando la compenetrazione culturale e linguistica è molto forte, allora i vecchi demoni della purezza e dell'opposizione al meticcio resistono e accendono i fuochi infernali che si vedono bruciare sulla superficie della terra».³¹⁵ Il senso di appartenenza, infatti, costruisce mattone dopo mattone, parola dopo parola una patria-nazione, alternativa rispetto a quelle costruite dalla Storia. E mentre *s'istranzu* considera 'barbara' la lingua parlata nella terra di conquista, i *s'ard* hanno accolto l'arrivo degli 'altri' con la curiosità del comprendere: anche qui, la dimensione antitetica noi/loro è espressione della volontà di possesso, quello di acquisire uno strumento non di dominio ma di conoscenza. E la conoscenza dell'altro è il primo passo per arrivare alla sua sconfitta: conoscerne la lingua e la cultura, decidere se accoglierla o meno nelle maglie della tradizione locale, così come è avvenuto rispetto agli usi e ai costumi dei diversi popoli del mare, succedutisi con le loro variegata e spesso eccentriche usanze all'interno del territorio sardo. Conoscere significa scegliere di utilizzare la lingua sarda e non quella latina nella stesura della *Carta de Logu*, scegliere di essere autonomi piuttosto che sotto l'ègida imperiale, scegliere di non rifiutare la lingua evoluta degli antichi arricchendola con quella dei vari 'Altro' di stanza nell'isola. Scegliere, insomma significa conoscere e conoscere significa scegliere.

La lingua per Atzeni e per i postcoloniali diviene il terreno su cui fondare la propria nazione e ciò si evince dalle parole con cui Chamoiseau ricorda il suo «fratello» scomparso: «Il paese di Sergio è una terra di linguaggi, d'ombra e di luci, e di diversità. Egli capiva quello che io dicevo. Lo sapevo già».³¹⁶ Si capisce quindi che *Passavamo sulla terra leggeri*, al contrario di come talvolta la critica atzeniana ha scritto, non può essere minimizzata a mera opera imitativa/emulativa rispetto a *Texaco* e l'afflato con cui lo scrittore sardo si è interfacciato con i suoi compagni antillani non è stato unidirezionale, bensì teso alla reciprocità del parlare la stessa lingua, condividere le medesime posizioni ideologiche. Il progetto fondativo di *Passavamo sulla terra leggeri* che si traduce in libro solo nel 1995, è certo anteriore alla pubblicazione di *Texaco* seppur Atzeni abbia trovato solo nell'epopea antillana, dopo averlo cercato con letture che spaziavano in tutto il mondo, il modello letterario adatto alle sue esigenze. Il legame tra Sardegna e Caraibi diviene da questo momento in poi molto stretto. Dopo Chamoiseau infatti, anche Raphaël Confiant prosegue su questa scia, annoverando Carlo Emilio Gadda e Marcello

³¹⁵ E. GLISSANT, *Poetica del diverso...*, 17.

³¹⁶ P. CHAMOISEAU, *Pour Serge*, «La grotta della vipera», 72-73, 1995, 22-23.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

Fois tra i propri modelli letterari, sia in virtù delle scelte narrative di natura composita e agglutinante che essi compiono, sia nel dare voce agli umili, alle comunità inascoltate dalla Storia, agli sconfitti e agli invisibili; e, ancora, nel narrare storie spesso retrodatate rispetto all'oggi, che canonizzano il percorso storico di una comunità fissandolo e fissandola nel tempo. Nonostante gli esiti linguistico-letterari di Atzeni e degli scrittori di periferia vertano in un'altra direzione, gli esperimenti di Gadda in questo senso sono stati precursori nell'iniettare vitalità alla lingua italiana e, anche in questo caso, la lingua viene considerata come patrimonio non unitario ma variegato. In altra accezione, invece, i sardi come gli antillani moltiplicano rispettivamente l'italiano e il francese con l'assorbimento delle lingue locali, considerandole come una miniera inesauribile di trovate lessicali che, serbate sotto un velo di apparente spontaneità e immediatezza, sono il risultato di vere e proprie ricerche erudite. Basti pensare al modello apportato dall'esperienza linguistica che Pasolini compie all'interno delle borgate romane. Gli scrittori postcoloniali quindi, accentuano questo momento di creatività e invenzione linguistica da cui emergono le *mariposas* e le *tonterias* di Atzeni e il *nouteka* di Chamoiseau. La ricerca linguistica, volta ad un mistilinguismo misurato senza eccessi, può trovare antecedenti nelle scritture italiane contemporanee, in particolare in quelle volte alla costituzione di una lingua sovranazionale che abbracci tutte le microlingue presenti sul nostro territorio. È proprio quest'aspetto è determinante nell'apertura dell'insularità ad una dimensione nazionale che renda l'isola parte di un tutto, così come sostiene Paola Ghinelli: «malgrado la diversità dei percorsi storici che hanno portato alle due situazioni, i contatti letterari ci permettono di istituire un parallelo tra l'isolamento linguistico dei dipartimenti d'oltremare (la Martinica in particolare) e la frammentazione linguistica italiana».³¹⁷ Sebbene oggi la situazione sia per molti versi cambiata, fino al primo dopoguerra il bilinguismo delle Antille francofone aveva implicazioni sociali, politiche e culturali molto simili a quelle del rapporto tra l'italiano e i diversi dialetti. Al di là di questi macroscopici elementi comuni, rafforzati spesso da contatti umani tra scrittori, esistono naturalmente rapporti letterari più sottili, ma egualmente importanti tra la letteratura italiana e quella caraibica contemporanee. La lingua presa in prestito tende ad essere ambigua e ricca di sfumature, mai relegata al puro ruolo informativo, ma abbarbicata sui sentieri immaginativi che non si chiudono intorno ad un concetto perché prima che essere compresa essa deve essere sognata, così come avviene per la «scrittura a

³¹⁷ P. GHINELLI, *La letteratura francofona e l'Italia*, «El Ghibli» rivista online di letteratura delle migrazioni, 4, 16, 2007, <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php>.

voce alta» di Roland Barthes, consistente in «un linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa intendere la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda». ³¹⁸ È il trionfo del *pastiche*, dell'ibridismo, dell'intertestualità e del moltiplicarsi dei discorsi espressivi: la scrittura coloniale è la scrittura del palinsesto mentre quella postcoloniale si confà alla consapevolezza che se l'io si fonda sull'altro, ed è quindi soggetto alla volubilità del cambiamento, differenza e molteplicità sono da esaltarsi; per la stessa ragione al monologo interiore modernista si oppone una prospettiva collettiva che alle suggestioni della letteratura occidentale contrappone gli argomenti della relazione e del collettivismo inteso come rapporto costante del sé con l'altro. Essa deve confondere i molteplici influssi in un orizzonte di musicalità, arricchendosi di tratti dialettali che devono essere difesi dall'oblio o dall'essere fagocitate dall'esperantizzazione dell'inglese, cui si oppone un originale sincretismo linguistico e culturale. Lingua come gioco ma anche come caccia al tesoro e possibilità di trovare infiniti significati, disponibilità ad accoglierli. Il plurilinguismo si tramuta in rifiuto programmatico dell'orgoglio monolingue, apertura ai fermenti innovativi della propria lingua e disponibilità a porsi in relazione con tutte le lingue del mondo. Jacques Derrida ha descritto la metafisica occidentale come «la mitologia bianca che riassume e riflette la cultura dell'Est: l'uomo bianco prende la propria mitologia, la mitologia Europea, il proprio *logos*, cioè il *mythos* del proprio idioma, per la forma universale che chiama Ragione». ³¹⁹

E, quest'ultima, subisce a sua volta il processo di mitizzazione, poiché la ragione dei *conquistadores*, che guardano il mondo con gli occhi della razionalità illuminata, contrasta con la rappresentazione del mondo osservata attraverso gli occhi incantati di un bambino —spesso alter-ego dell'autore— che guarda alla nazione moderna interrogandosi sul suo futuro ma raccogliendo l'eredità del passato rurale. Il rito è coordinato dall'iconografia di un vecchio saggio che fornisce al neofita lo stimolo per affrontare la lotta. Alla fine del racconto essi sono tutti riuniti per la *naming ceremony* della bambina/nazione:

Ora sei custode del tempo, disse Antonio Setzu e soggiunse a bassa voce: come coloro che ti hanno preceduto dovrai rimanere cristiano senza discussioni e rispettare le leggi che ci siamo dati nella notte del tempo e abbiamo scritto e modificato durante i giudicati di Mariano e Eleonora. Più malvagi saranno i tempi più l'adesione all'antica legge parrà

³¹⁸ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Ed. du Seuil, 1973 (trad. it. *Il piacere del testo*, Torino: Einaudi, 1975).¹ Qui si utilizza *Il piacere del testo*, in *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, 127).

³¹⁹ J. DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1972 (trad. it. *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997, 280).

ribellione o sedizione. Potrai aggiungere spiegazioni nuove dei fatti antichi narrati nella storia che ti è affidata e raccontare avvenimenti memorabili del trentennio della tua custodia, purché con chiarezza e concisione. Noi custodi del tempo, dal giorno della perdita della libertà sulla nostra terra, abbiamo preferito finire la storia a questo punto.³²⁰

Disse Antonio Setzu.

³²⁰ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 204.

III

«Queste cose non avvennero mai, ma sono sempre»

3.1. I 'racconti mai narrati', dai fondali del tempo al tempo della storia.

«Il trenta metto il punto finale, spedisco e parto. Poi si vedrà»¹ Così Sergio Atzeni scrive all'amico Giovanni Dettori in riferimento all'ultimo romanzo, rivelatosi poi postumo, *Passavamo sulla terra leggeri*. Un commiato dalla vita e dalla letteratura, sostengono i critici, evidenziando il rapporto tra la stesura dell'opera ideologicamente più importante dell'autore — e quella che più ha inciso sull'immaginario collettivo dei sardi —, e la velocità di stesura con cui essa è stata licenziata da parte di uno scrittore che non nasconde la sua «dentezza» produttiva.² Sicuramente si tratta della realizzazione di un progetto maturato in oltre vent'anni di riflessioni che sino a questo momento avevano visto la luce solo in forma indiretta e per vie traverse, non letterarie. L'incontro con Patrick Chamoiseau nel 1993, ma ancor prima quello simbolico con Marquez e con altri che hanno condiviso la frustrazione storica vissuta in generale dalla 'periferia' del mondo, hanno accelerato la passione per la materia epica e, in pochi mesi, coincidenti con l'anno 1995 e con la consegna alla Mondadori il trenta di agosto dello stesso anno, Atzeni lavora contemporaneamente a due opere diversissime tra loro sotto più punti di vista, ossia il suddetto racconto fondativo *Passavamo sulla terra leggeri* e quello ambientato nei sobborghi cagliaritani di oggi, *Bellas Mariposas*.³ Un intenso salto nel tempo e nella storia che immortala un popolo ancora in divenire mentre canta il suo passato ma è già proiettato verso il futuro. In entrambe le prove letterarie, lo scrittore sperimenta in maniera diversa l'idea che «la letteratura è il paese della lingua»,⁴ così come teorizzato dal manifesto creolo firmato da Chamoiseau e Glissant. *Passavamo sulla terra leggeri* e *Bellas mariposas* rappresentano la silloge creativa di un variegato tirocinio linguistico e 'tecnico', il punto d'arrivo che invita a ripercorrere retrospettivamente il complesso del *corpus* atzeniano. In questo modo, va costituendosi una sorta di grande libro, di romanzo di

¹ G. DETTORI, *Tra linea scura e linea chiara: una linea forte*, «La grotta della vipera», XXI, 72-73, autunno-inverno 1995, 32.

² «Impiego una vita a scrivere una sola pagina» in G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità, Intervista a Sergio Atzeni*, in «La grotta della vipera», XX, 66/67, 1994, 40. Cfr. anche R. CAGLIERO, *Storia e romanzo*, 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».

³ S. ATZENI, *Bellas mariposas*, Palermo, Sellerio, 1996.

⁴ G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità...*, 39.

formazione letteraria — al contempo di marca etica ed estetica — proiettato sulla formulazione di un'idea di letteratura nuova in cui si può osservare «un autentico scrittore percorrere a passi sicuri il paese della parola».⁵ Come scrive Dettori a proposito dell'ultimo «che è anche il primo» romanzo atzeniano «Sergio sapeva che un periodo, una fase, una tappa della sua scrittura si era chiusa. Con-clusa. Una tappa che coincideva con la fine del viaggio: lascia quanto basta».⁶ Il racconto fondativo rappresenta, come dimostrato nel capitolo precedente, il punto finale di un lungo percorso ideologico intrapreso sin dalle prime prove teoriche e letterarie dell'autore. A questo proposito, infatti, Giovanna Cerina inserisce *Passavamo sulla terra leggeri* «in una prospettiva di lungo respiro» in quanto l'autore

porta a compimento, dopo lunga gestazione, il suo ambizioso progetto: raccontare tutta la Sardegna, la sua storia millenaria, iniziato con l'*Apologo del giudice bandito* del 1986 (ma prima ancora con le *Fiabe sarde* e con quel piccolo gioiello che è *Araj dimoniu. Antica leggenda sarda*) a cui segue una fase ulteriore di investigazione con il *Figlio di Bakunin*, del 1991.⁷

Non una frattura con il passato, quindi, semmai un proseguimento nel segno della tradizionale linea ideologica che ha segnato la carriera letteraria dell'autore. Nonostante questo, già dal titolo l'ultima fatica atzeniana sembrerebbe evocare «in forma di idillio, il sogno utopico di un Eden perduto».⁸ In realtà, l'endecasillabo iniziale non si carica di romanticismo nostalgico ma evoca una condizione bucolica a cui si sostituisce la complessità della resistenza sarda rispetto al tentativo esterno di abbattimento delle radici, dell'archetipo. La dimensione fondativa di *Passavamo sulla terra leggeri* si sofferma particolarmente su questa sfumatura immergendo la storia nel mito, il mito nella storia. Essa, che coincide con la prima parte del romanzo, ricostruisce la storia o meglio 'l'a-storia' del popolo sardo procedendo per sovrapposizioni e talvolta giustapposizioni di bozzetti che costituiscono dei racconti indipendenti. Una teoria di immagini dunque «quasi orme impresse nel nostro animo al loro passaggio mediante i sensi», come scrive Ricoeur.⁹ Queste immagini si dispongono simmetricamente

⁵ G. MARCI, *Sergio Atzeni, a lonely man...*, 113.

⁶ G. DETTORI, *Tra linea scura e linea chiara: una linea forte...*, 32.

⁷ G. CERINA, *Introduzione a Passavamo sulla terra leggeri...*, 7.

⁸ *Idem*.

⁹ P. RICOEUR, *Tempo e racconto...*, I, 28. «L'immagine non è un'impronta lasciata dalle cose passate bensì un segno e una causa delle cose future che sono in tal modo anticipate, presentite, predette,

sullo stesso piano ideologico seppur coordinate dalla dimensione archetipale del non tempo. Gli eventi, che spesso corrispondono a racconti di fondazione, sono disposti all'interno di una cornice che isola i singoli episodi creando così una serie di micro-racconti la cui sequenza amalgama vero, verosimile e invenzione letteraria superando le barriere del tempo e applicando il modello del *floating gap* teorizzato da Vansina.

Come già accennato, il progetto (ideologico prima che editoriale) di *Passavamo sulla terra leggeri* risponde ad un'esigenza specifica, finalizzata a colmare un vuoto culturale comune a molte 'periferie' del mondo che per anni, secoli, millenni hanno 'rispettato' il tempo e l'impronta del padrone coloniale. Il bardo che vuole cantare la storia del suo popolo attinge non tanto dalla storia, quanto piuttosto dal bagaglio di racconti, memorie e tradizioni che esso ha elaborato nel corso del tempo: *Passavamo sulla terra leggeri* fa eco a episodi di diversa provenienza che si intersecano tra loro provocando un effetto straniante rispetto al già noto. Oltretutto, il romanzo gioca sull'accostamento di generi letterari diversi tra loro, come «il mito, la leggenda, l'apologo, l'idillio, l'aneddoto, svolti con libertà inventiva o elaborate in forme ibride derivate dalla fusione di tipi narrativi diversi». ¹⁰ La mescolanza come scelta stilistica alternativa del romanzo sensibilizza il lettore ad aprirsi a varietà tematiche, sperimentazioni linguistiche e stilistiche; e, ancora a particolari soluzioni tecniche e procedimenti narrativi provenienti da varie e antiche tradizioni: «da quelle afroasiatiche, preclassiche a quelle classiche orientali, dalla tradizione popolare narrativa e poetica alle esperienze di testi classici e moderne fatte proprie da un lettore vagabondo e curioso, che è e si riconosce in una zona di confine, in un luogo—metafora di incroci di etnie e culture diverse». ¹¹ La storia, quindi, è costruita sulla scorta della diversità, sul *misturo* caro alla coscienza postcoloniale, che trae giovamento dall'unione del diverso. ¹² Il gusto per l'ossimoro e per il *divertissement* accompagna una narrazione giocata su uno stile poliedrico che cambia in funzione del racconto e dei personaggi che l'attraversano. L'autore svela sin da subito la sua natura, nel voler visceralmente registrare l'oggi, cercando un filo, anche irregolare, un linguaggio e un'architettura narrativa sperimentali per proporre l'esperienza del

annunciate e proclamate in anticipo (= vocabolario dell'attesa). Bisogna dotare certe immagini del potere di far riferimento a cose passate». *Ivi*, 28-9.

¹⁰ G. CERINA, *Introduzione a Passavamo sulla terra leggeri...*, 16.

¹¹ *Ivi*, 15.

¹² Cfr. G. MARCI, *Incroci e diversità*, in *S. Atzeni, a lonely man...*, 103-15.

presente, si confronta con il passato, con la memoria e le radici di una collettività alla ricerca di un'origine.¹³

Questa miriade di storie confluite nella memoria sono state “inanelate tra loro l'una poi l'altra” e declinate, come suggerisce Argiolas, in un'idea nuova di letteratura, dove «il rapporto indagato tra narratore e trascrittore identifica nel secondo tanto il rappresentante testuale e diegetico del lettore ‘nuovo custode del tempo’, quanto quello di ulteriore narratore, stavolta per iscritto, che consegna il messaggio divenuto libro». ¹⁴ La codificazione di una “nuova storia” determina una presa di posizione da parte del cantore rispetto all'impostazione sociale dettata dai vari regimi coloniali succedutisi nell'isola: e così, il bardo Antonio Setzu, impone una linea dura in cui l'unica legge vigente è quella degli antichi giudici danzatori, regolata non solo dal codice arborense ma anche dall'accettazione del credo cristiano mutuato attraverso il vangelo apocrifo di Lucifero.¹⁵ In questi messaggi, in questi testi i sardi ancor oggi si identificano, riconoscendoli come statuari della propria identità.

La scrittura di *Passavamo sulla terra leggeri* ironizza sul ribaltamento del canone, non solo occidentale — aderendo quindi ad una tendenza diffusa nelle ‘periferie’ letterarie del mondo — ma anche sul privilegiare una realtà alternativa sia in termini antropologici sia in termini strettamente letterari, in cui la città più grande dell'isola, Cagliari, è letterariamente relegata ai margini rispetto ad una più ampia tradizione logudorese e barbaricina.¹⁶ Questo, a sua volta, interpreta e propone il punto di vista del Sud della Sardegna che sino ad ora aveva visto la luce tangenzialmente nelle pagine cagliaritaniche di Dessì. Atzeni, al contrario, concentra la sua attenzione su questa zona letterariamente ombrosa raccontando una Cagliari nuova, vitale, già a partire dai racconti sino al *Quinto passo è l'addio* e, soprattutto, *Bellas mariposas*. Ciò rientra nella concezione atzeniana, mutuata da Michelangelo Pira, della «rivolta dell'oggetto»,¹⁷ di cui lo scrittore offre una palingenesi letteraria rivalutando la periferia sulla scia di altri che nello stesso momento agivano in questa direzione — penso ai postcoloniali Césaire, Chamoiseau, Rushdie, certo,

¹³ G. LO CASTRO, *Sardegna postcoloniale? Una lettura di Sergio Atzeni*, www.lospecchiodicarta.unipa.it.

¹⁴ P. P. ARGIOLAS, in *Sardegna isola delle storie. Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di Passavamo sulla terra leggeri*, in *Insularità: immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, a cura di I. Crotti, Roma, Bulzoni, 2011, 109-124.

¹⁵ Cfr. *Ivi*, 20-22.

¹⁶ Cfr. ID, *Periferia, quel luogo senza memoria*, I-II, in ID, *Scritti giornalistici...*, 292-99; *Cagliari, Ivi*, 299-301.

¹⁷ M. PIRA, *La rivolta dell'oggetto*, Milano, Giufre, 1978.

ma anche a Sgorlon, Consolo, Maggiani, Abate, e altri — riscoprendola dal basso, valorizzandola ma tracciando anche un proprio percorso distintivo e originale. Come già detto precedentemente, infatti, in *Passavamo sulla terra leggeri* ai grandi nomi della storia sarda corrisponde una breve parentesi all'interno dell'economia testuale; mentre il racconto attribuisce la fondazione di elementi tipici della tradizione locale a sconosciuti personaggi che in questo modo vengono insigniti, nella loro umiltà, del ruolo di eroi ed eroine a-storici, i cui nomi sono stato obliati e reinventati a causa dello scorrere inesorabile del tempo che non ne ha lasciato traccia: «di un re è stato dimenticato il nome, le domande non sono state dimenticate».18 Lo scrittore dà quindi voce ai non illustri, tramandandone la memoria attraverso la letteratura: così la cultura delle minoranze prende forma, contribuendo alla costituzione «di un tempo anonimo, a metà strada tra il tempo privato e quello pubblico, come avviene in tutti i racconti degli antenati e di avvenimenti concernenti degli esseri che non si sono conosciuti».19 La narrazione del postumo romanzo atzeniano è scandita, come da copione per l'autore, da una serie di dicotomie che intercorrono «tra mondo fantastico, *weltanschauung* dell'autore ed espressione formale»,20 in cui Atzeni partecipa ad una rivoluzione culturale che «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».21 Per fare questo, come già accennato, lo scrittore si serve di modelli letterari, costruendo un'epopea a immagine e somiglianza delle esigenze dei sardi e della Sardegna.

La peculiarità della vicenda dei *s'ard/sardi* si definisce nel momento in cui i primi superano la dimensione shakespeariana del «frattempo» per autodeterminarsi in un popolo di fatto. Ciò avviene quando essi approdano in terra sarda e da quel momento in poi saranno epicamente impegnati nel consolidamento del proprio territorio e, conseguentemente, della propria identità. I *s'ard*, dopo essere scampati a un'invasione di «barbari» e avendo reagito all'inganno ordito dagli «uomini del mare» che li volevano vendere come schiavi, giunti nell'isola l'autogovernano imponendo un regime di solidarietà umana che si

18 S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 40.

19 P. RICOEUR, *Tempo e racconto, Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1994, III, 174-75.

20 G. NUSCIS, *In ricordo di Sergio Atzeni, a dieci anni dalla scomparsa*, in «Gemellae», n. 40, a. VI, 2005, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.gemellae.com/40/pg000.html>.

21 G. FILIPPINI, *Il labirinto della scrittura e il filo dell'ironia*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia...*, 39. A proposito delle idee atzeniane sulla narrativa sarda, le tematiche, la lingua e il rapporto col mondo letterario extra-isolano cfr. S. Atzeni, *Cento romanzi... sardi*, in *Scritti Giornalistici*, II, 796-803.

scontra con l'egoismo degli «uomini del mare», a cui corrispondono in età recente i savoiarda.²²

I «racconti mai narrati»²³ che Atzeni dispiega tra le pagine di *Passavamo sulla terra leggeri* afferiscono, come già più volte ribadito nel presente lavoro, alla sfera della memoria, del ricordo e dell'infavolazione dei fatti rispetto a come essi sono stati trascritti dagli storici del passato. Sulla scia di Ricoeur, per Atzeni si può affermare che il meccanismo secondo cui avviene l'integrazione tra storia e narrazione dei fatti storici si inneschi attraverso il ricorso all'immagine e alla parola, da cui scaturisce un vero e proprio 'vocabolario dell'attesa'. Infatti, «l'immagine non è un'impronta lasciata dalle cose passate bensì un segno e una causa delle cose future che sono in tal modo anticipate, presentite, predette, annunciate e proclamate in anticipo».²⁴ A questo proposito, il filosofo francese ritiene che si crei una raggiera di corrispondenze che vede coinvolti l'atto del narrare e il sentimento dell'attesa, determinati dall'ossimoro memoria/predizione del futuro. Dall'unione di questi elementi deriva la creazione di un'immagine del passato che funge, machiavellianamente, da impronta per i fatti che verranno. Ciò giustifica la presa di coscienza rispetto alla necessità di conoscere la storia, i personaggi e i risvolti dei fatti che hanno tracciato il sentiero del divenire: «è dalla ex memoria che si estraggono le parole generate dalle loro ex immagini, orme impresse nel nostro animo; così il tempo che non è più si riflette e vede la sua immagine in quello presente poiché sussiste ancora nella memoria».²⁵ Per questo motivo, Atzeni fa proprio il potere referenziale della parola per immagine — tecnica narrativa che Franco Cordelli ha definito «frase figura»²⁶ — con cui traduce la natura polisemica e universale del mito attraverso un procedimento mitopoietico che ricodifica il patrimonio tradizionale. Così come sottolinea Bertazzoli, «se la letteratura nasce come narrazione mitologica, il passaggio da un pre-testo della tradizione orale alla sua dimensione letteraria implica necessariamente la ricodificazione dei materiali sacralizzati con l'uso di codici

²² S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 76. Volete davvero dividere la terra e le bestie e andare ognuno per sé? Chi vi aiuterà se vi spezzerete una gamba, chi vi darà pecora e fave se sarete perseguitati dal cattivo destino? Che farete dell'oro? Compreterete schiavi, per diventare parassiti incapaci di fare un passo, ubriachi dall'alba al tramonto, senza più rispetto per i riti? La terra coltivabile, i pascoli e le pecore appartenevano al villaggio. *Ibidem*.

²³ *Ivi*, 189.

²⁴ RICOEUR, *Tempo e Racconto...* I, 27.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. F. CORDELLI, *Frase-figure come cristalli lucenti*, «La grotta della vipera», XXII, 75, estate 1996.

espressivi diversi».27 Infatti, nel ripercorrere a ritroso il cammino della storia, Atzeni segue i dettami impartiti da Calvino nelle *Lezioni americane*, ripensando al passato alla luce di una nuova lettura del presente.28 Allo scrittore, quindi, il compito di riprendere a raccontare il principio che ha dato vita al tutto, restituendolo all'oralità attraverso la contaminazione tra realtà e affabulazione che reinvergina in forma epica un mondo ormai scomparso. Il problema mitopoietico è particolarmente sentito da Atzeni: «A chi scrive compete dunque di portare alla luce le stratificazioni culturali che rappresentano la Sardegna di oggi, ripescando nel passato quelle persistenze storiche, ancestrali e quasi archetipiche che spingono i sardi a percepirsi immaginarsi e raccontarsi diversi».29 *Passavamo sulla terra leggeri* segna quindi il percorso di resistenza civile del popolo sardo, sottrattosi a qualsiasi tipo di lamentazione nostalgica a cui, anzi, si contrappone «un perenne alternarsi di ribellione e assimilazione, che lascia covare un'irriducibile alterità sul fondo delle trasformazioni e delle integrazioni».30 Nonostante, come afferma lo stesso Atzeni, la Sardegna opponga in realtà una resistenza mentale a qualsiasi proposta di trasformazione culturale, sia essa di grande o di piccola entità. Il piccolo custode del tempo, *alter-ego* dello scrittore, che all'età di otto anni — così come è avvenuto per i suoi predecessori — è investito di una responsabilità sociale nei confronti del suo popolo che gli conferisce il prestigio della sapienza culturale, compie una sorta di percorso formativo che dall'innocenza procede verso la conoscenza e la maturità:

Avevo otto anni, non sapevo nulla della vita, avevo ascoltato la storia, non l'avevo capita, anche ora che la dico non so che senso abbia. Non conoscevo il significato delle parole eterno e increato (forse lo intuivo con vaghezza) rubate a conversazioni familiari, mi gloriavo di essere ateo. Nell'isola era sinonimo di bandito, a otto anni ero abituato a essere guardato con sospetto, con diffidenza, con paura — molto tempo dopo, scoprendo di essere di stirpe ebrea marrana, oltre che sarda e genovese con sfumature arabe e catalane, ho immaginato che il sangue degli antichi erranti perseguitati visse in me facendomi apparire la diversità degli altri come abituale e perciò non spaventandomi della solitudine che ne veniva, di rado mitigata da amici sempre esclusi dalla comunità perché diversi: scemi, figli di donne non sposate e di bagassa, *istrangios* e *eversori*.31

27 R. BERTAZZOLI, *Introduzione, Natura universale del mito...*, V/1, 5..

28 I. CALVINO, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

29 G. LO CASTRO, *Sardegna poscoloniale? Una lettura di Sergio Atzeni...*

30 *Ibidem*.

31 S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 46.

In questo contesto, alla luce del rapporto con Chamoiseau e con *l'Éloge de la créolité* si potrebbe comprendere forse ancor meglio l'apporto ideologico che Atzeni ha riversato nei suoi romanzi e, ancor prima, nei racconti. L'ambiguità della struttura identitaria creola, infatti, supera l'eventualità di un superficiale 'duello della diversità' per evolversi in un confronto costruttivo e includente sotto il profilo culturale. Resi davanti all'evidenza di un'identità plurima e scissa in mille sfaccettature, gli scrittori delle periferie assecondano la propria natura cantandone la «peculiarità globale che attraversa la condizione creola di tante regioni del mondo, vittime dell'assimilazione e dell'omologazione occidentale, eppure in una certa misura irriducibili e altre rispetto ad essa».³² Allo stesso tempo, però, nel penetrare in un circuito più vasto, Atzeni sottolinea quelli che sono alcuni dei tratti distintivi della quotidianità sarda, particolarmente connotata nell'intimità della casa, del nucleo familiare. Come sottolinea Argiolas, infatti lo scrittore sceglie non a caso come spazio di ambientazione della cornice narrativa la cucina, luogo di un'oralità familiare, designato al racconto degli antichi. Egli, quindi, rimarca

il passaggio da cultura antica e orale a cultura moderna e scritta, sia in termini storici che letterari, tramite l'esibizione ironica dei più codificati marcatori identitari tradizionali: l'ambiente domestico (le pentole di rame alle pareti), i costumi alimentari (formaggio, cervelli d'agnello, l'immane sorso di vino), l'abbigliamento («Antonio Setzu [...] teneva in testa notte e giorno lo stesso berretto di fustagno e ai piedi gli stessi gambali di cuoio duro come pietra, impermeabili all'acqua e ai proiettili»), la donna silenziosa e premurosa e il 'mito del pastore' («Sapeva la *Commedia* a memoria. Colpiva un uccello in volo con una pietra a cento passi. Allevava cavalli. Era cercato da chiunque in paese avesse bisogno di un consiglio assennato»)³³

In questo modo, il noto e l'ignoto si accompagnano, crescono insieme, e il lettore nel leggere le storie antiche si riconosce nell'intima quotidianità della casa, del nido. Così, il bambino Atzeni, che dopo trentaquattro anni di rimozione riaffiora nel ricordo,³⁴ si identifica in questi elementi autoctoni, che segnano ancor di più il senso di appartenenza ad un gruppo.

³² G. LO CASTRO, *Sardegna poscoloniale? Una lettura di Sergio Atzeni...*

³³ P. P. ARGIOLAS, in *Sardegna isola delle storie. Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di Passavamo sulla terra leggeri...*, 115.

³⁴ Si ricordi la ricorsività del numero 34 nella scrittura atzeniana, dettaglio significativo per una lettura autobiografica del testo: «Ruggero parla a se stesso: "Fuggi. Dopo trentaquattro anni ti strappi alla terra dove hai amato, sofferto e fatto il buffone. Ogni angolo di strada testimonia una tua gioia, un dolore, una paura. In cambio sarò libero. La maschera che mi cuciranno addosso, lo straniero, l'isolano, il mendicante, mi nasconderà, occulterà il nome, sarò uomo fra uomini... Chi è mite compatisce i persecutori, ne vede la fragilità, le ferite nascoste e non si lamenta del male che subisce"». S. ATZENI, *Il quinto passo è l'addio...*, 30-31.

3.2. Genealogie epiche.

Il “noi” collettivo che già dal titolo coinvolge il lettore a prescindere dalla sua provenienza e dal suo *status* sociale Antonio Setzu — crasi del sardo *su betzu* — ha quindi ereditato l’umile facoltà di giudicare nel senso di “accompagnare” e consigliare, cara agli antichi giudici danzatori. Nel rito di iniziazione che vede impegnati sia Antonio Setzu che il bambino di otto anni la narrazione diviene libera, libera di sfogarsi, di migliorarsi; libera di moltiplicarsi di mille altre storie che il custode del tempo può raccontare al termine del suo mandato: «Potrai aggiungere spiegazioni nuove dei fatti antichi narrati nella storia che ti è affidata e raccontare avvenimenti memorabili del trentennio della tua custodia, purché con chiarezza e concisione». ³⁵ La libertà diviene il vincolo essenziale che fonda l’identità dei sardi, e nel momento in cui questa viene meno tutta la realtà si perde e diviene vana, il presente non ha più senso, è schiavizzato. Non rimane altro che la memoria, unico elemento per cui valga la pena di resistere, unica forma di resistenza: «Aspettavo che il racconto riprendesse e imponevo a me stesso di non dimenticare neppure una parola. Non sapevo che è impossibile. Ero avvinto al racconto come mai fino a oggi a nessun altro racconto o narrazione, sia in parole o immagini». ³⁶ A questo punto non rimane che l’infavolazione, la ricostruzione del mosaico tessera dopo tessera, per fantasia, per racconto. La tecnica antistorica e, anche, anti-storica utilizzata da Atzeni non solo in *Passavamo sulla terra leggeri* ma in tutta la sua produzione, letteraria e non, certo non differisce da quella di altri scrittori a lui contemporanei, legati a doppio filo all’universo del racconto orale e fieri di riscoprire un mondo ormai sbiadito, in via di dissoluzione. Ma in realtà essa scava le sue radici in un passato dal sapore antico, che precede il lungo cammino di storie di Erodoto e si annida nell’esperienza di Ecateo di Mileto, il primo ad aver compreso la necessità di fermare il racconto orale in forma scritta, ad aver messo in discussione il mito genealogico così come esso veniva tramandato, promuovendo una verità altra, alternativa rispetto a quella corrente. Per questo, seppur la validità storica e conoscitiva del mito rimanga invariata Ecateo, esprimendosi in prima persona sostiene: «Scrivo queste cose, come mi appaiono vere. Infatti i discorsi degli Elleni sono, come a me pare, molti e ridicoli». ³⁷ Niente di diverso, invero, con quanto affermato da Atzeni in diversi

³⁵ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 204.

³⁶ *Ivi...*, 66.

³⁷ HECATAEUS MILESIUS, *Fragmenta*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.

luoghi della sua narrazione — basti pensare a *Raccontar fole* e al *Figlio di Bakunin* e all'arringa contro gli storici, in particolare quelli savoirdi —, che confluiscono nella forte esigenza di raccontare che emerge dalle pagine epiche di *Passavamo sulla terra leggeri*, in cui tutti i personaggi si fermano e “raccontano”, tutti hanno qualcuno che vuole ascoltare le loro storie. Così la storia, il mito, si riscrive, non si accetta acriticamente ma è continuamente sottoposto a revisione. E solo, come aveva intuito Ecateo nel IV secolo a. C, registrando attraverso la scrittura che il racconto prende forma, acquista un senso e diviene imprescindibile. Da qui l'importanza del libro, così evidente in *Passavamo sulla terra leggeri* da divenire il protagonista del racconto di fondazione, come narra lo stesso bambino-Atzeni rispetto alla grandezza e alla pesantezza delle parole di Setzu, che tratteggiano la cornice narrativa del romanzo:

Non osavo aprire bocca per timore che qualunque parola potesse essere fraintesa come stanchezza o voglia di andare via. Cominciavo a intuire che la storia narrata era la storia delle donne e degli uomini che hanno vissuto prima di noi nell'isola dei danzatori, madri e padri forse a noi simili per dolcezza e sorrisi o per la follia che non sappiamo dove nasca.³⁸

E Atzeni, nel desiderio di raccontare e dare voce a tutte le storie e a tutti coloro che possono raccontarle ripercorre idealmente un presupposto già omerico, secondo cui la nominazione, il racconto, fissano e stimolano indelebilmente la memoria, tanto più se questa a sua volta viene fissata con la scrittura:

Ditemi adesso, Muse che abitate l'Olimpo —
 voi dee, che siete sempre presenti e sapete tutto,
 noi sentiamo soltanto la fama e non sappiamo niente —
 chi erano i principi e i capi dei Greci:
 io non posso nominare la massa degli uomini,
 neanche avessi dieci lingue e dieci brocche
 e una voce instancabile e un cuore di bronzo,
 a meno che siano le Muse d'Olimpo, figlie di Zeus signore dell'egida,
 a far menzionare di tutti quelli che vennero a Troia.
 Ma nominerò i capi e tutte le navi.³⁹

La fama, a cui Virgilio in seguito darà un volto e un carattere negativo confondendola con lo sprezzante pettegolezzo,⁴⁰ qui conserva quel significato

³⁸ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 85.

³⁹ OMERO, *Iliade*, Milano, Mondadori, 2007, II, 484-93.

primigenio legato ancora alla memoria del tramandare di padre in figlio nozioni che il tempo potrebbe obliare. In Atzeni, la fama acquisisce il significato moderno del termine: ad esempio, nel momento in cui Lucifero convoca Tauro per consegnargli il libro sacro tradotto da Esén, sostiene che quest'ultimo «era morto ai miei tempi ma la sua fama di santo e di traduttore era viva»;⁴¹ e, ancora, di Veruta «fama che la diceva lasciva, mistica e profetessa»;⁴² «Pantaleo ebbe subito fama di santo».⁴³ La catalogazione, insieme alla nominazione inoltre, sono i mezzi attraverso i quali una comunità che ancora si muove nell'oralità o che inizia a muoversi con insicurezza nella scrittura si costruisce un proprio bagaglio culturale, di cui appunto la fama — nel senso antico e moderno del termine — contribuisce a tramandare. Nominare le cose significa battezzarle, iniziarle, ricordarle: «Chiamavamo noi stessi *s'ard*, che nell'antica lingua significa danzatori delle stelle»⁴⁴ e, ancora: «Le correnti furono dolci e nominando tutte le sillabe nominammo anche Le, stella del mattino, prima stella della notte, favorevole alla fecondità e vedemmo le scogliere rosse avvicinarsi».⁴⁵ L'epica di *Passavamo sulla terra leggeri* si fonda su tali presupposti da cui trae linfa, scossa da continui climax ed enumerazioni che incalzano la narrazione arricchendola con fitte schiere di nomi, aggettivi, verbi.

Così come nell'antesignano omerico, il *Catalogo delle navi* scandisce la sequenza dei capi e delle navi conscio di offrire ai suoi concittadini un esemplare modello mnemonico ed educativo. Questo espediente, che già in Virgilio sfuma, ma di cui Atzeni conosce bene il meccanismo, è ripreso e utilizzato come espediente retorico per inventare una lingua di cui le fonti non hanno riportato traccia: così nasce un catalogo di ipotetiche stelle fisse che, sostenuto dal computo astronomico e matematico ed espresso sottoforma di preghiera, accompagna al ritmo di canto e danza i *s'ard* nel loro percorso fondativo:

Il vento calò. La nave si fermò, il mare era immobile. Non sapendo che fare guardammo M'u il saggio. Disse: “Preghiamo elencando le sillabe del creatore e le loro distanze. Er, otto piedi celesti da Uh. Uh, sedici piedi celesti da Is. Is, nove piedi celesti da Om. Om,

⁴⁰ Cfr., P. Virgilius Maro, *Eneide...*, IV.

⁴¹ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 110.

⁴² *Ivi*, 115.

⁴³ *Ivi*, 156.

⁴⁴ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 65.

⁴⁵ *Ivi*, 44.

nove piedi celesti da Is, da El, da Un, da Se, da Af, da En, da Mi, da Uv, da Ja”. Cantando danzavamo».46

Il racconto è dunque la sede, oltre la memoria, predisposta ad accogliere la sequenza degli elementi fondanti su cui si costruisce l'identità di una comunità. Il catalogo delle navi omerico costituisce un testo a sé stante, la cui rilevanza è sottolineata dal fatto che sia abbracciato da due invocazioni alle Muse ma la cui storicità è ancor oggi oggetto di discussione.

Nonostante questo, tra verità e menzogna, l'importanza della catalogazione come descrizione di un mondo è un concetto che negli anni Ottanta viene ripreso genericamente in senso postmoderno ma — nel caso di una letteratura a forte impatto emotivo quale quella atzeniana ambisce ad essere —, la nominazione, l'elencazione o entrambe vengono riesumate in senso epico, applicate alla forte necessità di narrare. L'esperienza di Walcott, Glissant, Chamoiseau, Maggiani, Rushdie, consiste nel narrare le storie, “divorarle”, riacquistare la dimensione originaria del racconto — riprendendolo dalla tradizione delle *Mille e una notte* e del *Decameron* —, di rinascita, o meglio di procrastinare la morte intesa come oblio, sconfiggerla, scongiurarla, eterizzando la parola e chi la pronuncia. che nel 1981 con *I figli della Mezzanotte* riadatta l'epica e lo stesso romanzo storico alle esigenze della nazione indiana, Così il narratore di Ruschdie sin dalle prime pagine del romanzo si rivolge al lettore integrandolo ed esplicitando il senso di un individualismo che ormai è onnicomprensivo, collettivo: «ci sono tante storie da raccontare, troppe, un tale eccesso di linee eventi miracoli luoghi chiacchiere intrecciati, una così fitta mescolanza di improbabile e mondano! Sono stato un inghiottitore di vite; e per conoscermi dovrete anche voi inghiottire tutto quanto». Come sottolinea Silvia Albertazzi, infatti,

lo scrittore che nasce sulla scia di Rushdie è un cannibale, che divora le storie della sua gente come quelle degli altri per assorbirne la forza e l'energia. Inghiottire storie è un atto necessario quanto irriverente, una sorta di resistenza culturale, una violazione di codici, ma anche una forma di omaggio e riconoscimento. È il contagio postcoloniale, che instaura tra le diverse narrazioni, occidentale e orientale, del colonizzato e del colonizzatore, una forma di contaminazione positiva, imperniata sul passaggio di esperienze, sogni, racconti, da chi narra a chi ascolta, attraverso i tempi e gli spazi, ipotizzando la possibilità di superare la fine, di acquisire immortalità, trasmettendo ad altri la propria storia.47

46 *Ivi*, 43.

47 S. ALBERTAZZI, *Fantasie postcoloniali*, «Il Manifesto», 8 aprile 2011.

Su questa stessa linea Maurizio Maggiani offre il suo apporto di storie lunigianesi e del Levante ligure ma non solo, facendosi cantore a sua volta di una terra di frontiera che scava nella memoria storica, ricostruendola attraverso il racconto. Alla stregua di Ruschdie, di Atzeni e degli scrittori di periferia, Maggiani sente forte il senso di protezione verso la sua terra e il sostrato culturale di riferimento. Sin dai primi passi nelle vie della letteratura, lo scrittore della Magra si arruola volontario nella missione di riscrittura della storia attraverso la proposta di un'altra verità, espressione del popolo. Come lo stesso scrittore ammette:

Io ho un chiodo fisso: raccontare la vita di persone che sono abbastanza grandi da fare qualcosa di più che sopravvivere, senza che questo venga chiesto loro da nessuno se non dalla loro stessa assunzione di responsabilità. È gente che si assume la responsabilità di vivere. Questo significa che compromettono, toccano, sfiorano, manipolano anche la vita degli altri. Quando una vita è vissuta in modo “regale”, influisce poi sulla vita degli altri. Non sono un adoratore dei bei tempi andati però voglio che il passato mi appartenga e voglio appartenere anche al passato perché è l'unico modo che ho per vivere quest'epoca con dignità e con responsabilità, sapendo che, così come vengo da qualche punto *indietro*, ho ancora dello spazio *davanti*, ho un orizzonte oltre quello che vedo.

[...] Quello che faccio io, ormai da anni, è raccontare delle storie che hanno lo scopo di dare voce a chi voce non ha, perché una vita senza voce è una vita cui non si rende giustizia. Lo scopo della letteratura è di costituire una sorta di luogo epico a disposizione di chi non viene ascoltato, di chi non ha voce. Perché ogni esistenza ha la sua profonda dignità: ogni vita è una grande vita.⁴⁸

Per uno scopo così alto, prezioso, il romanzo storico per definizione, tanto più quello di matrice postmoderna, si rivela un luogo di narrazione agro, superficiale. Bisogna rispolverare l'epica o, meglio, l'epopea perché «le epopee servono a questo. Omero non scrisse la storia di Troia, ma ha creato un'epica in cui tutti si sono riconosciuti. E grazie al suo racconto Troia è ancora viva».⁴⁹

Non esistono quindi storie piccole e storie grandi, esistono storie e persone ugualmente sottoponibili al vaglio del mito dal quale attraverso l'infavolazione narrativa nasce il racconto di fondazione. Così Atzeni, ha costruito l'epopea del popolo sardo a partire da piccoli personaggi che, traditi dalla storia ma tràditi attraverso il racconto, diventano grandi, esemplari:

Io credo che la Sardegna vada raccontata tutta. Finora la zona maggiormente descritta nelle opere letterarie è la Barbagia, e si capisce perché: lì gli uomini sono più alti di quelli del sud, sono più forti, sparano. Insomma, c'è qualche differenza. Nuoro è l'Atene della Sardegna, A Nuoro nasce solo gente intelligente, mentre a Cagliari nascono più bassi e un

⁴⁸ M. MAGGIANI, *Io, stregato dalla libertà*, intervista di M. T. Lemme, «Il Mattino», 9 luglio 2005.

⁴⁹ ID, *Quanta fatica per traslocare in un'altra lingua*, intervista di Simonetta Fiori, «la Repubblica», 10 aprile 2010.

po'più scemi, è una città torbida che ama soprattutto mangiar bene. Però io credo che sia importante raccontare anche Cagliari, anche Guspini, Arbus, Carbonia; se avrò vita per fare questo, ma cercherò di farlo perché tutto merita di essere narrato. Credo che le vite di tutti gli uomini meritino di essere in qualche modo ricordate, trasmesse. 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 molto più modesto di raccontare, così come sono capaci, le persone che hanno conosciuto.⁵⁰

E gli anonimi protagonisti di *Passavamo sulla terra leggeri* ora hanno un nome, hanno una storia che sicuramente verrà raccontata di generazione in generazione. *L'intentio auctoris* è stata rispettata e lo scrittore diviene canettianamente un “custode delle metamorfosi” di un tempo senza tempo, che cambia ma resta sempre lo stesso. Egli crede che la vita abbia un senso solo se questa viene raccontata. Così, si riscrive una genealogia nuova che dà voce a quelli che Gramsci definiva subalterni — da cui negli anni Ottanta nacque in India il movimento dei *Subaltern studies* — che addiziona al suo interno passato presente e futuro, per poi rinascere sempre in parole nuove. È il punto fermo che segna il passo della danza atzeniana. In questo crogiuolo di storie che geminano su se stesse, si moltiplicano, crescono, la memoria di una comunità rimane viva e si arricchisce, poiché «una storia crescerà come un loto rampicante, si avvolgerà su se stessa e si spanderà senza fine, finché ciascuno entrerà a farne parte in un'armoniosa confusione che contiene il passato, ogni attimo del presente e il futuro infinito [...] e con queste parole ricominceremo tutto daccapo».⁵¹

Alla luce della rinascita sarda che accavalla gli anni Sessanta e Ottanta del secolo scorso, Atzeni sente che i tempi sono maturi per riproporre un modello di resistenza forte, che oltrepassa e sconfigge il tempo: il libro, un racconto di fondazione, espressione più alta di un popolo. Francesco Enna scrive che «il racconto storico propriamente detto è rarissimo: si possono trovare accenni ai momenti fondamentali della storia della Sardegna, ma mai un ciclo organico, una vera e propria epica».⁵² Gino Bottiglioni, nel 1922, aveva riconosciuto che i riferimenti alla Sardegna sono scarsi anche a livello leggendario. Manca una memoria storica relativa ai periodi antichi, sia precedenti il dominio romano che durante la romanità. La chiesa ha, oltretutto, cristianizzato quei pochi elementi leggendari esistenti e li ha posti su un livello di superstizione. Il ciclo leggendario

⁵⁰ S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, in *Sì...otto*, Cagliari, Condaghes, 1996¹. Qui si utilizza l'edizione del 2005, 82-83.

⁵¹ V. CHANDRA, *Red earth and pouring rain*, London – Boston, Faber and Faber, 1995 (trad. It. *Terra rossa e pioggia scrosciante*, Torino, Instar Libri, 1998, 741.

⁵² F. ENNA, *Miti, leggende e fiabe della tradizione popolare della Sardegna*, Sassari, Delfino, 1994.

sardo si focalizza su due periodi storici ben definiti: il primo coincide con quello delle incursioni saracene, con il quale si intrecciano le leggende dei santi più importanti; il secondo con la quello dei giudicati. È interessante vedere come Bottigioni utilizzi, all'occorrenza, per i suoi scritti sia le fonti storiche che quelle romanzesche le quali, su questo piano, hanno la stessa valenza documentaria. Pietro Lutzu, nel suo intervento all'interno del «Bullettino storico sardo» scrive che *Le Carte di Arborea* sono false e che gli autori sono dei dotti moderni che si sono serviti anche di fonti popolari per la creazione dei testi sia storici che letterari. Egli vuole salvare la figura storica di Eleonora ma anche il suo mito nella versione popolare esistente. Il giudizio del popolo sulla sovrana, non corrisponde alla realtà dei fatti per il fatto che il popolo confonde date, nomi, rimaneggia le tradizioni orali che esso tramanda di padre in figlio. In questa accezione, i falsi d'Arborea presentano un fondo di verità dovuto al fatto che essi abbiano riportato su carta la figura di Eleonora non idealizzandola ma rispettando l'idealizzazione che di essa il popolo aveva fatto. La *judikissa* rappresenta il sovrano ideale, ciò che i sardi avrebbero voluto al posto dei piemontesi. Essa quindi diventò il simbolo della «nazione sarda» anche per le sue doti personali, legate alla saggezza, all'animo guerriero, alla sapienza nel legiferare, all'amor di patria. La leggenda nata intorno alla figura di Eleonora è di origine medievale ed è veritiera e storicamente fondata in quanto riconducibile ad un'epoca contemporanea rispetto ai fatti narrati e logisticamente vicina all'ambiente in cui visse la sovrana. Un'epica sarda, quindi, non esiste e alcuni passaggi della storia dell'isola si sono fissati nella tradizione orale sotto complete vesti mitiche o hanno perso la loro specificità storica grazie alla cristianizzazione e alla costruzione di una memoria storica costituita da santi—eroi. Testimonianze orali sulla storia antica non sono, in alcun modo, utilizzabili ai fini della ricostruzione storica. La ricostruzione del tempo storico, individuale o collettiva che sia, prende forma in base al punto di vista del presente. La fama degli antichi eroi ed eroine contribuiscono nella costruzione dell'identità sarda.⁵³

⁵³ Cfr.: A. GRAFTON, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione; La Sardegna di ieri e di oggi. Scritti e discorsi sulla Sardegna*, a cura di U. Cardia, Sassari, Edes, 1988; L. MARROCU-M. BRIGAGLIA, *La perdita del regno. Intellettuali*; T. MOMMSEN, *Relazione sui manoscritti d'Arborea*, in «Archivio storico italiano», III, XII, 243 ss; A. ACCARDO, *La nascita del mito della nazione sarda*, AM&D, 1996; F. CESARE CASULA, *Breve storia della scrittura in Sardegna*, Edes, Cagliari, 1978; *Intellettuali e società in Sardegna tra restaurazione e unità d'Italia*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di G. Sotgiu, A. Accardo, G. Siotto Pintor, in *Storia letteraria di Sardegna*; G. MELE, Atti del convegno internazionale di studi, società e cultura nel giudicato d'Arborea e nella carta de logu; E. DELITALA, *Gli studi sulla narrativa tradizionale sarda. Profilo storico e bibliografia analitica*; N. RUDAS, *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997.

Se tutta la produzione atzeniana è fondata sulla necessità di «raccontare le vite degli uomini» svelando la specificità della propria memoria collettiva solo in rapporto a quella individuale legata al singolo personaggio, *Passavamo sulla terra leggeri* ribalta l'assunto interiorizzando la memoria individuale in funzione di quella collettiva. Questo procedimento rientra nella più generale concezione di «rivolta dell'oggetto» teorizzata da Michelangelo Pira negli anni Settanta, a cui Atzeni sembra rendere omaggio attraverso il racconto fondativo. Nella concezione di Pira la «rivolta dell'oggetto» concepisce una forma di resistenza in cui ciascun individuo è invitato a mutuare la propria posizione subalterna contribuendo alla determinazione di una forte ideologia collettiva. In questo modo, il concetto stesso di etnocentrismo acquisisce un significato nuovo, aprendosi alla contrapposizione tra forze antergiche e sinergiche, ossia nella definizione del rapporto fra il *sé* e *l'altro da sé*:

L'etnocentrismo può essere anche studiato come fenomeno 'antergico' [...] come fenomeno di attaccamento collettivo all'Es, di non riconoscimento dell'altro da sé e dunque dell'Io, e avente anche un senso positivo in quanto fenomeno di affioramento (*statu nascenti*) della coscienza dei tratti distintivi dell'Io collettivo, nel momento storico dell'altro da sé, fino a ribaltarsi (col progredire del contatto con l'altro verso l'integrazione in fenomeno sinergico) [...] Il momento decisivo è appunto quello della 'scoperta' dell'altro. In esso l'etnocentrismo produce *antergia* nei confronti del proprio gruppo; si scopre la coerenza di forma e funzione della cultura di appartenenza; si scoprono forme e strutture della cultura altrui, ma non se ne riconoscono le funzioni e in particolare la funzione primaria che è appunto quella di legare insieme i soggetti del gruppo.⁵⁴

Passavamo sulla terra leggeri mette in continuo risalto il momento dell'incontro tra i *s'ard*-sardi e un altro da sé che man mano assume le sembianze di popoli e genti diverse, di passaggio o di stanza nell'isola. Le teorie antergiche e sinergiche di Pira si esprimono nella «La scoperta di un altro gruppo totalizzante [...] mette in forze la legittimità del carattere totalizzante della propria cultura e dunque del proprio gruppo e della propria identità».⁵⁵ Ciò determina un processo di codificazione in cui il gruppo che accoglie l'altro mette in discussione il proprio sé, scomponendone gli elementi fondanti ma non ancora codificati e selezionandone altri dalla comunità ospite. Questi, sostiene Pira, vengono gettati nel caos e solo alcuni, i più caratterizzanti, sono riaccolti e codificati e forniti di senso, sino a diventare fondanti e identificativi per quel gruppo.

⁵⁴ M. PIRA, *La rivolta dell'oggetto...*, 7.

⁵⁵ *Ivi*, 8.

Nel fermento di un clima culturale volto alla riconquista identitaria, supportata dallo scavo storico e archeologico nella memoria collettiva, Pira studia il processo di consapevolezza sociale avvenuto in Sardegna nel corso del Novecento, in cui l'isola ha iniziato a considerarsi come soggetto, e non più oggetto, della Storia. Su questa linea ideologica, Atzeni aveva già riflettuto più volte, basti pensare alle considerazioni sull'argomento che emergono dalle disquisizioni di *Raccontar fole*. Ma in *Passavamo sulla terra leggeri* egli concentra l'attenzione sull'antinomia sinergia/anergia, rivelatasi indispensabile ai fini della costruzione almeno ideale, ma storicamente fallita, di una patria—nazione dal forte impatto identitario. Le forze sinergiche hanno quindi prevalso su quelle anergiche, e la perdita dell'autonomia tanto agognata (non solo in passato, per la verità) diviene motore trainante della ricerca—studio del sé a partire dall'altro da sé.

L'incontro/scontro con la diversità pervade il romanzo sin dalle sue prime battute traducendosi nella cognizione atzeniana sempre come con-fronto arricchente. Basti pensare, in questo all'episodio che inaugura la saga in terra straniera, quando il popolo orientale dei *s'ard* affronta l'attacco dei «barbari che avevano parole di certezza: Rg era dio». ⁵⁶ Il confronto con l'altro si apre all'insegna della diversità religiosa e Atzeni sembra ribadire la vacuità degli idoli così come degli eroi ai fini della costituzione di una forte coscienza collettiva. Infatti, Rg, venerato come dio, era il capo della tribù di invasori senza nome. Questo personaggio, così arcaico ma così vivo nel mondo delle fiabe viene descritto come «un gigante nero di pelle, capelli rossi e occhi di fuoco, un fanatico uccisore incapace di contare fino a tre e di mettere in fila più di dieci parole». ⁵⁷ Nonostante questo, i *s'ard* sin dal primo momento dimostrarono empatia verso il nemico, tanto da aprirgli le porte e accoglierlo nell'assemblea «sorridemmo, lo chiamammo Rg il potente, dio degli dèi, ci prostrammo, gli lavammo i piedi». ⁵⁸ E qui si può scorgere il primo accenno di demitizzazione e declassamento dell'eroe, sconfitto dall'unione di un popolo che difende se stesso dall'oblio della morte:

scoprimmo che i nero era fango spalmato sulla pelle, pittura di guerra, come il rosso dei capelli e del volto. N'a la bella danzò sul ventre del dio antiche danze d'amore, cantavamo. Offerimmo un banchetto, capre, meloni e un vino colore d'oro vecchio. Rg beveva in proporzione alla statura e al numero di cosce di capra che divorava a morsi feroci. Ingoiava quasi senza masticare bocconi che avrebbero soffocato un bue, circondato

⁵⁶ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 41.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

dall'ammirazione dei fedeli che anche per tanta voracità lo credevano dio. Versammo nella decima coppa tre gocce di succo d'erba rossa. Morendo dodici ore dopo avvelenato Rg dimostrò di essere, per quanto dio, molto meno duraturo del nostro creatore ignoto e immortale.⁵⁹

Il bozzetto di Rg e dei barbari invasori compendia gli elementi più tipici delle fiabe e delle *paristorias* intersecandoli ai riferimenti biblici e all'Eneide virgiliana. La morte così umana di Rg cancella definitivamente dalla storia il suo popolo perché la brama di potere e sottomissione ha offuscato il suo tramandarsi nella memoria. I barbari temevano il mare, e i *s'ard* cercarono proprio qui la salvezza.

E se inizialmente questa poteva essere una buona possibilità di fuga per contrastare il nemico timoroso, in un secondo momento esso si rivela come il secondo motivo di incontro/scontro antergico con il diverso, impersonato dagli uomini del mare. In questo caso, il mare diviene entità antropomorfa assumendo i tratti simbolici che caratterizzano genericamente il nemico, ossia Gr e i barbari orientali.

Gli uomini del mare ci catturarono, ci strinsero polsi e caviglie e ci legarono tutti assieme con una sola corda nel ventre della nave per venderci come schiavi. Uomini e donne arrivavano al porto da città assalite e depredate, dicevano che era apparso e avanzava verso il mare Gr, un dio spaventoso che guidava turbe di armati, elevava torri di teste di uccisi e torturava i non uccisi chiedendo notizie dei sacerdoti danzatori lettori del cielo, uccisori del padre. Gli uomini del mare temettero di lasciare la testa ai vermi. Partimmo subito. Il mare era cattivo.⁶⁰

La traversata che alla fine evolverà nella conquista di una nuova terra appare inizialmente come l'unica forma di salvezza ma alla fine si rivelerà infido poiché i *s'ard* dovettero liberarsi dalla morsa di chi voleva trarli in schiavitù:

Come già accennato, il ventre matrigno della nave genera paura ma anche caparbieta in chi vi si trova stipato. Ed è a S'u, una giovane *s'ard* di cui si era perso il nome, ora ritrovato nella fantasia del suo autore, che si deve la salvezza di un'intera stirpe. È lei infatti a sfilare «gli esili polsi dalla stretta della corda, con abili mani liberò i piedi, trovò e impugnò un'ascia dalla doppia mezzaluna di pietra affilata. Una macchia di luce annunciò il nemico».⁶¹ La precisione con cui Atzeni immortala «le gesta» di S'u epicizzano questo personaggio sconosciuto ma che ora

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ivi*, 42.

⁶¹ *Ibidem.*

attraverso il racconto trova finalmente voce e luogo tra le *paristorias*. Al contempo, il nemico viene demitizzato e sviscerato della sua forza, del potere:

Un uomo scese barcollando. Veniva a controllare le condizioni del carico o a prendere un vaso d'olive, un'anfora di vino o sconvolto come noi dalla violenza delle onde cercava riparo nel ventre della nave o pensava di violare un sacerdote, calpestando leggi sacre e sfidando la furia del mare e l'odore intollerabile del vomito di cento? Prima che il nemico riuscisse a abituare gli occhi all'oscurità l'ascia calò e gli divise il cranio in due parti uguali.⁶²

Queste dinamiche interne sono intensificate da quelle esterne, che accrescono il *pathos* e la drammaticità della scena:

la nave saltava, volava, ricadeva, batteva sul mare ora con la punta ora con la coda, ci scagliava sulle pareti, ci lanciava uno contro l'altro. S'u recise la corda e ci affacciammo alla luce. Gli uomini del mare avevano calato la vela. Si tenevano abbracciati all'albero. Volando, saltando, in equilibrio precario ci gettammo addosso al nemico. Eccetto S'u e la sua ascia eravamo privi d'armi, avevamo unghie e denti. Molti furono uccisi dal nemico. Molti finirono in mare. Quando più nessuno combatteva la tempesta si placò e vedemmo attorno alla nave uomini interi e braccia, gambe, viscere, cervelli. Galleggiavano. Udimmo urla fino a notte.⁶³

Come si vede dalla sequenza dei gerundi «volando, saltando» Atzeni descrive una situazione onnicomprensiva, panica, in cui i *s'ard* è come se fluttuassero in forma embrionale all'interno di un ventre da cui attendono di rinascere. Nel momento in cui il nemico fisico perisce, essi si impossessano della nave nonostante «nessuno di noi aveva mai navigato, nessuno aveva mai combattuto, prima di quel giorno». ⁶⁴ In preda alle tempeste, «il mare saltava come un tappeto di groppa di cavalli imbizzarriti» e i *s'ard* persero tra le onde S'u: «senza S'u saremmo ancora tutti legati là sotto, al sicuro». ⁶⁵ La preghiera dei danzatori delle stelle riuscì infine a placare il mare e a guadagnare l'approdo.

Una volta stanziatisi nell'isola e creato un proprio microcosmo senso all'episodio degli Ik, gli «uomini uccello» avvistati dai *s'ard* poco dopo l'approdo. Da Mu (Bosa) essi videro infatti avvicinarsi delle navi da cui sbarcarono questi esseri mitologici e fiabeschi con cui intrapresero i primi scambi economici «portarono sulla riva cristalli di sale, punte levigate di pietra nera, uova di pesce

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, 43.

⁶⁵ *Ivi*, 44.

salate e secche, capre da latte e agnelli saltellanti».66 Ma i nuovi arrivati erano armati di asce e reti e con questi catturarono e uccisero la popolazione di Mu. Atzeni segue la vicenda attraverso gli occhi di Sul, una bambina di sei anni che insieme ai suoi fratelli — Air, Zte e Lus — scappa nei boschi del monte e da qui assiste indisturbata al massacro. I bambini videro un grande uomo uccello uscire dalla nave e tanti più piccoli che intorno a lui gridavano il suo nome «Sos» e loro stessi con l'appellativo «Ik». Intanto Sul decise di scendere dal monte per andare ad avvisare gli altri villaggi di quello che stava accadendo a Mu. Insieme a Lus raggiunsero il villaggio di Na, sull'altipiano, e li «raccontarono». L'unione dei villaggi si divise: le dieci genti guidata da Ur El decisero di combattere e le dieci guidate da Mir decisero di fuggire sui monti. Qui interessa ricordare come gli Ik, nel loro primitivismo tribale emulino *ante litteram* i romani, eguagliandoli nel non riuscir a penetrare il cuore dell'isola: «arrivarono ai villaggi abbandonati, capirono che uomini liberi vagavano per i monti, trovarono tracce, inseguirono Mir»67 E qui si inseriscono ben due racconti di fondazione, relativi al monte Tiscali e allo strumento musicale autoctono, il *trimpanus* di cui si disquisirà in seguito: «Gli Ik arrivarono ai villaggi abbandonati, capirono che uomini liberi vagavano per i monti, trovarono tracce, inseguirono Mir».68 Gli Ik perseverarono e «stanchi ma numerosi come le mosche sui cadaveri dei loro cavalli»69 cercarono i sardi ovunque: «per dodici giorni sentimmo sulla testa il galoppo degli ik. Mangiammo uva e pane duro, l'acqua non mancava. Dal tredicesimo giorno non sentimmo più rumori. Il sedicesimo finì l'uva e decidemmo di uscire».70 Al ventre matrigno della nave si sostituisce il cuore dell'isola, Tiscali, un ventre materno che difende i sardi dal nemico, e con loro la memoria del popolo. Anche con gli ik Atzeni vuole smontare le false certezze, giocando con il mito del potere degli ik i quali, al contrario e come Rg, si sono rivelati degli essere umani mascherati da dei o semidei:

Vedemmo i corpi degli ik. Cento e cento ik uccisi. Pensammo non sarebbero tornati. Non erano uccelli. Le penne di uccelli sconosciuti erano infilate in cerchi di bronzo che entravano nella pelle degli ik e ne uscivano dopo un tratto lungo come un'oliva, cerchi

66 *Ivi*, 47.

67 *Ivi*, 49.

68 *Ivi*, 48.

69 *Ibidem*.

70 *Ivi*, 52.

grossi quanto un dito mignolo di un adulto, pendevano su tutto il corpo, anche in testa esclusa la faccia, in ogni cerchio erano infilate undici penne.⁷¹

Atzeni sottolinea con ironia, ma nel rispetto della diversità, i tratti peculiari che caratterizzano questi popoli, inventati sulla scia delle fiabe ma che rendono evidente una realtà possibile che andrà via via configurandosi nel corso del romanzo. In questo modo, viene smorzata la tensione narrativa attraverso il modulo fiabesco e con lei anche il forte impatto ideologico che questi racconti potrebbero avere sul lettore.

A questo proposito, i fenici inaugurano il tempo storico nella misura in cui costituiscono il primo elemento non nuovo per la storia dei sardi. Essi fondarono nell'isola diversi villaggi: «i fenici sbarcarono a Ch'ia, sbocco di una valle fertile con molte fonti, a meridione, fra monti e il mare, alla foce di un torrente. Otto navi. Molti uomini, donne, cavalli. Spedirono ambasciatori».⁷² Anche in questo caso, i sardi accolgono favorevolmente lo straniero, aprendosi al confronto con l'altro da sé: «capivamo la loro lingua. Era simile alla lingua degli uomini del mare».⁷³ Al contrario che con i precedenti invasori, i sardi instaurano con i fenici un rapporto di determinazione fondato sullo scambio economico:

chiedevano di poter costruire un porto per comprare e per vendere. Comprare formaggi, sale, carne salata di cervo e di pecora. Vendere gioielli, stoffe, spezie. Il pepe, mangiato con le fave, col formaggio, con la broda di erbe e con la lepre alla brace, ci convinse a accettare. Un giudice di cui si è perso il nome stipulò un trattato che fu mandato a memoria dai presenti delle due parti.⁷⁴

Il bozzetto che Atzeni dipinge sui fenici offre una vasta gamma di informazioni sugli usi e sui costumi di quel popolo, immortalato sotto diverse angolazioni. Innanzitutto, come per Rg e gli Ik, il profilo religioso sembra essere caratterizzante per tracciare il carattere di una comunità. Nello specifico, i fenici vengono etichettati per la loro propensione alla copula divina che si proietta su

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, 66.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, 77. «Fino all'arrivo dei fenici non avevamo denari, non li conoscevamo e non conoscevamo il possesso di uomini. I nostri costumi erano semplici e rigorosi. Non avevamo mai pensato che la copula si potesse venerare come un dio. Lo, diventando Karale, si arricchì ma si corruppe. A Karale apparve il morbo nero. Nuovo e sconosciuto. Colpiva con febbri che tornavano regolari dopo tre o quattro giorni, a volte uccidevano. Apparve anche una malattia degli organi genitali che toglieva la voglia di vivere. Lo, diventando Karale, si arricchì ma si indebolì». *Ivi*, 75.

quella fisica tra uomini e bestie. Quest'aspetto antropomorfo, particolarmente evidenziato all'interno del romanzo, è qui legato alla dimensione religiosa e festiva, che evolverà nella dimensione carnascialesca. I fenici inoltre integrarono molti elementi autoctoni all'interno della cultura sarda: elementi che trovarono particolare accoglienza a Lo, futura Karale.⁷⁵ Ne sono esempio «le case di fango e paglia. Più resistenti al vento e alla pioggia delle capanne di giunchi. Studiammo il metodo e li imitammo. Imitammo i mattoni, non la forma della casa né quella del villaggio».⁷⁶ Con questo Atzeni compendia quello che è il significato primo del suo impianto fondativo: crescere nel confronto con l'altro ma tentare di mantenersi sempre fedele alla propria specificità. Altro villaggio fenicio è Tarros, «a un tiro di freccia da Mu» e «Un giudice il cui nome è stato dimenticato firmò un trattato con scambio di mutuo giuramento. I fenici donarono trecento vasi ionici. Il secondo villaggio era più grande del primo».⁷⁷ Come si vede, l'espansionismo dello straniero viene monitorato dal popolo autoctono e in questo modo le due varietà culturali si compenetrano, si arricchiscono: «la gente di Mu rispettò il trattato del giudice ma attorno alle mura fenicie, a cinquecento passi, costruì una cinta di nuraghe».⁷⁸ Nonostante questo, l'espansionismo fenicio proseguì invadendo l'autonomia dei sardi che intrapresero una lotta pacifica: «Un giudice di cui si è perso il nome stipulò un trattato accompagnato da sacri giuramenti: la metà del raccolto dei villaggi doveva essere consegnata ai sardi. Era vietato oltrepassare le linee di pietre che affiancammo a cento passi ai due lati della strada. Ogni anno Tarros doveva consegnare dieci schiavi al villaggio di Mu. Non avevamo mai avuto schiavi, ma avevamo potuto contare altro che sulle nostre forze».⁷⁹

Anche in questo caso, i *s'ard* appresero la cultura degli stranieri, la studiarono in maniera critica e in parte la assimilarono, incuriositi dai mercati e dagli scambi

⁷⁵ Karale «Viveva spalle al mare all'estremo meridione, fra colline e paludi, ai limiti della piana. Le colline, pascolo per pecore e maiali, cortina che proteggeva il villaggio dallo sguardo dei naviganti che transitavano al largo. Le paludi, dove la gente di Lo pescava ogni sorta di pesci e molluschi e dove chiudeva le vasche per il sale. La piana, attraversata da fiumi, feconda di grano e di frutta. Il lato interno delle colline, sopra il villaggio, a vigne. Il lato esterno, che dava al mare, selvatico come se l'isola fosse disabitata. Unico segno di presenza umana, per chi guardava dal mare, il nuraghe di Lo, trecento piedi d'altezza, venti di diametro alla base, sul colle più alto. Visibile dal mare d'oriente e da quello di meridione. La sua fiamma notturna arrivava in Barbaria, illuminava i naviganti e li impauriva. Arrivava ai monti dell'isola, avvisava di navi sconosciute». *Ivi*, 71-72.

⁷⁶ *Ivi*, 67.

⁷⁷ *Ivi*, 68

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

in vista dell'acquisizione di una nuova terra la piana di Lo, poi Kar Ale,⁸⁰ in cambio della quale essi offrivano

tappeti, pepe, zenzero, frutti esotici essiccati, che rivivevano nel vino, fiori secchi che se masticati a lungo inebriavano quanto il vino migliore, anfore d'olio etrusco, tessuti rossi di Sidone leggeri come l'aria, calzari di Tiro, cento vasi di vino ligure, giallo come l'oro e frizzante, cento schiave dei deserti di Barbaria alte, nere flessuose, e dieci monete d'oro per i dieci maiores di Lo.⁸¹

I fenici importarono a Kar Ale il senso del denaro, del commercio: «l'arrivo dei fenici portò tecniche utili, costumi insidiosi, malattie pericolose. Potevamo rifiutare il contatto? Capivamo la loro lingua».⁸² I fenici, in continua lotta territoriale con Mu, così come i barbari di Rg furono alla fine inghiottiti dalle onde:

Il mare d'occidente si alzò in piedi come un gigante, urlò con voce che fu udita fino a Karale una parola incomprensibile e picchiò col pugno su Chia, la staccò dalla terra, la trascinò in acqua, la inghiottì, si placò. I fenici di quel villaggio morirono tutti e furono mangiati dai pesci.⁸³

Anche in questo caso, l'antropomorfizzazione della natura interviene come *deus ex machina* per risolvere o, meglio, sciogliere l'intreccio quando questo raggiunge il suo apice espressivo. Così, il nemico perisce ma la lotta resistente continua con altri obiettivi di salvezza.

Dal tramonto della civiltà fenicia, infatti, sino all'alba di quella romana una serie di genti diverse trascorrono il loro tempo in Sardegna. L'incontro con l'altro da sé in questo caso si tinge di sfumature diverse, perché le civiltà che si susseguono si confrontano con una città già evoluta rispetto al resto dell'isola, ossia Kar Ale con le sue ricchezze e il suo ormai ampio mercato. Innanzitutto è il

⁸⁰ «Fino all'arrivo dei fenici non avevamo denari, non li conoscevamo e non conoscevamo il possesso di uomini. I nostri costumi erano semplici e rigorosi. Non avevamo mai pensato che la copula si potesse venerare come un dio. Lo, diventando Karale, si arricchì ma si corruppe. A Karale apparve il morbo nero. Nuovo e sconosciuto. Colpiva con febbri che tornavano regolari dopo tre o quattro giorni, a volte uccidevano. Apparve anche una malattia degli organi genitali che toglieva la voglia di vivere. Lo, diventando Karale, si arricchì ma si indebolì». *Ivi*, 75.

⁸¹ *Ivi*, 72. «Era un dono. In cambio del dono i fenici chiedevano il nuraghe e le colline davanti al mare. Lasciavano a Lo l'interno delle colline e la piana. Si impegnavano a non coltivare grano, a non allevare pecore, capre, maiali e a comprare ogni cosa al mercato di Lo. Lo non aveva mai avuto un mercato, lo ebbe. La gente di Lo cominciò a viaggiare per l'isola coi carri a buoi per comprare lana, formaggio, frutta. Ebbero schiavi e monete d'oro. Cominciarono a frequentare i vicoli di Kar Ale, il villaggio fenicio».

⁸² *Ivi*, 76.

⁸³ *Ivi*, 77.

caso dei punici, ricordati per essere stati i primi ad aver impiantato «una scuola dove maestri greci e siriani insegnavano numeri e geometria».⁸⁴ La parte settentrionale dell'isola, evolutasi viste le circostanze storiche in maniera diversa rispetto al vasto raggio di ascendenza di Kar Ale, è interessata dalle invasioni liguri ed etrusche. Entrambe questi popoli avevano un nemico comune da cui fuggire: i romani.

La parentesi romana, protrattasi per «mille anni» iniziò infatti ben prima del loro approdo sull'isola:

I romani erano famosi da molto prima che potessimo vederne uno in carne ed ossa. Ne parlavano gli etruschi, i liguri, i punici. Gli etruschi cominciavano a attraversare l'isola da un capo all'altro comprando formaggi e sale che portavano a settentrione per caricarli su grosse barche e trasbordarli in Corsica dov'erano fuggiti altri di quella gente. Viaggiando, comprando, vendendo, navigando, pregavano notte e giorno cinquecento dèi di evitare un nuovo incontro coi figli del lupo. La Corsica la conoscevamo, avremmo potuto attraversare il mare. L'avevamo guardata con curiosità, non aveva mostrato segni di vita umana.⁸⁵

Con il filo dell'ironia, Atzeni sottintende il carattere ambivalente dei liguri che se da una parte accettarono di assecondare i riti dei sardi, dall'altra «alla parola “romano” spergiuravano, urlavano, sputavano, ringhiavano, piangevano».⁸⁶ E attraverso i punici si compie ugualmente il processo di demitizzazione del nemico: «i punici battevano l'isola in cerca di volontari per le guerre e spiegavano che i romani erano uomini come gli altri anche se ottimi guerrieri, non dei, non lupi armati. Li si poteva uccidere, erano necessari uccisori».⁸⁷ Alla fine i romani «arrivarono dal mare. Presero Kar Ale. Fecero schiavi tutti i giovani di buona forza. Compresa la gente di Lo: non aveva avuto il coraggio di abbandonare incustodite le cantine dove aveva ammassato il grano, fichi secchi, uva passa, formaggi, porco salato, oro, argento».⁸⁸ Atzeni dedica un limitato spazio alla dominazione romana in Sardegna, rispetto almeno all'estensione temporale e alle interferenze che essa ha avuto nella costruzione identitaria dell'isola, a partire dalle implicazioni linguistiche del latino sulla lingua autoctona. Ai romani succedettero i vandali, i quali «presero all'impero le coste di Barbaria e si presentarono nel golfo

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, 83.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, 84.

di Karale con venti navi».89 Da questo momento in poi Karale concentrò su di sé tutte le attenzioni negative dell'autore, poiché divenne «un alveare di voci che dibattevano attorno a temi di dottrina».90 L'incontro/scontro con genti diverse, il contatto arricchente si limita a quello tra la dimensione temporale, rappresentata dai giudici, e quella spirituale, rappresentata invece dai vari esperimenti dottrinali che tempestavano i villaggi e le città mediterranee.

89 *Ivi*, 97.

90 *Ibidem*.

3.3 Il mare che separa e il mare che unisce.

Scrivono Derek Walcott, parafrasando Benjamin che «nella prospettiva dell'epica la vita è un mare. Non vi è nulla di più epico del mare».⁹¹ Su questa linea si dispone un'intera narrazione insulare che fa capo al mar dei Caraibi, ma che si espande sino a comprendere la Sardegna atzeniana. Sicuramente, il rapporto che questi scrittori intraprendono con il mare costituisce un motivo nuovo rispetto alla tradizione occidentale imbastita sulla dimensione terrestre piuttosto che marittima. Frye rintraccia delle metafore spaziali come per esempio quella dell'oceano, considerato sin dall'antichità come madre primigenia, all'origine dei miti e mito dell'origine. In questo si evidenzia la figura dell'errante, del viaggiatore per mare a cui afferiscono gli eroi antichi e anche quelli moderni che rivisitano la concezione odissiacca del viaggio.⁹² La prima parte del racconto, infatti, paga lo scotto del confronto con l'epica antica che, sin dai poemi omerici, tende al confronto tra la terra e il mare, contrapponendo la sicurezza dell'una alla volubilità dell'altro: «il mare è infido» disse L'a scoprendo d'essere vivo sulla sabbia bianca di una piccola spiaggia».⁹³ Come novelli Ulisse, la genealogia orientale naviga a vista sino agli scogli di una terra sconosciuta, a cui loro stessi daranno per primi un nome: la Sardegna, infatti, così come è stato per Itaca, costituisce il porto sicuro rispetto alle grinfie di un mare minaccioso. Qui, l'antico popolo può iniziare da zero una nuova vita, tra mille vicissitudini e peripezie. Fondamentale si rivela la scelta del luogo fisico su cui impiantare la propria cultura:

Nella concezione epica di Atzeni infatti, come verrà spiegato meglio in seguito, la paura del mare è stata una delle cause paralizzanti dell'evoluzione culturale della Sardegna. La nuova storia prevede invece uno sguardo diverso con cui affrontarlo, sguardo che già Ruggero Gunale nel *Quinto passo è l'addio* mostrava con acume curioso. *Passavamo sulla terra leggeri* approfondisce ulteriormente questa nuova presa di coscienza, in cui il mare diviene convettore di stimoli e curiosità provenienti dall'esterno, nonostante non si nasconda la consapevolezza della pericolosità di attacchi che compromettano la coesione sociale della costituenda genia: «“Il mare è infido” disse L'a scoprendo d'essere vivo sulla sabbia bianca di

⁹¹ D. WALCOTT, *Mappa del nuovo mondo*, Milano, Adelphi, 1987.

⁹² N. FRYE, *Favole d'identità*...179.

⁹³ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*..., 44.

una piccola spiaggia».⁹⁴ Nella dimensione ideologica postcoloniale, acquisita da Atzeni, l'acqua e il mare sono traghettatori di voci, eco di diversità culturali inimmaginabili venuta meno la possibilità che terra e mare si lambiscano attraverso il contatto tra popoli diversi. Il mare, per questo motivo, diviene personaggio essenziale dei romanzi e dei racconti post coloniali, e Atzeni contribuisce a scrivere l'epica sarda. La dimensione talattica diviene panica, onnicomprensiva, cingendo tutta la natura e anche l'uomo. A questo proposito, scrive Walcott:

il fiume è dentro di noi, il mare tutto intorno; | il mare è anche l'orlo della terra, il granito
| entro il quale si addentra, la spiaggia dove scaglia | le sue testimonianze d'una creazione
diversa e più antica: | stella di mare, granchi a ferro di cavallo, ossi di balena; | le pozze
dove offre alla nostra curiosità | le alghe più delicate e gli anemoni di mare. | scaglia ciò
che noi perdiamo, la rete lacerata, | la trappola per le aragoste fracassata, il remo
spezzato, | gli arnesi di stranieri morti. Il mare ha molte voci, | molti dei e molte voci.⁹⁵

L'erranza di Ruggero Gunale, protagonista del *Quinto passo è l'addio* ma discendente di un'antichissima genealogia — la cui storia infavolata compare in linea di continuità tra le pagine dell'*Apologo* e del racconto fondativo —, sospende la narrazione immergendola in un non tempo liminare. Tra i due romanzi, pubblicati a solo un anno di distanza, è evidente il contrasto tra la dimensione centrifuga, che spinge il protagonista Ruggero a lasciare la Sardegna in vista di un posto migliore, e quella centripeta che al contrario attira i *s'ard* nell'isola. Nonostante questo, il contrasto tra interno/esterno nello specifico delle due opere in questione è alternato: se da una parte infatti Ruggero è sospeso in un non-spazio coincidente con l'a-dimensione navale e con la condizione liminare del cambiamento, dall'altra è anche vero che egli è inserito in un tempo preciso, contemporaneo alla scrittura. L'acqua, quel mare che tanto faceva paura ai bambini che ascoltavano le *paristorias* dalla voce degli anziani,⁹⁶ riacquista invece, a mio avviso, per Atzeni il significato primigenio che ad essa conferivano le civiltà antiche le quali simbolicamente ad essa si affidavano. L'acqua e per sineddoche il mare diviene il fulcro della vita che rinasce, che si rigenera. Se si pensa che il titolo originario del *Quinto passo è l'addio* sarebbe dovuto essere *Madre acqua* e che addirittura lo scrittore sardo nel tradurre Chamoiseau aveva istituito il sintagma

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ D. WALCOTT, *Mappa del nuovo mondo...*,

⁹⁶ Per una visione d'insieme che riassume la concezione del mare negli scrittori sardi precedenti Atzeni, Cfr. M. MARRAS, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XX^e siècle, Toulouse*, Editions universitaires du Sud, 1998, 210-18. Nello specifico per il *Quinto passo è l'addio*, *Ivi*, 316-21.

nominale “Madreacqua”⁹⁷ si può immaginare l’importanza conferita a quest’elemento nell’ambito dello sviluppo di una civiltà antica come quella sarda. Per questo motivo, il romanzo si apre «nella lingua tra i due fiumi» e prosegue invocandola perché «l’acqua non mancava»:⁹⁸

Le stelle sono sillabe del creatore, Is è parola intera. L’acqua feconda la terra dei danzatori. Cercheremo l’acqua nei monti di Is scavando pozzi. La invocheremo al principio della stagione del risveglio, nel mese del vento che piega le querce, con la festa.⁹⁹

E nel momento forse più lirico del romanzo, quello in cui maggiormente il poeta si lascia andare all’afflato epico l’acqua diviene patrimonio essenziale, essenza stessa del cosmo:

Passavamo sulla terra leggeri come acqua, disse Antonio Setzu, come acqua che scorre, salta, giù dalla conca piena della fonte, scivola e serpeggia fra muschi e felci, fino alle radici delle sughere e dei mandorli o scende scivolando sulle pietre, per i monti e i colli fino al piano, dai torrenti al fiume, a farsi lenta verso le paludi e il mare, chiamata in vapore dal sole a diventare nube dominata dai venti e pioggia benedetta.¹⁰⁰

In questa dimensione panica in cui il popolo *s’ard*, figlio dei giudici danzatori, è assimilato all’acqua nella sua purezza primigenia e la felicità dei sardi, che impregna quel “noi” corale e onnicomprensivo interpreta una visione eraclitea della natura e dell’uomo; visione questa che certamente si apre ulteriormente alla storia oltre che al mito. Il movimento ascensionale e discensionale dell’acqua che scivola toccando ogni luogo della natura, mescolandosi a sua volta ad altra acqua di diversa consistenza ma simile nel profondo — elemento questo che potrebbe rappresentare metaforicamente la condizione dei *s’ard* rispetto al diverso, all’altro da sé — si conclude con l’ascesa in cielo e il ritorno sulla terra sotto forma di «pioggia benedetta», che purifica e dà il via ad una rinascita, quasi per proporre una forma autoctona di “diluvio”, rituale comune ai grandi testi sacri, dal Gilgamesh alla tradizione biblica, a quella greca e latina. Atzeni riprende chiaramente la teoria eraclitea del $\pi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha \rho\acute{\iota}\tau\iota \omega\varsigma \pi\omicron\tau\alpha\mu\acute{o}\varsigma$ in cui il divenire è *conditio*

⁹⁷ P. CHAMOISEAU, *Texaco...*, Einaudi, 148. Come ben sottolinea Monica Farnetti nel saggio *Una cerca mediterranea* in *Trovare racconti mai narrati...*, 90.

⁹⁸ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 52.

⁹⁹ *Ivi*, 50.

¹⁰⁰ *Ivi*, 56.

sine qua non dell'Essere, poiché «tutto muta, meno la legge del mutamento»:101 quell'elemento che rimane invariato nel vortice del metamorfosi, che unifica il diverso rispettandolo attraverso la figura dell'ossimoro. È chiaro il riferimento alla teoria atzeniana, e dapprima postcoloniale del contatto, se si pensa alle parole di un teorico come Glissant in questo senso:

Quando si parlava di relazione si parlava di relazione tra simili. Io sono quasi come te e possiamo stare insieme. Però oggi la relazione è innanzitutto con ciò che ci è differente. È perché siamo differenti che possiamo essere insieme. Questa è la nuova condizione del mondo: accettare la differenza dell'altro. Questa è la vera lotta oggi nel Tutto-mondo. Posso accettare la differenza dell'altro perché la mia identità non è unica, non è fatta tutta d'un pezzo. La radice unica uccide tutto. La radice che va verso l'incontro dell'altra radice si chiama rizoma. Quando parliamo di relazione non parliamo di un'assenza di radice, parliamo di una radice che non uccide.102

Il Tutto-mondo rientra nella dimensione ontologica dell'essere, in cui l'uomo e il paesaggio o entrambi ascendono e discendono al cielo trasformandosi in pioggia. L'Essere che li abbraccia e li comprende si fa artefice della stessa storia, dello stesso destino. Il paesaggio diviene uomo e l'uomo diviene paesaggio poiché la trasformazione panica che si sviluppa sotto gli occhi del lettore attento equivale allo scorrere inesorabile del tempo, secondo quella concezione immanente cui tutto scorre e niente si ripete come prima. Il punto fermo di un tempo che ruota in questo caso è il *logos*. Atzeni utilizza il paesaggio come personaggio alla stregua dell'uomo, entrambi immortalati *in fieri*: entrambi sono soggetti mitici ma, soprattutto storici. Anche in questo, Glissant sostiene che «Questa letteratura del Sud ha legato la sua sorte alla sorte del paesaggio. Oggi si pensa che se tu uccidi il paesaggio uccidi l'uomo. Se uccidi il fiume, il mare, l'albero, uccidi l'uomo. Una nuova concezione della relazione tra l'umanità e il paesaggio. Tu non puoi illustrare questo punto se non vai nella tua immaginazione da un paesaggio all'altro. Questa è l'erranza».103

L'ambivalenza terracquea che scorre tra le pagine di *Passavamo sulla terra leggeri*, esempio questo di *oxymoron* eracliteo, fortifica la dimensione di sospensione acquifera che ambienta le pagine del *Quinto Passo è l'addio*, in cui dalla nave Ruggero Gunale scorgeva la Cagliari allontanarsi inevitabilmente e da questa dimensione errante, solo da questa, la città acquistava un'immagine, un senso.

101 HERACLITUS EPHESIUS, *I frammenti e le testimonianze*, Roma, Fondazione Valla / Milano, Mondadori, 1987.

102 F. GIARETTA, *Intervista a Edouard Glissant*, «Trickster» Rivista del Master in Studi Interculturali, IX, settembre 2010.

103 *Ibidem*.

L'acqua, tradizionalmente dipinta come fulcro di rinascita e di punto di contatto, si rispecchia in un cielo partecipante alle sorti dell'isola e che con essa condivide il momento del passaggio dalla dimensione mitica a quella storica e viceversa. Come sostiene Eraclito, infatti, se la comprensione è la coincidenza di tutte le cose ad essa corrisponde la conoscenza che nel far convergere i lembi dell'inizio e della fine riscopre l'archetipo costituendo un cerchio che nella visione eraclitea corrisponde anche alla volta celeste. Cielo e acqua si toccano e si interfacciano continuamente nell'immaginario mitico atzeniano. Ed è infatti con l'immagine, del «cielo e della volta stellata»¹⁰⁴ e della «lingua tra i due fiumi»¹⁰⁵ che si apre il romanzo atzeniano, e questi saranno i due punti di riferimento dei *s'ard*. Questi una volta divenuti sardi, spesso hanno guardato e invocato il cielo, riflesso del mare, non tanto nella speranza di un aiuto quanto piuttosto per leggersi l'oracolo del loro destino, così come facevano i sacerdoti danzatori, lettori del cielo:

Distoglievamo il popolo dalle false certezze. Il numero spiega e aggiunge mistero, come la memoria. Il contadino chiedeva: «Avremo un buon raccolto, quest'anno?». Sapendo la casualità della pioggia e del secco, le stagioni consuete e le infinite varianti, rispondevamo: «Oltre i fiumi, in terre non lontane, la notte incombe a mezzogiorno, forse sono nuvole di pioggia, forse nugoli di cavallette». Era difficile sbagliare. Il pastore chiedeva: «Quanti agnelli venderò per la festa della luna nel mese delle mandorle aspre?». Conoscendo il mistero della generazione e quello del gelo rispondevamo: «Il cuore della terra è nero, forse gli agnelli saranno quanti le pecore, forse meno, forse nessuno. Quanti sono i tuoi montoni?». Chiedendo numeri educavamo a contare. Il mercante chiedeva: «Nella stagione del risveglio il barbaro giungerà a depredare o il re guiderà i guerrieri a depredare il barbaro?». Rispondevamo: «Chi può leggere nella mente del re? Glorioso è il destino del guerriero, felice il destino del mercante. Ma non tutti i mercanti arrivano a vecchiaia». Era difficile sbagliare. Il ricco figlio del padrone di capre chiedeva: «Il guerriero accetterà, per dare in moglie la bella figlia, tredici capre pregne e tre cavalle o invece riterrà offensiva l'offerta e vorrà spaccarmi il cuore innamorato con una pietra levigata?». Era difficile sbagliare: «Chi non tenta non rischia. Chi non tenta non ottiene».¹⁰⁶

Come nota Argiolas, è nella volta stellata che si deve ricercare l'alfabeto da cui tutto ha inizio, e di cui le stelle costituiscono le sillabe. Atzeni sembra voler colmare il vuoto di una lingua primigenia sarda autoctona, le cui tracce non sono mai state ritrovate seppur ipotizzate dagli studiosi: «Le stelle sono sillabe del

¹⁰⁴ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 39.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ivi*, 39-40.

creatore, Is è parola intera».¹⁰⁷ Per fare questo, sembra voler creare un' analogia col linguaggio

un sistema di segni (le stelle), una catena significante che si dota di senso (l'insieme delle immaginarie linee intersiderali a formare le costellazioni, ciascuna delle quali simbolicamente connotata), la possibilità di combinare tra loro queste unità di senso in articolazioni complesse (cosmologia) e, infine, la molteplice interpretabilità degli esiti e l'atmosfera magica che da essi promana. Il mondo è scritto in mobili caratteri astrali.¹⁰⁸

L'interconnessione tra il moto astrale e le vicende terrene legate al singolo individuo o al fato di un'intera comunità trascende dalla complessità del calcolo intercalandosi nella sacralità dell'atto di comprendere come conoscenza delle cose. Il *Logos* eracliteo fa coincidere cielo e terra in un movimento cosmogonico che trova sfogo nella lettura delle stelle e della volta celeste che, a sua volta, converge in un sentimento panico che non si estrinseca nella divinazione religiosa bensì nella religione della natura, da cui tutto nasce e tutto si consuma. «I sacerdoti danzatori lettori del cielo»¹⁰⁹ attraverso la ripetizione delle sillabe stellari stimolano il ricordo e la memoria, fondando una civiltà basata sul numero e sulla legge celeste: «Il disegno e il moto delle stelle parola del creatore ignoto, decifrarla massima sapienza. Solo strumento il numero. Il numero, sacro. Ogni notte qualcuno leggeva la parola del creatore, all'alba comunicava i nomi delle sillabe luminose e le distanze all'assemblea che in coro ripeteva sillabe e misure. Cantando danzavamo».¹¹⁰

In queste poche righe, Atzeni delinea un mondo, quello di una civiltà arcaica che sin dalle origini ha coscienza della propria specificità e rintraccia nella "nominazione" e nel "numero" i principi primi della sua sapienza attraverso così come avveniva nelle più grandi culture del passato, artefici di una cultura spirituale molto forte:

Nella lingua fra i fiumi. Cento e cento case di canne, paglia e fango. L'alta zicura di limo e tronchi al limite dell'acqua, trecentotrentatré scalini per arrivare all'altare dove pulsava il cuore del capro, leggevamo la parola, interrogavamo il cielo e pronunciavamo oracoli. Nulla è tanto ordinato e perfetto quanto immotivato e misterioso come il cielo e la volta stellata che

¹⁰⁷ *Ivi*, 50.

¹⁰⁸ P. P. ARGIOLAS, in *Sardegna isola delle storie...*, 120.

¹⁰⁹ *Ivi*, 42.

¹¹⁰ *Ivi*, 41.

studiavamo ogni notte immersi in calcoli sulle distanze, le orbite, i cicli. Distoglievamo il popolo dalle false certezze. Il numero spiega e aggiunge mistero, come la memoria.¹¹¹

A questo proposito Marci sottolinea il debito che le pagine iniziali del romanzo, ma fondamentale l'idea stessa di dipingere una maestosa fase primigenia dei *s'ard*, hanno nei confronti di Hugo Winkler e, in particolare, della *Cultura spirituale di Babilonia*,¹¹² tradotto in Italia nel 1982 e recensito da Atzeni due anni dopo:

Winkler descrive la visione del mondo di una civiltà arcaica e grandiosa, che mantenne il dominio sulle coscienze degli uomini per millenni, fino all'alba del cristianesimo (il suo periodo aureo si situa "prima" del tremila avanti Cristo) e, per la *pars orientis*, anche oltre. Che influenzò, attraverso molteplici canali, la stessa civiltà occidentale che le si contrappose partendo dalle città greche. La cultura spirituale del medio oriente antico ci ha consegnato, dopo averli scoperti, inventati o appresi da civiltà anteriori a noi ignote, i principi della matematica e dell'astrologia, i concetti di "spazio" e "tempo", la scrittura e l'abitudine alla trasmissione della conoscenza, le caste sacerdotali, la schiavitù dell'uomo (permise raccolti fertili, costruzione di templi e santuari, vite di sacerdoti dedicate allo studio e all'osservazione degli astri, e di guerrieri dediti alla conquista e alla difesa..) l'idea dell'unità del reale, assieme a quella della molteplicità degli Dei (condottieri stranieri saccheggiavano le città dell'impero, ma si piegavano ai sacerdoti, che in cambio li proclamavano Dei, e narravano le loro imprese su tavolette d'argilla, in caratteri cuneiformi, per i posteri...) i miti che appaiono nei libri sacri di molte religioni, e persino il giorno in cui il padrone diventa schiavo e lo schiavo padrone, il carnevale. Gli Dei erano molti, e nuovi Dei prendevano il posto di quelli vecchi, ma una sola e ben più grande era la causa dell'esistenza del mondo: il grande universo stellato che mostrava le sue leggi, ogni notte, ai sacerdoti che lo studiavano dalla cima delle *ziggurat*. In quella cultura la religione e la dottrina dominavano tutta la vita sociale. I sacerdoti leggevano l'universo per trarne il calcolo matematico, ma anche per profetare sul futuro, per dirigere la guerra e la pace, l'amministrazione e la rendita, la tradizione e la storia.¹¹³

Il moto imprescindibile degli astri, che regolano imperturbabilmente quel cerchio concentrico in cui vita e morte si incontrano in un punto, il punto fermo, la cui difesa è fondamentale per la continuità di una civiltà che dal momento archetipale attraversa il tempo lasciando delle tracce, impronte da seguire per riscrivere la storia. Atzeni, infatti, prosegue chiosando con una riflessione che costituisce il fondamento di tutto il suo percorso ideologico e fondativo:

¹¹¹ *Ivi*, 39.

¹¹² H. WINKLER, *Die babylonische Geisteskultur in ihren Beziehungen zur Kulturentwicklung der Menschheit*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1907 (trad. it.: *La cultura spirituale di Babilonia*, Milano, Rizzoli, 1982).

¹¹³ S. ATZENI, *Hugo Winkler intitolato La cultura spirituale di Babilonia*, ora in ID, *Scritti giornalistici...*, 789-91.

È possibile che alcune delle motivazioni che spingono ad agire gli uomini di questo secolo traggano le proprie radici da una visione del mondo tanto antica come quella descritta da Winkler? È questa “civiltà” (il fatto che sia a volte, a nostro giudizio, incivile, è parte di un altro discorso...) così resistente, come ha traversato i millenni, se le testimonianze storiche, le tracce, sono state dissepolte da Winkler al principio di questo secolo? Di padre in figlio? O esiste una memoria genetica capace di perpetuare i tratti più sostanziali di una “civiltà”? [...] Aggiungendo divagazione a divagazione mi chiedo come sia stato possibile che il popolo ebraico, disperso per secoli ai quattro angoli del mondo ha favorito tale difesa? E che dire, allora, dei luoghi dove per secoli la vita degli ebrei è stata pacifica? Non per questo la loro identità si è dissolta. Incontrandosi con le altre culture si sono arricchiti spiritualmente, soprattutto in questo secolo. Ma l’argomentazione ha un carattere rafforzativo: solo una “civiltà” resistente si arricchisce senza scomparire, nel confronto con gli altri.¹¹⁴

Come si vede, dunque, sicuramente il saggio di Winkler ha contribuito alla realizzazione di una sovrastruttura ideologica e letteraria che fondasse sulla sacralità di una cultura antica e feconda il proprio archetipo, in modo da offrire garanzie per un presente che, al contrario, si rivela fragile ed effimero. Ora «La memoria genetica» ricerca in se stessa il sentore di quella “costante resistenziale” che sottende in filigrana le pagine del romanzo, ma che, in ultima istanza, si rivela inconsistente rispetto alla fragilità intrinseca nella comunità dei *s’ard*, la quale al cospetto dell’altro e del diverso indietreggia fino a scomparire nella sua specificità, lasciando l’impronta di quel malaugurato 1409, data in cui la narrazione del custode del tempo si interrompe bruscamente in seguito alla perdita effettiva di ogni forma di residua autonomia.

Il mare atzeniano, così ricco, così complesso, talvolta tinto del rosso-sangue dei popoli del mare mescolato a quello dei *s’ard*, paga in questo modo lo scotto della crescita culturale che, come quella del singolo individuo, non può non passare se non dalla sofferenza, dalla pioggia e dal pianto. Così, allo stesso modo, l’oceano antillano culla le navi negriere che offrono il loro ventre matrigno agli schiavi, condotti in una terra straniera rada riconquistare solo dopo secoli di aggiogamento. Nonostante questo, il canto delle isole si innalza come voce di resistenza, certo, ma non di occultamento della memoria: «non possiamo pensare a un tempo che sia senza oceano, | a un oceano che non sia cosparso di rottami | a un futuro che non sia capace | d’essere, come il passato, senza destinazione».

114 *Ibidem*.

3.4 Tempo e topografie epiche.

Come già sottolineato precedentemente, in *Passavamo sulla terra leggeri* la dimensione temporale è dilatata fino a perdersi in un'atemporalità, così che il lettore percepisca il senso di un tempo lontano alla stregua di quello che caratterizza le antiche civiltà, conosciuto e ricostruito attraverso gli scavi e qualche iscrizione o testimonianza scritta. Il tempo del racconto risale all'archetipo, al punto zero da cui diparte il mito che si fa racconto fondativo. In questa fase — che, come già affermato, coincide con la prima parte del romanzo, quella storica —, Atzeni si sofferma maggiormente, accompagnando la dilatazione del tempo storico con quella del tempo raccontato. I bozzetti che costituiscono e costruiscono il quadro delle origini geminano continuamente, offrendo al lettore uno sguardo completo su quelli che sono i momenti e gli elementi fondanti della tradizione e della *genìa* da cui egli stesso trascende. Ma non solo. Il punto zero che caratterizza l'origine del popolo *s'ard* coincide, secondo l'immaginario atzeniano, con il raggiungimento della felicità:

Non so definire la parola felicità. Ovvero: non so che sia la felicità. Credo di avere sperimentato momenti di gioia intensa, da battermi i pugni sul petto, al sole, alla pioggia o al coperto, urlando (a volte vorrei farlo e non si può, sarebbe giudicato segno di disturbo mentale) o da credere di camminare sulle nuvole o da sentire l'anima farsi leggera e volare alta fino a Dio (è capitato di rado). È la felicità? Così breve? Così poca? Se esiste una parola per dire i sentimenti dei sardi nei millenni di isolamento fra nuraghe e bronzetti forse è felicità.¹¹⁵

Felicità intesa nella concezione eudemonistica del termine, influenzata dalla sfumatura epicurea del raggiungimento del piacere puro, primordiale, la cui spiegazione è rafforzata dall'inedere di un forte *climax* ascendente ed è una protetta dalla struttura a chiasmo della narrazione:

A parte la follia di ucciderci l'un l'altro per motivi irrilevanti, eravamo felici. Le pianure e le paludi erano fertili, i monti ricchi di pascolo e fonti. Il cibo non mancava neppure negli anni di carestia. Facevamo un vino colore del sangue, dolce al palato e portatore di sogni allegri. Nel settimo giorno del mese del vento che piega le querce incontravamo tutte le genti attorno alla fonte sacra e per sette giorni e sette notti mangiavamo, bevevamo, cantavamo e danzavamo in onore di Is. Cantare, suonare, danzare, coltivare, raccogliere,

¹¹⁵ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 56.

mungere, intagliare, fondere, uccidere, morire, cantare, suonare, danzare era la nostra vita. Eravamo felici, a parte la follia di ucciderci l'un l'altro per motivi irrilevanti.¹¹⁶

Come si vede dalla successione dei bozzetti, l'aedo Atzeni riscopre l'individualità dell'io nella collettività del noi. Questo passaggio svela una concezione del pensiero pre-arcaico che non è già pensiero bensì puro istinto. L'io del primo scorcio di brano appartiene infatti ad una società già storica — che è quella di cui fa parte l'autore — in cui l'istinto viene soppresso in nome della ragione — «urlando (a volte vorrei farlo e non si può, sarebbe giudicato segno di disturbo mentale)» — e in cui solo il raggiungimento della leggerezza dell'animo, nietzscheaneamente inteso come contrasto alla pesantezza del non vero, ossia della falsità storica del racconto, ricongiunge il cerchio eracliteo e restituisce all'essere il senso del suo stare al mondo. La danza, il canto, il ritmo scandiscono «la follia di ucciderci l'un l'altro per motivi irrilevanti» e in questo frammento Atzeni, nonostante il ricorso alla prima persona plurale, non si esime dal distanziare la sua natura razionale da quella arcaica emettendo il giudizio di “follia” rispetto alla naturalezza di una realtà che non conosce i limiti tra istinto e ragione. Follia che viene infatti superata irrazionalmente attraverso l'immergersi dell'uomo stesso tra gli elementi della natura e nel primo elemento da cui tutto discende, secondo la concezione di Talete, ossia l'acqua: l'acqua che scorre, che porta via e che rigenera il mondo. È alla fonte infatti, che gli antenati sardi si radunavano per ricongiungersi con Is, la luna, Dea madre celeste, rifondando il mondo attraverso l'incontro tra questa e la Dea madre terrestre, ossia l'acqua del pozzo, dando vita così ad un culto che è fondamentale per la civiltà nuragica come quello delle acque. Inutile ribadire l'influenza che su questo passaggio hanno avuto per Atzeni le teorie sulla civiltà nuragica espresse da Lilliu, il quale sostiene tra l'altro che lo spazio in cui sorgeva il pozzo veniva considerato sacro tanto che entro questi confini qualsiasi attività bellica, così come avveniva in Grecia, veniva sospesa in onore del rito: «incontravamo tutte le genti attorno alla fonte sacra e per sette giorni e sette notti mangiavamo, bevevamo, cantavamo e danzavamo in onore di Is». Tutto ciò avveniva «nel mese del vento che piega le querce» nel non tempo della natura, dell'incontro in onore dell'archetipo, in cui la terra e il cielo si uniscono così come tutte le genti dell'isola. E si chiude il cerchio.

La liricità di questi frammento, la sua importanza, si evince, come già detto, dalla *reductio ad unum* del soggetto collettivo, che sino ad ora ha preso parola attraverso le parole di Setzu. L'autore sospende la narrazione per esprimere in prima persona una riflessione immanente, che diparte dall'uno per toccare

¹¹⁶ *Ibidem*.

l'infinito e introdurre il passo successivo, in cui ritorna il soggetto collettivo dimensionato alla unicità plurima e cosmica: «Passavamo sulla terra leggeri come acqua che scorre, salta giù dalla conca...». Al contrario di Chamoiseau, da cui quest'immagine in parte prende spunto — «Gli uomini parevano leggeri sulla terra. Quando non erano di passaggio vivevano spensierati nelle baracche» —¹¹⁷ Atzeni introduce se stesso — al contrario dello scrittore martinicano che utilizza, al contrario, una terza persona plurale — all'interno di questa dimensione storica, raccontando un momento in cui gli uomini non si limitavano a passare senza fermarsi, a vivere nelle baracche, ma vivevano la felicità attivamente, maturando uno stretto contatto con la terra, con la vita: infatti, «Cantare, suonare, danzare, coltivare, raccogliere, mungere, intagliare, fondere, uccidere, morire, cantare, suonare, danzare era la nostra vita». Nonostante quindi il legame con l'autore martinicano, Atzeni sviluppa una propria eccentricità, un diverso modo di vivere un eguale sentimento: la felicità così come intesa dalla fantasia dello scrittore non raggiunge mai l'atarassia, ma combatte strenuamente ogni giorno e raramente arriva a dio: «È la felicità? Così breve? Così poca?».

Lo spazio in cui sorge la fonte sacra, a rappresentare tutte quelle dell'isola indistintamente, ambienta la narrazione in un luogo di cui il lettore è ben consapevole e di cui ancora oggi ascolta ammirato, da studioso o semplicemente da turista, la ricostruzione archeologica e religioso-antropologica sul suo utilizzo. Il racconto del luogo, in Atzeni si riveste sempre di una velatura sacra che sembra comporre una sorta di mappa, di pellegrinaggio ideale in cui si toccano tutti i punti essenziali, quasi una riscrittura di quei percorsi fatti in Sardegna dai viaggiatori ottocenteschi, i quali già avevano trovato posto in *Raccontar fole*. La specificità dello spazio caratterizzante la prosa atzeniana, per cui lo scrittore sottolinea luoghi precisi in cui il lettore si possa riconoscere, è incalzata in questo caso dall'ampiezza espressiva del luogo, che vuole rappresentare un universo più ampio, isolano certo, ma non per questo esclusivamente sardo: il Tutto-mondo di Glissant trova qui un suo spazio privilegiato. Il passato, insomma, non si conserva ma si ricostruisce conquistando più che il tempo sfuggevole la stabilità dello spazio, che non subisce il vento della mutazione in maniera così accentuata — consentendo quindi una maggiore stabilità nella gestione e conservazione dell'identità —, al contrario dell'incoerenza dei gruppi umani che vi hanno vissuto e che, talvolta, possono lasciar libero il campo e spostarsi altrove. Per questo ogni singolo gruppo si impegna nella ricerca e nella salvaguardia di luoghi tipicizzati in cui rinchiudere i ricordi del passato e lasciare una traccia, l'impronta del proprio passaggio. La

¹¹⁷ P. CHAMOISEAU, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1993 (trad. It.: *Texaco*, Torino, Einaudi, 1994, 343).

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

memoria collettiva dei *s'ard* si riscrive ogniqualvolta un nuovo popolo conquista o prova a conquistare l'isola, si aggiorna, si arricchisce. Così, i luoghi che più guadagnano in autorevolezza più si indipendentizzano dal passato. La storia di Roma, per esempio, è stata riscritta in seguito a ciò che man mano riemergeva alla luce dagli scavi archeologici, com'è avvenuto per la tomba di Pietro o il *Palatium* romuleo, luoghi della memoria, fondativi della città e, per questo, rivestiti subitamente di una veste sacrale. Atzeni, allo stesso modo, aggiunge un nuovo tassello che corrisponde ad una nuova scoperta, al disvelamento di un luogo, si pensi a Tiscali, o di una pietra, si pensi alla pietrificazione di Luja Rabiosa. Così com'è avvenuto, secondo Halbwachs, nella scrittura della topografia leggendaria di Gerusalemme in cui i fatti antichi sono stati revisionati in favore dei bisogni spirituali più recenti.¹¹⁸ Atzeni, sulla scia di un lavoro pubblicato postumo nel 1996 e intitolato *I luoghi del sacro* offre una nuova mappatura dell'isola, in cui i vari personaggi del racconto percorrono l'isola dal nord a sud, confluendo nell'epicentro rappresentato in parte da Arbarè e in parte dal monte sacro, Tiscali. Questi due centri costituiscono il rifugio della *s'ardità* così come lo scrittore sardo la intende, nel nome della memoria degli antichi, a cui si oppone la corrotta modernità di Karale, che spesso nel corso della sua storia ha ceduto, senza preservarsi, al diverso. Come sostiene Cerina,

Nello sviluppo numerico dei villaggi talvolta vengono indicate coordinate topologiche, altre volte, invece, il nome evoca il villaggio in modo sospeso, senza una sua collocazione nella mappa dell'isola. Altre volte sono richiamati indirettamente (come Riola e Jerzu, per la fama del loro vino).¹¹⁹

Da Magomadas a Mu, da Tarros a Lo, da Tattari all'Alguer, e poi Chia, Tarros, Oliana, Goros, Fonne, Gartelli, Torres, passando per il santuario giudicale di Arbarè, Atzeni ricostruisce la memoria dei luoghi sardi, rivendicando per ciascun luogo la memoria di un fatto a-storico/storico che a partire dal luogo viene raccontato e la memoria collettiva, incedendo in maniera ricostruttiva, si adatta all'immagine di fatti antichi, alle credenze e ai bisogni spirituali del presente, ignorando la conoscenza di ciò che è stato realmente, «perché la realtà del passato non è più là, come un modello immutabile al quale conformarsi».¹²⁰ Lo spazio evolve anche attraverso la crescita urbanistica, come nel caso di Karale che da

¹¹⁸ M. HALBWACHS, *La topographie legendaire des Evangiles en Terre Sainte*, Paris, Presses Universitaire de France, 1971.

¹¹⁹ G. CERINA, *Prefazione...*, 15.

¹²⁰ M. HALBWACHS, *La topographie...*, 9.

piccolo borgo fenicio diviene città, sede politica ed economica di una Sardegna che stenta a mantenere la sua autonomia. Iniziano così a nascere palazzi, regge, basiliche su cui vengono chiamati a lavorare dei maestri, come nel caso di Arsoco. Come giustamente nota Cerina,

il campo percettivo si misura sul punto di vista dei personaggi e la scena è in funzione degli eventi narrati. Le misure dello spazio mutano con l'ottica dei personaggi e dei loro spostamenti che tracciano o suggeriscono linee verticali verso l'alto o verso la profondità della terra o figure circolari, in orbite celesti, nelle radure o nel ballo tondo e soprattutto linee orizzontali che stabiliscono distanze non calcolate, ma orientate su vaghi punti cardinali.¹²¹

Sono bandite le grandi e ampollose descrizioni paesaggistiche e gli indicatori dello spazio si identificano con i toponimi a partire dai quali si disegna una mappa dell'isola che si inoltra nel tempo.

La topografia cristiana della Terra Santa tracciata da Halbwach chiarisce sul fatto che si tratti di pure invenzioni leggendarie, riferibili a leggende che, solo in un secondo momento rispetto a quando sono accadute, hanno trovato alloggio in quei luoghi:¹²² «Non esistendo luoghi in cui il ricordo si fosse conservato spontaneamente, esso vi fu collegato solo in un secondo momento, attorno al 100 d.C., ad opera di conoscitori della geografia palestinese».¹²³ Il passato deve quindi essere continuamente ripasmato e riorganizzato all'interno di quadri di riferimento imposti alla memoria collettiva dal presente: in questo modo, essa si muove in due direzioni opposte, ricostruendo da una parte il passato, e assorbendo dall'altra anche l'esperienza del presente che guarda verso il futuro, percependo le differenze e le discontinuità rispetto alle altre memorie culturali.

Atzeni valorizza la memoria dei luoghi sacri, e così il sito archeologico di Tiscali diviene in Atzeni, sulla scia di Lilliu che qui ha ambientato la sua costante resistenziale, centro propulsore, centro del mondo. Secondo Eliade, infatti, il centro del mondo si trova per definizione in un luogo inaccessibile, che si può costruire ovunque, senza incontrare le difficoltà:¹²⁴

Molti miti iniziatici descrivevano le difficoltà incontrate da un eroe o da un semidio per penetrare in un dominio vietato che testimonia sempre un territorio trascendente. Si tratta di attraversare un ponte sottile come un filo di una lama, o una liana che oscilla sotto il passo; di passare fra due rocce che quasi si toccano; di penetrare in una regione circondata

¹²¹ G. CERINA, *Prefazione...*, 15.

¹²² M. HALBWACHS, *La topographie legendaire des Evangiles en Terre Sainte...*, 123.

¹²³ J. ASSMANN, *La memoria culturale...*, 16

¹²⁴ M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni...*, 361.

da monti, acque, etc. Molti di questi miti rappresentavano indubbiamente l'archetipo dei riti di iniziazione. Ma i miti della ricerca del paese trascendente traducono anche una cosa diversa dalle scene iniziatiche, cioè la modalità paradossale del superamento di quella polarità inseparabile da qualsiasi mondo (da qualsiasi condizione). Il passaggio attraverso la porta stretta, la cruna dell'ago, le rocce che si toccano etc., mette sempre in moto una coppia di contrari (tipo bene –male, notte giorno, alto basso).¹²⁵

Così Atzeni in *Passavamo sulla terra leggeri*, trascrive uno dei racconti fondativi più suggestivi, in cui quello che lui stesso nel corso della narrazione definisce sempre come il «cavo del monte» si apre agli occhi dei giudici danzatori: «A metà della notte vedemmo la luna da una fessura della roccia, alta sopra le nostre teste. La luna illuminò il cerchio. Mir disse nell'antica lingua «t'Is kal'i». La frase diventò nome del luogo».¹²⁶

Il racconto di fondazione del «monte sacro alla luna» — così Atzeni traduce il significato di Tiscali nel glossario in calce al romanzo in cui inventa la lingua degli antichi —, non a caso è inserito quasi in posizione proemiale, quasi a significare che la storia del sito — la cui fortuna è spesso relegata alla costante resistenziale e quindi ad un tempo più avanzato, storico, che coincide con la conquista romana della Sardegna —, risale ad un'epoca astorica e la scoperta, come di consueto, è dovuta ai nuovi eroi atzeniani. La nominazione di Tiscali da parte di Mir, che guidava «dieci genti», avviene, quasi in un rito di fecondazione, nel momento in cui Is, la luna a cui il sito viene dedicato, e il cerchio della fessura che si apre nella cavità stessa del monte si uniscono, coincidono. La dolina del monte Tiscali, la cui cavità sembra davvero sprofondare nel centro della terra, in un movimento discendente che dal buio conduce verso la luce — la conoscenza, la memoria —, introduce il lettore sin da subito in un'atmosfera ctonia, sacrale:

Trovò un monte cavo. Per accedere alla cavità dovemmo infiltrarci in una fessura larga il torace di un uomo e lunga venti braccia. Un pendio ci portò alle viscere della terra, dove non cresce più erba, dove non arriva luce, sotto i sentieri e le vigne. Gli ik arrivarono ai villaggi abbandonati, capirono che uomini liberi vagavano per i monti, trovarono tracce, inseguirono Mir. Al termine del cammino sotterraneo trovammo un cerchio di terra con un raggio di dieci braccia. A metà della notte vedemmo la luna da una fessura della roccia, alta sopra le nostre teste. La luna illuminò il cerchio. Mir disse nell'antica lingua «t'Is Kal'i». La frase diventò nome del luogo. Mir disse: «tri m 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 fuggirono.¹²⁷

¹²⁵ M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*. . . , 390.

¹²⁶ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri*. . . , 49.

¹²⁷ *Ivi*, 48-9.

Il racconto di fondazione del monte Tiscali, che comprende anche quello del *trimpanus*, è sacralizzato dall'istituzione di una legge non scritta ma decretata in nome di Is, la luna, la divinità più invocata dal popolo dei danzatori:

Mir dichiarò sacro il monte della salvezza e disse: «Qui i padri delle genti devono riunirsi in caso di attacco nemico per decidere che fare, sotto la protezione di Is. In caso di discordia fra i padri uno di loro, il giudice, sotto la protezione di Is districa il torto della ragione con sentenza inappellabile e immediata.¹²⁸

Come si vede quindi, Atzeni racconta di una società stratificata, in cui ogni gente era guidata da un capo clan, da un anziano, al di sopra dei quali vi era il giudice *super partes*. Come già accennato, la prima parte di *Passavamo sulla terra leggeri*, almeno sino alla sezione riguardante la conquista romana è intercalata da una variegata serie di racconti fondativi che tracciano un percorso di crescita della cultura sarda a partire dal momento archetipale. Anche in questo caso, Atzeni propone una dicotomia tra interno ed esterno, che sprofonda nelle viscere delle terra, rappresentate dal monte Tiscali appunto, per poi risalire alla luce dei nuraghi; e, ancora dall'immergersi nell'ombra delle *domus de janas* al riemergere tra bronzetti, *launeddas*, ballo tondo. Il punto fermo della memoria culturale sarda ruota intorno a questi elementi, ancora riconosciuti come caratterizzanti dalla e della comunità. È interessante notare come Atzeni anche in questo caso applichi il principio della demitizzazione legando i momenti fondativi a personaggi a-storici, appartenenti alla *genia* dei sacerdoti e poi giudici danzatori. Anche qui, la nomina di questi personaggi acquisisce una forte sacralità in quanto determinanti di un battesimo fondamentale per la costruzione dell'identità isolana.

Dal «centro del mondo» l'autore si sofferma sulla centralità del culto dei morti, la cui diffusione sull'isola è legata a questa sola finalità, nonostante Atzeni conosca bene le leggende legate alle fate, le *janas*, che lui stesso insieme alla moglie Rossana Copez hanno raccolto in *Fiabe sarde*.¹²⁹ Il racconto di fondazione delle *domus de janas*, piccole cavità intagliate nella roccia, si devono alla forza creativa di Sul, la donna «più bella dei nati dell'isola»¹³⁰ e il miglior giudice «della lunga storia dei giudici danzatori».¹³¹ Da allora esso si mantiene inalterato nella memoria collettiva dei sardi, soprattutto nel nome delle fate, la cui leggenda si tramanda da

¹²⁸ *Ivi*, 49.

¹²⁹ S. ATZENI – R. COPEZ, *Fiabe sarde*, Cagliari, Zonza, 1978.

¹³⁰ *Ivi*, 50

¹³¹ *Ibidem*.

padre in figlio, e a cui ora si aggiunge il racconto fondativo che ha come protagonista Sul. A quest'ultima, nell'immaginario atzeniano, si deve anche l'introduzione del culto dei morti poiché, dopo la fondazione delle *domus*, Sul rende omaggio alle ceneri di Mir: «Mir morì, Sul bruciò il corpo, raccolse le ceneri in un vaso di terra, scavò una camera nel monte, ci mise il vaso, uscì e disse “jana”. Nei giorni che seguirono Sul si ritirò spesso nella jana e parlò con la cenere di Mir, a volte per giorni e notti. Non mangiava e le portavano ogni sera un'anfora d'acqua». ¹³² La cruenta battaglia contro il popolo Ik, in cui perse la vita anche Sul «al tramonto del terzo giorno, trafitta da trenta frecce furiose» ¹³³ insieme a tanti giovani *s'ard*, fu l'occasione per scavare cento *janas* così da conservare le loro ceneri e suonare ininterrottamente i *trimpanus* dal centro della terra, destabilizzando il popolo degli uomini-uccello.

Ciò invoglia Atzeni a sottolineare come, nonostante tutto, il contatto con gli “uomini uccello” fosse comunque per i *s'ard* fruttuoso. ¹³⁴ Le *janas* tra l'altro, come si vedrà in seguito, svolgono una funzione fondamentale anche nell'ambito del rito della *maioria*: in esse venivano infatti, rinchiusi a gruppi di sei, gli adolescenti, sia maschi sia femmine, che si apprestavano a diventare *maiores*.

Il percorso del popolo *s'ard* all'interno del romanzo si sposta continuamente scegliendo di volta in volta i suoi luoghi di fondazione in modo da offrire un quadro completo di crescita collettiva e culturale dell'isola. L'inizio della civiltà nuragica è segnata dalla costruzione del primo nuraghe, n'ur a gh e nella lingua degli antichi. Questo racconto di fondazione è attribuibile a Umur della gente di Mu, luogo primigenio che nella sua evoluzione storica si identifica in Bosa. Umur, nome antico, sillabico e palesemente mesopotamico, è un giudice danzatore che, dopo aver imparato dal popolo primitivo degli ik ad accendere il fuoco, disse:

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ivi*, 52.

¹³⁴ *Ivi*, 53: «Trovammo quattro ik vivi. Tre donne e un uomo. Li curammo. Conoscevamo erbe capaci di guarire le loro ferite. Non sapevano mettere più di quattro parole in fila né disegnare forme sulla sabbia né contare oltre undici né coltivare la terra né mungere il bestiame né costruire capanne né intagliare pietre. Sapevano combattere e navigare, usare il fuoco e fare i cerchi che mettevano dentro la pelle. Sapevano catturare e addomesticare i cavalli. Rsz, una delle donne straniere, aveva un oggetto: la scorza dura e bucata di un frutto sconosciuto unita a un bastone grazie a un'erba collante. 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, Rsz traeva suoni. Per notti intere restammo ad ascoltarla. Mai avevamo udito nulla di simile. Sembrava il vento tra gli alberi e la voce dei falchi, l'onda del mare rifluisce in riva sui sassi e il fruscio delle bisce nell'erba. Rsz cantava con le poche parole della sua lingua ed era sorprendente trovare tanta dolcezza in una straniera tanto rozza, una voce tanto pura e melodiosa in un corpo coperto di cerchi di bronzo e penne d'uccelli. Aveva occhi colore del cielo incapaci di contare le stelle. Lunghi capelli colore del grano».

«Vedo i segni dei tempi di pace, quando il mare non porta nemici, un villaggio armato contro l'altro, a uccidere i guerrieri migliori per il gusto di farlo. Ma il mare può portare nemici anche domani. Sono necessarie difese».135 A queste parole seguì la costruzione del primo nuraghe a cui seguì il secondo edificato da Usir di Na, a sua volta emulato «dagli uomini di Se» i quali videro le fiamme e costruirono il terzo. In questo modo «per cento e cento anni più nessuno sbarcò per combattere»136

Nella notte le fiamme uscendo alte furono visibili a Na. Usir di Na fece il secondo nuraghe. Nella notte gli uomini di Se videro le fiamme e fecero il terzo nuraghe. Il fuoco resisteva al vento, grazie alla corona di pietre, e non usciva a attaccare gli alberi. La forma della corona, che salendo si restringe a cono, costringeva le fiamme in un solo fuoco, una sola luce. In caso di pericolo Umur accendeva e attizzava, le fiamme uscivano dal cono tronco di pietre come freccia di luce, rossa e arancio se vista dai primi monti, bianca e azzurra da lontano lanciata nel cielo a avvisare l'isola dell'arrivo nemico.137

Da queste prime costruzioni geminarono circa 7000 nuraghi in tutta l'isola, ancora visibili e in parte visitabili. Come si vede, Atzeni non fa riferimento ad un nuraghe specifico, non al più bello, non al più grande. Ciò a sottolineare l'estensione di un racconto onnicomprensivo che è teso ad abbracciare tutta l'isola, coinvolgendola nella sua specificità architettonica.

A questo racconto fondativo ne sussegue un altro relativo a quello che in sardo viene chiamato *su pinnettu*. Artefice del primo *pinnettu* nell'isola fu Lea di Se, la quale per prima «coprì il nuraghe con legna, sughero e frasche».138 L'atto fondativo di sviluppa ottemperando un dovere sociale arricchente per la comunità, oltre che personale naturalmente, ossia quello della maternità, a cui è legato in embrione il valore del guerriero e della *balentia* così come si manifesterà man mano che la storia dei *s'ard* richiederà forza e coraggio per sconfiggere l'invasore. Il mito dell'eroe si dischiude in questo caso investendo un nome sconosciuto a cui si attribuisce il senso della difesa di uno stato germinale autoctono. Ciò si apre inoltre all'idea di una condivisione sociale del valore umano, seppur alla fine Atzeni faccia pronunciare ad Umur queste parole: «Meglio sarebbe avere meno guerrieri e più pastori»,139 alla luce del fatto che la saccenza del proprio valore nel

135 *Ibidem*.

136 *Ivi*, 54.

137 *Ibidem*.

138 *Ibidem*.

139 *Ibidem*.

momento in cui non viene esternata in rapporto all'invasore rende se stessi vulnerabili alla guerra civile: «ogni gente uccideva le genti dei villaggi vicini almeno una volta l'anno, dopo la festa, nel mese del vento che piega le querce»¹⁴⁰. Attraverso l'episodio di Lea di Se Atzeni racconto diffusamente alcuni aspetti ancora oggi riconoscibili nella cultura sarde seppur talvolta caduti in disuso, riferibili all'ospitalità e della condivisione sociale:

si chiuse nel buio per partorire Usir che nacque e restò nel nuraghe con la madre per trenta giorni e trenta notti, la trentunesima notte era senza luna, Lea e Usir uscirono. Usir crebbe e vedeva con gli occhi dell'aquila, parlava coi cavalli, fu sfidato trenta volte da guerrieri invitti e trenta volte vinse e uccise. Mai l'isola aveva avuto un combattente come lui. Molte donne di Se decisero di partorire figli guerrieri, molte donne di molti villaggi decisero di partorire combattenti, ogni madre almeno per un figlio imitava Lea di Se, partoriva nel nuraghe e stava chiusa dentro trenta giorni e trenta notti col neonato. «Almeno una volta nella vita è necessario farlo» dicevano. Attorno al nuraghe di Se sorsero cento e cento coni tronchi di pietra più grandi e più piccoli del primo. Alcune donne lasciarono i villaggi e andarono a vivere nei nuraghe, aiutavano le madri a partorire e portavano loro cibo e acqua nei trenta giorni al buio. Le chiamammo donne di Is, vivevano dei doni delle genti. Nella stagione del caldo danzavano per invocare la pioggia.¹⁴¹

Alla fondazione di Mu e Tiscali, seguì quella del villaggio fenicio di T'ar r o s, legata sempre al mito degli ik e ai giudici danzatori come Sul:

Apparvero tre navi al largo. Saltammo coi piedi di legno, agitammo le braccia di legno, danzammo, urlammo mascherati, suonammo i trimpanus. Le navi non si allontanarono. Il sole tramontò, calò il buio. Smettemmo di danzare, continuammo a suonare i trimpanus dei canti di morte. Venne l'alba, le navi erano immobili alla stessa distanza del giorno precedente. Aom, della tribù di Na, riconobbe le penne colorate degli Ik. Continuammo a suonare, ricominciammo a danzare. A sole alto apparvero altre dodici navi, si fermarono accanto alle prime tre. Al tramonto le quindici navi avanzarono di un braccio di mare, si fermarono a un braccio dalla costa. Gli Ik stringevano in pugno corte armi da taglio mai prima viste e imbracciavano archi. Continuammo a suonare e danzare, esausti. Sul disse: T'ar r o s. La frase rimase a nome del luogo.¹⁴²

In un processo di continua crescita ed espansione culturale, il popolo *s'ard*, anche grazie all'apporto esterno dei popoli del mare, si espandeva costituendo nuovi villaggi che di cui ancora oggi sono riconoscibili i nomi: la sillabazione che infatti costituiva i toponimi più antichi, di ascendenza mesopotamica, viene

¹⁴⁰ *Ivi*, 55.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ivi*, 51.

sostituita da una lingua vicina al sardo odierno, a sottolineare come la crescita identitaria di un popolo, secondo l'ideologia atzeniana, sia strettamente legata al fattore linguistico. Ed ecco susseguirsi sulla carta il villaggio di Onon, circondato da terra pietrosa e poco fertile, utile ai tempi dell'impero soltanto per proteggere l'accesso ai monti di Mir; e, ancora la valle di Locoe in cui si sono formati due villaggi, Oliana e Goros. La gente di Oliana non lasciò mai le terre del primo insediamento. La gente di Goros fondò Fonne e Gartelli. La mappatura dell'isola si arricchisce continuamente: nascono nuovi insediamenti, altri cambiano nome, altri ancora vengono abbandonati. Le scelte topografiche dei *s'ard* variano nel corso del tempo, focalizzandosi in un primo momento sulla costa e poi chiudendosi verso l'interno in segno di difesa. A nord, intanto, gli etruschi occupano da mille anni la Gaddura, dove costruiscono il porto di Longone per difendersi dalle scorribande dei pirati. L'antica Mu rinasce invece assumendo un altro nome: Bosa. Questo fu il primo porto delle genti dei giudici. E Atzeni tiene a sottolineare come Fra le terre dei sardi e le terre degli etruschi di Gaddura non ci fosse un confine segnato, «vivevamo come fratelli».143

Roma diventò memoria che lievitando in menti barbare cominciò a forgiare Europa, disse Antonio Setzu. Ci trovammo liberi in un mare di predoni. I corsi, figli dell'incrocio fra etruschi e goti, ebbero una flotta di paranze e jabecos che faceva contrabbando e pirateria su tutte le coste dell'alto mediterraneo. Una banda di pirati corsi, comandata da Urtimorio, famoso per la ferocia, occupò Pausania, porto romano abbandonato nel settentrione della Sardegna, lo chiamò Torres e ne fece la tana dove riparare dopo agguati, rapine e omicidi al largo. Per molti anni la pirateria fruttò e Susorio, figlio di Urtimorio, guidò una banda di pirati ricchi e potenti alla conquista delle rovine di Genua, più volte nei secoli precedenti distrutta e saccheggiata dai barbari, abitata da una umanità selvatica e cenciosa. Susorio conquistò e rifondò Genua facendone una repubblica di marinai rapinatori.144

Come già accennato, quindi, questa prima parte di *Passavamo sulla terra leggeri* in cui si concentra a gran parte dei racconti fondativi del romanzo sceglie gli spazi aperti, in fieri, spazi da costruire, da fondare. Qui la campagna e lo spazio ameno anticipano la città che, al contrario, domina sulla seconda parte del romanzo, già in questa sede argomentata. Atzeni si schiera apertamente a favore di questo paesaggio ancestrale, in cui domina un climax di acqua (dissetante, ruscello, fiume, mare), di boschi, di pietre, di monti, di cime scoscese, di macchia mediterranea. Il paesaggio campestre non fa semplicemente da sfondo alla narrazione ma vi partecipa attivamente, ne diviene personaggio o meglio protagonista, se si

143 *Ivi*, 129.

144 *Ibidem*.

considera che Atzeni non assegna questo ruolo ufficialmente a nessuno all'interno della sua epopea. A questo proposito Matteo Meschiari sostiene che il paesaggio, il *topos* alla stregua dell'elemento propulsore di una cultura, ossia il *genos*, rappresentano le due strutture portanti non solo del poema atzeniano ma, più diffusamente, di tutta l'epica arcaica:

Come ha chiarito infatti Lambros Couloubaritsis, il *genos* e il *topos*, sono le due coordinate-chiave che le civiltà arcaiche adottavano per circoscrivere il mondo conosciuto, ed è proprio attraverso di esse che una comunità poteva situarsi nel tempo e nello spazio, e dunque sentirsi sorretta da una duplice appartenenza, storica e geografica, cronologica e topologica.¹⁴⁵

Meschiari, sulla scia di Deleuze e Guattari, distingue tra spazio liscio e spazio striato, improntando questo modello su *Passavamo sulla terra leggeri*. Qui le due tipologie spaziali si interconnettono e si alternano continuamente mescolandosi tra mare e terra, montagna e pianura, palude e fiume, fino a convergere nell'ossimoro più forte che è quello tra terra e cielo, dentro e fuori, alto e basso:¹⁴⁶

luogo di opposizione ma anche di con-fusione tra i due termini, è la Sardegna della terra e del mare (geologia), è la Sardegna della mente (geopoetica), e soprattutto è la Sardegna del testo (geografia), è dunque, in definitiva, il romanzo stesso, che si organizza a sua volta come una specie di isola nel mare, un portolano-paesaggio che prima che letto va "consultato", e in cui i parametri codificati del tempo e dello spazio si attenuano.¹⁴⁷

Il paesaggio atzeniano, quindi, riscrive come già accennato una nuova isola, proponendo quasi un itinerario nuovo alternativo rispetto a quelli turistici. Si tratta di un percorso che traccia i punti della mappa di fondazione e segna i luoghi archetipali dell'isola, di cui lo scrittore si fa, oltre che promotore, aedo e narratore. La ricerca della felicità, la felicità stessa, è infatti relegata in Atzeni a questo momento fondante, in cui uomo e natura cantano all'unisono e in cui ancora la complessità della città, sede dell'inganno e della ragione, è lontana:

¹⁴⁵ M. MESCHIARI, *L'isola contesa*, Geografie della differenza in *Passavamo sulla terra leggeri* di Sergio Atzeni, www.sergioatzeni.com, 3.

¹⁴⁶ G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980 (trad. it.: Millepiani, Roma, Castelvecchi, 1997). Cfr inoltre: M. MARRAS, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XXe siècle*, Toulouse, Éd. universitaires du Sud, 1998; ID, "Passavamo sulla terra leggeri" tra memoria e presente, insularità e universalità, in Sergio Atzeni in corso di stampa; G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PU F, 1957, 2004; A. BRANDALISE, *Soglie e confini. Etiche ed estetiche del paesaggio veneto*, in Id., *Oltranzze. Simboli e concetti in letteratura*, Padova, Unipress, 2002.

¹⁴⁷ M. MESCHIARI, *L'isola contesa...*, 10.

Ventuno sopravvivemmo e dovemmo imparare a coltivare i frutti e le erbe, a catturare e mungere le pecore e le capre. Coi giunchi lunghi, neri, resistenti, che trovammo nelle paludi a meridione dell'approdo, facemmo le nostre case. La notte eravamo stanchi, avevamo poco tempo per le stelle. Non dimenticammo i nomi. Non dimenticammo i numeri. Confondemmo le distanze, forse. La conoscenza si fermò. Smettemmo d'essere sacerdoti.¹⁴⁸

La complessità della conoscenza primitiva si scontra quindi con la conoscenza che discenda da una società più evoluta in termini di modernità: nel momento in cui la coscienza identitaria si fa più forte si sviluppano i conflitti della storia. La campagna, quindi, si confronta con slancio ossimorico con la dimensione cittadina, poiché quest'ultima rappresenta il luogo preposto all'elevazione sociale, morale e ideologica di una comunità, che utilizza la cultura per sconfiggere l'arretratezza e l'ignoranza dettata dalla limitazione dello spazio. La translitterazione dell'immagine in cui i *s'ard* vivevano in libertà e totale autonomia, mai più riconquistate, così come quella precoloniale e coloniale sono dettate dalla volontà di volersi affrancare dal fardello della sudditanza, riscattandosi attraverso una forma di resistenza culturale che si impegna nel tramandare oralmente la propria tradizione, a discapito del programma di deculturazione portato avanti dal "regime". Allo stesso modo lo spazio campestre costituisce non solo un luogo fisico, ma metaforicamente diviene il baluardo dell'infanzia, dell'innocenza, del *locus amoenus*, dell'inciviltà primitiva legata pavesianamente al momento primigenio e atavico dell'origine. Per estensione, al pre-colonialismo in senso lato. Il regno dell'infanzia che precede l'arrivo del diverso, viene descritto come la distruzione di un'armonia e di un equilibrio, con esito di un deprezzamento culturale e una storia letteraria discredita. Al passato viene assegnata una sua dignità in quanto si tratta di un momento personale della comunità, non di un passato qualunque ma del proprio, che non viene raccontato e ripercorso in forma idealizzata ma in maniera lucida e cosciente, nelle sue ombre e nelle sue albe, affinché da quelle macerie si rifondassero le basi di una nuova nazione. Per questo motivo, lo scrittore assume un ruolo fondamentale caricandosi di un significativo ruolo sciamanico che conferisce alla scrittura una dignità quasi biblica, standosi come arma profetica e testamentaria. La riformulazione del passato serve a riproporre una sorta di ordine mentale e primigenio con cui una comunità fonda, sulle basi di elementi innestati in tempi lontani, il proprio futuro a partire da quel sapore antico proprio di una società gerarchicamente strutturata, ricca di riti e culti, con una divisione interna dei ruoli,

¹⁴⁸ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 47.

i ritmi legati ai raccolti e al passaggio delle stagioni. Il futuro si abbarbica sulla scelta di ricrearlo sulla base di un bene definito passato, sulla ricerca di una propria tradizione atavica la cui lettura diviene oggetto di scrittura mitica, finalizzata alla costituzione di una identità nazionale che gettano nell'oblio la falsa immagine del sé restituita dall'iconografia coloniale. In quest'ottica, se il passato è legato alla campagna il presente si trasferisce in città, innescando quindi per via letteraria il tentativo di superamento dell'una verso l'altra, in senso evolutivo per coloro i quali si collocano al crocevia di culture diverse, divise tra il vecchio e il nuovo, colte in un momento di transizione e di crisi, dovuti alla consapevolezza che la città sia in realtà un luogo corrotto, anche sotto il profilo politico. Il ritorno al passato, vissuto come un palliativo alle disillusioni del presente, si tinge della consapevolezza che esso non si verifichi fine a se stesso ma in rapporto alla città, spazio di incontro con l'Occidente e con la modernità, alla quale viene riconosciuto il ruolo di esternare il futuro della nazione, poiché grazie alla mescolanza da cui è caratterizzata, di lingue, di religioni e di persone, essa rappresenta la nazione moderna che si interroga sul suo futuro ma raccoglie l'eredità del suo passato rurale, raffigurante dal vecchio saggio che fornisce ai giovani lo stimolo per affrontare la lotta; la fine li vede tutti riuniti per la *naming ceremony* della bambina/nazione. La città si fonda su un'identità complessa che richiama al rispetto delle differenze espresse invero da scrittori e critici che dalla loro condizione di migranti hanno tratto ispirazione per costruzioni teoriche di grande seguito come avviene per Rushdie, Naipaul, Ondaatje. Subito dopo la caduta dei regimi coloniali il ruolo della città era in via di definizione e ancora la campagna costituiva il luogo elettivo dell'appropriazione del sé e delle politiche identitarie. In questa prima fase, quindi, «campagna e città veicolano pregnanti significati contrapposti e si caricano di connotazioni metaforiche»,¹⁴⁹ al contrario di quanto avviene in una seconda fase, in cui è dato ampio spazio alla città come luogo di incontro, di spazio dai confini solo apparentemente impermeabili e che, anzi, invogliano allo sconfinamento dei popoli. Come scrive De Angelis sulla scia di Mudimbe,

nel primo momento, definibile anche come post-colonialità della nazione era invece inevitabile una visione dicotomica della realtà, segnata dall'opposizione colonizzatore / colonizzato e correlata ad altre opposizioni, quali primitivismo / civiltà, natura/cultura, sottosviluppo / sviluppo, tradizione / modernità, alla base di quelle strategie primitiviste finalizzate a svilire i popoli sottomessi.¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ivi*, 34

¹⁵⁰ M. P. DE ANGELIS..., 197.

Una tendenza tipica degli scrittori postcoloniali, a partire da Glissant e Chamoiseau, risiede nell'autenticare lo spazio periferico della città meno conosciuto e quasi rinnegato, immortalando il crogiuolo di espressioni derivanti da quest'universo già di per sé multiplo, meticcio, complesso. Tuttavia, inesorabilmente, sia il romanzo martinicano sia la tradizione orale di questa realtà esplicabile attraverso i racconti, tramuteranno la loro natura in 'romanzi urbani', e saranno ambientati sempre di più nelle città che crescono, che debordano dai loro confini e assumono caratteristiche peculiari, compiendo un'evoluzione avvenuta molto prima nelle letterature dei paesi europei e realizzando in questo lo stesso destino delle altre letterature postcoloniali. Così Maria Pia De Angelis afferma che soprattutto l'ultima generazione di scrittori sceglie un'ambientazione urbana per i propri racconti concentrandosi particolarmente sulla realtà creola piuttosto che su quella africana, ormai relegata al passato e a un ricordo precoloniale, lontano non solo geograficamente ma anche storicamente e cronologicamente. In questo modo il percorso teorizzato da Césaire viene espletato in chiave romanzesca a proposito della capitale martinicana Fort-de-France, rivisitandola, così come ha fatto Chamoiseau in *Texaco*. Paola Ghinelli, a questo proposito, evidenzia un minimo comune denominatore riscontrabile all'interno dei romanzi postcoloniali, e che vede la città come un soggetto dalle radici espanse — diverse, rizomatiche ma tuttavia ben ancorate alla tradizione del territorio — sino ad inglobare completamente l'intera isola, fuoriuscendo da quello *status* appendicolare e satellitare con cui era sempre stata concepita, e facendo proprio quell'essenza sincretica in cui convivono mescolanze e molteplicità multidisciplinari quali quelle architettonica, umana, culturale, linguistica. Questa versatilità è frutto dell'incontro di universi distanti e di impulsi provenienti da molti continenti, da popoli apparentemente differenti e portatori di un bagaglio culturale che è stato depositato arrivo nella nuova terra ed è andato ad integrare e a confrontarsi con quello già esistente. Per questo motivo, Fort-de-France, ma in generale la città antillana, è all'avanguardia rispetto alle novità provenienti dall'esterno, anticipando respiri di cambiamento che tutte le città del mondo stanno attualmente vivendo o vivranno in un prossimo futuro, e che conducono verso la costituzione di una nuova identità, definite da Chamoiseau *villes du deuxième monde*, città del secondo mondo.¹⁵¹ Non si tratta, quindi, di una città universale ma di un organismo aperto, impalpabile che gioca col tempo e le distanze, senza vera collocazione storica,

¹⁵¹ P. CHAMOISEAU, *Livret des villes du deuxième monde*, Paris, Momum, Éditions du patrimoine, 2002 (trad. di E. Passini-P.Ghinelli).

sociale, territoriale. La forza di questa tipologia di città è insita nella volontà di abbattere ogni possibile muro o frontiera, anche fisicamente, su cui possa inciampare l'altro da sé nel momento del contatto: niente «frontiere o portoni, niente facciate o retroguardie, niente piani alti o scantinati, nessun potere centrale o invisibili imperatori».¹⁵² La città si predispone quindi non solo come teatro di incontri ma soprattutto come centro nevralgico della relazione in cui l'evoluzione culturale si identifica nel divenire in lei e nella sovrapposizione ideologica delle due componenti. Il luogo preposto a questo processo di divenire storico è la periferia, in quanto il rinnovamento e la crescita avviene nel momento in cui l'evoluzione modernistica si accompagna alla conservazione della memoria storica della città stessa che si riflette, appunto, nelle periferie:

i due spazi della (...) città creola: il centro storico, che vive delle esigenze nuove del consumo, e la corona di occupazione popolare, ricca della profondità della nostra storia. Fra questi luoghi, il palpito umano che circola. Al centro si distrugge il ricordo, per ispirarsi alle città d'Occidente e rinnovare. Nella corona si sopravvive di memorie. Al centro ci si perde nel moderno del mondo; qui si portano alla luce vecchissime radici, non profonde e rigide ma diffuse, profuse, sparse nei tempi con quella leggerezza conferita dalla parola.¹⁵³

L'ultima generazione di scrittori proveniente dalla Martinica è particolarmente attenta a preservare questo concetto chiave in quanto simboleggia un ritorno al passato, all'epoca della schiavitù, in cui i proprietari delle *habitations* agivano con l'intenzione di obliare e negare il tempo e gli eventi legati alla memoria degli schiavi. Proprio per questo motivo, la storia insegnata nelle scuole è sempre stata quella francese e se i romanzi di Confiant sono sistematicamente ambientati nel passato è anche per recuperare momenti e storie autenticamente locali. La memoria dunque è legata al luogo e alla terra, rimpinguandosi ogni giorno attraverso l'unione tra il ricordo passato e l'ambiguità dell'oggi, permettendo a certe tradizioni, in questo caso africane, di giungere sino a quell'isola persa in mezzo all'oceano ancorandosi ai due spazi della città creola: il centro storico, che vive delle esigenze nuove del consumo, e la zona autoctona e popolare, impregnata nel profondo dalla sua storia. E proprio la periferia è il luogo del turbamento, quello più minacciato dalla modernità, in quanto su di esso preme la volontà di adeguarsi sempre più alle mode occidentali e rinnovarsi, ma il vero centro è quello che combatte per difendere le radici ancestrali, non profonde

¹⁵² P. CHAMOISEAU, *Livret des villes du deuxième monde...*, 67 (trad. di E. Passini-P.Ghinelli).

¹⁵³ ID, *Texaco...*, 174.

e rigide ma diffuse, profuse, sparse nei tempi con quella leggerezza conferita dalla parola. La periferia della periferia dunque, la Sardegna così come Fort de France si ritagliano uno spazio di vita spezzando un silenzio millenario imposto dall'alto.

3.4.1. Tempi atzeniani.

La dimensione spaziale esplose nel romanzo, invadendo il lettore di tanti scorci che egli deve ricostruire, attraverso la memoria. Lo spazio schiaccia il tempo, lo dilata, relegandolo nella sua effettività storica alla sola cornice romanzesca: «Ascoltai la storia il 12 agosto 1960 nella cucina di casa Setzu, a Morgongiori, fra le tre del pomeriggio e il tredicesimo rintocco di mezzanotte, quando Antonio Setzu pronunciò l'ultima parola».¹⁵⁴ Nell'ora della fiaba, dell'ascolto, dei *contos de foghile* la dimensione temporale e quella spaziale coincidono e il lettore finalmente viene immerso in un'atmosfera equilibrata, dove non deve faticare a ricostruire il tempo e il luogo, ma semplicemente identificarvisi, scegliendo di volta in volta se assumere i tratti dell'aedo Setzu o quelli del bambino – Atzeni. Quest'ultimo avendo rimosso il peso delle parole del cantore, le dimentica e le ricorda, riesumandole dalla memoria, solo nel momento della maturità: «Dimenticai per trentaquattro anni. Ora ricordo, parola per parola».¹⁵⁵ Lo stesso numero ricorre nel più autobiografico, a detta della critica, dei romanzi atzeniani, ossia il *Quinto passo è l'addio*, quasi se l'autore volesse soffermarsi su quel 1986 che deriva dalla somma anagrafica e che coincide sia con il debutto editoriale dell'*Apologo del giudice bandito* sia con l'inizio dell'avventura errante, attraverso l'Europa e poi il continente, dello scrittore sardo. Aspetto questo ben sottolineato nel *Quinto passo*, a cui la condizione temporale si mescola a quella, fondamentale, identitaria, relativamente all'immagine ibrida che Ruggero, discendente dei giudici danzatori, porta variopinta con sé:

Ruggero parla a se stesso: «Fuggi. Dopo trentaquattro anni ti strappi alla terra dove hai amato, sofferto e fatto il buffone. Ogni angolo di strada testimonia una tua gioia, un dolore, una paura. In cambio sarò libero. La maschera che mi cuciranno addosso, lo straniero, l'isolano, il mendicante, mi nasconderà, occulterà il nome, sarò uomo fra uomini...».¹⁵⁶

Così Ruggero testimonia il suo essere al mondo, afferma la sua collocazione nel tempo e si riconosce in uno spazio ben definito: Cagliari. Contrariamente alla varietà spaziale di *Passavamo sulla terra leggeri*, il tempo che i *s'ard* si ritagliano

¹⁵⁴ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 46.

¹⁵⁵ *Ivi*, 39.

¹⁵⁶ S. ATZENI, *Il quinto passo è l'addio*, Milano, Mondadori, 1995. Qui si utilizza l'edizione Illisso, 2001, 30-31.

all'interno dell'isola è personale, autoctono. Nessuno dei popoli del mare si riconosce in quel tempo. Un tempo misurato in base ai calcoli celesti, e fondato sul punto zero, sull'archetipo segnato dal momento in cui gli antichi danzatori lambirono le coste di Magomadas. La lunga notte da cui, come in un *big bang*, tutto scaturisce, va indietro di oltre 2400 anni, quando una nave straniera, la prima di una lunga serie, approda nell'isola. Il tempo della storia sviluppa un tempo collettivo, quello del mito ma soprattutto del racconto antico, basato sui ritmi rigeneranti della natura e del calendario lunare. E allora ecco susseguirsi sulla carta un tempo padrone della conoscenza, delle cose che, al contrario di quanto detto sinora, non è dominato dalla sacralità del numero, ma procede per distanze più ampie, non in base ai giorni ma ai ritmi e riti vegetativi del risveglio e della morte, della fioritura e della sfioritura: il «mese delle mandorle aspre»¹⁵⁷, «il mese del vento che piega le querce»¹⁵⁸, il «mese del sole che asciuga l'uva e dà forza al vino»¹⁵⁹, il «mese della neve»¹⁶⁰, «mese del gelo»¹⁶¹, il «mese del fiore d'asfodelo»¹⁶². E quando si richiama il «mese del mare immobile»¹⁶³, «nel mese del primo fiore sulla neve»¹⁶⁴, «nel mese delle ginestre fiorite»¹⁶⁵ è segno che nuove esperienze portate dagli uomini di mare si mescolano alle antiche. La natura che detta i suoi ritmi, scandisce il tempo della danza contrasta con l'indefinitezza e l'infinito del tempo che scorre, tra i mille anni dei romani, i tanti e tanti anni dei fenici, i millenni dal primo insediamento degli uomini del mare. Anche il tempo storico di Mariano e dei giudicati scorre senza limiti, indefinito quanto lo sono i personaggi nel loro sfumare nella storia, nel loro essere effimeri come il soffio del maestrale. Come nota Cerina, infatti, «per computare il tempo si ricorre spesso a formule di misurazione indefinite come nella narrazione popolare, “cento e cento

¹⁵⁷ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 39 / 121. Anche nella versione: «nella notte di luna piena del mese delle mandorle aspre», *Ivi*, 73.

¹⁵⁸ *Ivi*, 50 / 55. Anche come «al principio della stagione del risveglio» / «nel settimo giorno del mese che piega le querce», *Ivi*, 56 / 61 / 76.

¹⁵⁹ *Ivi*, 57.

¹⁶⁰ *Ivi*, 141.

¹⁶¹ *Ivi*, 62.

¹⁶² *Ivi*, 121/188.

¹⁶³ *Ivi* 73.

¹⁶⁴ *Ivi*, 79.

¹⁶⁵ *Ivi*, 126.

anni” o a numeri come tre, sette, dodici». ¹⁶⁶ I numeri torneranno a governare il tempo solo in una fase culturale più evoluta, quando ormai i *s'ard* avevano già messo il piede dentro la storia dei grandi, seppur ritagliandosi sempre un piccolo spazio periferico:

Barisone fu il primo a fare calcoli del tempo. Diceva che a Tubinga aveva incontrato allievi di un uomo molto venerabile che viveva in un'isola del mare dei ghiacci, fra gente bionda e senza peli sul corpo. Era l'uomo più sapiente dell'universo e sapeva calcolare con precisione quanti anni, mesi, giorni e ore erano trascorsi dal momento della nascita di Iesus. Cominciò a chiamare gli anni con un numero, partì dal 3016 dicendo che 3016 erano gli anni trascorsi dal tempo del naufragio dei sacerdoti danzatori a Magomadas. Tutti noi continuammo e continuiamo a non contare gli anni. A che serve contarli? ¹⁶⁷

Con quest'ultimo interrogativo Atzeni domina «le distanze», temporali, chiudendo quel cerchio che fa coincidere il futuro con il punto zero, l'archetipo dischiuso dagli antenati. Quest'aspetto costituisce una differenza assai rilevante nell'economia del laboratorio atzeniano e distingue il racconto fondativo dal resto della produzione dell'autore.

Atzeni, attraverso la voce dei due narratori, interpreta il tempo in maniera nuova, allestendo un nuovo calendario scandito dai ritmi della luna e dai risvegli e dormiveglia stagionali della natura:

¹⁶⁶ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 14.

¹⁶⁷ *Ivi*, 151.

3.5. Il racconto di fondazione in *Passavamo sulla terra leggeri*.

Allo sconosciuto Mir si deve quindi l'istituzione della figura di un giudice che ha il compito di guidare le proprie genti verso la verità attraverso l'intermediazione di Is. La centralità della figura di Mir, antico giudice danzatore, è ulteriormente connotata dall'attribuzione a lui di altri momenti e racconti fondativi che immergono completamente il personaggio nell'archetipo, nel punto zero. Mir, fondatore del popolo *s'ard* e precursore del suo inserimento nell'isola, nasce nella fantasia dell'autore ma si costituisce come uno dei personaggi fondamentali del racconto di fondazione sardo. Il suo punto di forza sta nell'anonimità del personaggio rispetto all'importanza che ha rivestito e continua a rivestire in linea di continuità con il passato. Il suo nome, non si è tramandato ma il suo genio continua a vivere nel tempo e nelle cose. Così, è a lui che Atzeni lega la creazione delle prime maschere autoctone, finalizzate alla messa in fuga degli Ik:

Mir fece col fango una maschera di demone, creatura del regno dei morti e degli incubi, poi fece un elmo d'argilla con lunghe corna, li mostrò e chiese che facessimo molte maschere e elmi uguali. Quando al largo apparve una nave salimmo sulle scogliere e danzammo sulle gambe di legno agitando le braccia di legno, nascosti dietro le maschere, incoronati dagli elmi, in cima alle corna avevamo infilzate arance. Battemmo sui *trimpanus*, i tamburi di pelle di carne. La nave restò al largo. Gli stranieri ci guardarono. Nessuno sbarcò. Al tramonto la nave alzò la vela e si allontanò spinta dal vento di settentrione ¹⁶⁸

E, ancora, sempre a Mir si deve la creazione degli ometti di bronzo con le corna, molti occhi e molte braccia che «metteva negli approdi sui massi lungo i sentieri. Se mai qualcuno fosse sbarcato sfuggendo la sorveglianza, trovandoli avrebbe saputo d'essere capitato nella terra degli uomini cornuti danzanti sulle scogliere». ¹⁶⁹ Dal punto di vista teorico, Atzeni elegge Mir anche come promulgatore delle regole fondamentali della cultura dei danzatori, le leggi non scritte che regolavano la società in via di costruzione. Mir disse: «Le stelle sono sillabe del creatore, Is è parola intera». ¹⁷⁰ La sillabazione come antenata della parola, del libro che scriverà il suono del canto dei *s'ard*.

Il racconto di fondazione del rito della *maiorìa* occupa una sezione importante di *Passavamo sulla terra leggeri*. Anch'esso si colloca nel non tempo

¹⁶⁸ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 49.

¹⁶⁹ *Ivi*, 49-50.

¹⁷⁰ *Ivi*, 50.

dell'archetipo, quando la terra era occupata dalla vitale sacralità dei giudici danzatori. Il rito è attribuito ad Amar di Se, che si dice l'abbia fondato «perché rifiutato da una donna molto amata»,¹⁷¹ a sottolineare la purezza dei sentimenti anche all'interno di una civiltà arcaica. A questo punto, Atzeni si sofferma minuziosamente sulle varie fasi che contraddistinguono il significativo passaggio dall'adolescenza all'età adulta presso il popolo dei sacerdoti danzatori. Questo rito iniziatico, di passaggio da una fase all'altra della vita segna un limite decisivo per la crescita simbolica di una comunità e, per sineddoche, di un individuo parte della stessa. Per questo esso deve essere condotto da mani esperte:

Il padre del villaggio sceglieva il terreno adatto e comandava i lavori di preparazione, nel mese del sole che asciuga l'uva e dà forza al vino. Il terreno doveva essere piano e grande quanto il villaggio. La grandezza del campo del rito era motivo d'orgoglio e di fierezza, per la gente del villaggio. Il rito era festa. Dodici giorni prima le vecchie sceglievano dodici femmine e dodici maschi pronti per diventare maiores. Li rinchiudevano a gruppi di sei nelle *janas*. I prescelti non potevano dire o cantare parole oltre i nomi delle stelle dell'antico elenco. Avevano scorte di pane e acqua uguali per tutti. L'acqua era della fonte sacra scavata nel cuore dell'altopiano, fu Mir a trovarla e a costruire la lunga scala che porta alle viscere della terra. È l'acqua più buona che esista. Il pane era fatto in comune da tutte le donne maiores e minores eccettuate le dodici prescelte che cantavano i nomi delle stelle nelle *janas* spesso nonostante la proibizione discutevano di ogni minima imperfezione della vita mentre i maschi mugugnavano I ser Uh a voce così bassa che li avresti detti muti. Molti in punto di morte dicevano di non avere mai più mangiato pane buono come quello dei dodici giorni. Le donne conservano il segreto di quel pane.¹⁷²

Il racconto di fondazione di un rito di passaggio così importante vede come protagonisti Umur e Eloi. Atzeni intrattiene il lettore per diverso tempo raccontando la loro storia. Storia di *balentia*, storia d'amore, di passione, di lotta. Ad essa lo scrittore conferisce infatti un ruolo centrale nell'economia del romanzo, in quanto i due giovani oltre al mito della *maioria* sono precursori anche di una delle pagine più violente della storia sarda di tutti i tempi, quella su cui la mitografia e il luogo comune si sofferma più spesso, ossia la faida e la vendetta. Il racconto del rito della *maioria* si divide in due parti: nella prima l'autore offre delle coordinate temporali e logistiche e nella seconda la descrizione del rito, sottolineando la coesione sociale del gruppo determinata dalla continuità con l'insegnamento degli antichi. Le lotte intestine tra i due antenati sono affrescate dallo scrittore sardo su uno sfondo sociale già bel delineato, in cui vige la legge del più forte e del più valoroso, aspetto ancor oggi non così lontano dalla realtà

¹⁷¹ *Ivi*, 57.

¹⁷² *Ivi*, 57-58.

dell'isola. Su questo sfondo cruento si impone la figura di Sula, «bella come mendula marigosa, forte e agile come capra, coraggiosa e prudente, astuta e saggia».173 Sula, la donna ambita che «viveva immersa in nuvole di farfalle d'ogni colore che credevano fosse loro madre», e che voleva diventare giudice. Sula, nonostante la sua derivazione ancestrale, odia il rito della *maioria* perché la priva della libertà di scelta e, conseguentemente, non desidera nessuno dei partecipanti. Sul, dipinta con tonalità tenui che si contrappongono al rosso del sangue versato dai due giovani, in questo aspetto rappresenta l'intera isola, gelosa della sua libertà ma alla fine prostrata contro voglia alla legge del più forte. Il rito iniziatico della *maioria* fa quasi da contraltare a quello che vede rappresentati nella cornice del racconto Antonio Setzu e il bambino di otto anni in procinto di diventare custode del tempo. Il racconto è dispiegato «su sequenze affascinanti nella resa del ritmo e della dura tensione della prova personalizzata nella sfida estrema tra due giovani rivali».174 Atzeni sottolinea come in realtà il senso del rito cruento della *maioria* conservi una grande spinta propulsiva verso la parità sessuale all'interno di una società di uomini liberi; infatti, «A parte la follia di ucciderci l'un l'altro per motivi irrilevanti eravamo felici».175

Nel ricamare il racconto mitopoietico Atzeni inserisce un disertore del rito della *maioria*, figura chiave dell'immaginario collettivo sardo che ha trovato ampio spazio tra le pagine letterarie novecentesche, basti pensare ai racconti della Deledda o di Dessì, solo per citarne alcuni.176 Urel di Mu, percorre le strade del romanzo e «Alle vecchie che lo sceglievano rispondeva ogni anno: alla prossima festa».177 Detto ciò Urel spariva dal villaggio e girovagava tra i boschi dell'isola, «mangiando ghiande, radici, corbezzoli, mirto, lepri che catturava a mani nude dopo lunghi inseguimenti».178 Purtuttavia Atzeni rende il poco noto disertore, protagonista di un racconto di fondazione: «Nella stagione del gelo faceva piccole navi di bronzo e nelle stagioni del risveglio e del caldo disegnava navi di pietra col polline dei fiori e col succo delle foglie, navi che la pioggia cancellava».179 Urel quindi, disertore e quindi non allineato ai dettami della società viene reintegrato da

173 *Ivi*, 60.

174 G. CERINA, *Prefazione...*, 20.

175 *Ivi*, 58.

176 *Ivi*, 60.

177 *Ivi*, 60.

178 *Ivi*, 60.

179 *Ivi*, 60.

Atzeni alla stregua di tutti colore che vengono allontanati per il loro essere diverso. Urel ha il diritto di scegliere e sceglie la libertà di non scegliere, di deviare il rito e immergersi totalmente nella natura.

Il racconto prosegue dunque con la vicenda di Umur ed Eloi. I due giovani passarono la gioventù ad odiarsi reciprocamente traducendo la forte espressione chiastica che compendia la tendenza congenita dei sardi sin dai tempi dei danzatori: «a parte la follia di ucciderci l'un l'altro per motivi irrilevanti, eravamo felici. [...] Eravamo felici, a parte la follia di ucciderci l'un l'altro per motivi irrilevanti».¹⁸⁰ Come ricorda Argiolas, l'odio feroce che oppone Umur ed Eloi, i quali «parevano fratelli»,¹⁸¹ ricalca in una certa misura la guerra ostinata, inconciliabile che dura oltre la morte fra Eteocle e Polinice. Nel contesto dell'opera atzeniana la vicenda si colloca come motivo archetipico della ritorsione che coinvolge intere famiglie; i quasi fratelli non si uccidono reciprocamente — Umur affonda il pugnale fino al cuore di Eloi — ma l'urgenza di una vendetta che sia proporzionale al danno subito motiva i parenti innescando la catena dei delitti.¹⁸² Il mito greco si risolve di fatto in faida:

Il fratello di Eloi uccise Umur. Il padre di Umur uccise il padre di Eloi. Il fratello di Eloi uccise il padre di Umur. Il fratello di Umur uccise il fratello di Eloi. Quattro morti in trent'anni. La vendetta non era immediata ma segnata. Chiunque appartenesse alla famiglia di Umur o alla famiglia di Eloi per qualunque vincolo di parentela era segnato dalla vendetta. Sapeva che poteva morire ucciso, sapeva che poteva diventare assassino.¹⁸³

L'episodio si sviluppa in una narrazione d'ampio respiro e occupa, all'interno della saga, uno spazio assai significativo — quando cioè i sardi hanno «preso possesso» della loro isola: coincide di fatto con la descrizione dei riti d'iniziazione della gioventù isolana, i quali hanno la cadenza dei cicli stagionali e dunque sono compresi dentro un circuito temporale che è prettamente mitico. Se «il rito era festa», esso poteva prevedere il sacrificio umano propiziatorio in forma di linciaggio/lapidazione. In questa fase del racconto che corrisponde a-storicamente ai millenni di felicità e «isolamento fra nuraghe e bronzetti»,¹⁸⁴ la formula utilizzata è quella della giustapposizione tra piani diversi che vede schierati da una

¹⁸⁰ *Ivi*, 60.

¹⁸¹ *Ivi*, 60.

¹⁸² Cfr. A. PIGLIARU, *Il codice della vendetta barbaricina...*

¹⁸³ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 64. La faida viene ricomposta da Usir il giudice.

¹⁸⁴ *Ivi*, 56.

parte gli anziani, intenti nel ruolo educativo e iniziatico, e, dall'altra, i giovani che attraverso il rito vengono iniziati all'età adulta:

Due o tre vecchi li guidavano sui monti, nei campi, negli ovili, per mostrare la vita mentre avviene, nei cicli, nei mutamenti, nella morte. Le vecchie riconoscevano fin da piccoli i nemici giurati che senza motivo da grandi avrebbero cercato di uccidersi a vicenda.¹⁸⁵

Secondo la nota tecnica cinematografica del montaggio alternato, l'obbiettivo si sposta dalla verosimiglianza storica, legata alla dimensione del racconto, alla realtà di casa Setzu, soffermandosi a tratti sulla figura della moglie del narratore, proprio nel momento in cui il discorso si apre al ruolo delle donne nell'antica e nella nuova cultura sarda:

Le femmine stavano a una estremità del campo. Accovacciate per terra. Vestite di teli neri e pelli di pecore nere. Coperte in modo tale da nascondere ogni forma, essere indistinguibili, tranne la striscia degli occhi, scoperta. All'estremità opposta del campo stavano i maschi. Se il villaggio era grande, poteva essere una bella distanza. Fra i maschi e le femmine correva una pista, larga dodici piedi e alta più di un uomo, di rovi spinosi freschi ammassati durante la notte precedente alla festa. Attorno alla pista la gente del villaggio mangiava, beveva, guardava, incitava, commentava le gesta dei dodici maschi che correvano sulle spine, cadevano sugli arbusti flessuosi e feritori, si rialzavano con smorfie di dolore sanguinando, riprendevano la corsa. I migliori arrivavano coi piedi appena striati di rosso. I peggiori col corpo e il viso straziati di ferite.¹⁸⁶

I giovani protagonisti di questo racconto di fondazione sono, come già detto, Umur ed Eloi, nemici giurati di cui «Le vecchie dissero: “o Umur ucciderà Eloi o Eloi ucciderà Umur”. Il destino è segnato?». ¹⁸⁷ Il rito della *maioria* confluiva nella scelta di una donna, anche questo motivo di scontro intestino tra i due pretendenti. I prescelti per il rito appartenevano alla stessa comunità e si conoscevano bene perché «erano cresciuti assieme, nudi nella stagione calda, coperti di pelli nella fredda, sempre all'aperto, a sguazzare nei torrenti, a mangiare *jerejias*, a spalare la neve». ¹⁸⁸ Allo stesso modo, l'intreccio con l'universo femminile era assai noto, in quanto essi conoscevano i rispettivi corpi, «Non c'erano misteri né traffici impuri». ¹⁸⁹ Il rito sottoponeva chi ormai era considerato pronto all'atto

¹⁸⁵ *Ivi*, 57.

¹⁸⁶ *Ivi*, 58.

¹⁸⁷ *Ivi*, 57.

¹⁸⁸ *Ivi*, 59.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

sessuale e ogni festa di *maiorìa* prevedeva la partecipazione di dodici persone a cui era permessa la scelta della sposa in base al superamento di alcune prove fisiche. L'obiettivo atzeniano si sposta continuamente dall'uno all'altro personaggio, secondo la consueta tecnica cinematografica che caratterizza l'arte ritrattistica dello scrittore:

Umur arrivò primo. Aveva diritto di scelta. Eloi arrivò secondo perché il piede destro si era impigliato in un groviglio di rametti, era affondato fino alla caviglia, era rimasto prigioniero quel tanto che bastava a far passare avanti l'avversario. Tirando fuori il piede con uno strappo furioso Eloi aveva perso tre dita e tutta la pelle.

Umur studiò con massima attenzione gli occhi delle dodici mute. Eloi immobile, in attesa, sanguinava dal piede. Voleva Sula, la più bella. Temeva che il nemico potesse sottrargliela.¹⁹⁰

Il punto di vista maschile che conduce la narrazione del racconto sul tiro di *maiorìa*, si sofferma ora su quello femminile della prescelta da parte di entrambi gli aspiranti, ossia Sula:

Sula li temeva, sapeva che l'odio li aveva resi i più forti, i più resistenti, i più determinati del villaggio. Soltanto un gioco del destino poteva salvarla. Decise di tenere gli occhi chiusi. Aveva occhi colore dell'erba nel mese di fioritura dei mandorli, diversi dagli occhi delle altre undici, colore delle castagne, del miele o della notte senza luna né stelle. A occhi chiusi, pensava Sula, non l'avrebbero riconosciuta.¹⁹¹

Quando Umur capì l'*escamotage*, e dopo un breve esitazione, scelse Sula Eloi gli saltò addosso e gli strappò un orecchio. Alla fine, Umur ebbe Sula ma non figli; Eloi, invece, si legò ad un'altra donna, Aram, da cui ebbe tre figli.

Al tempo in cui si diffuse il rito della *maioria* risale quello della festa alla fonte sacra, che «cominciava al tramonto del settimo giorno del mese del vento che piega le querce, con la preghiera cantata: Is, Er, Fe, Ja, Om, El», come avveniva nei tempi antichi. Durante la festa, come di consueto, canti e balli sino all'alba:

mangiavamo, bevevamo e dormivamo. Il giorno successivo pregavamo a digiuno fino al buio, cantavamo e danzavamo fino all'alba, quando cominciava la corsa di cavalli attorno alla fonte. I cavalieri erano molti. I migliori di tutte le genti. Il vincitore intonava per primo il canto della sera del quinto giorno e perciò aveva il merito dell'annata buona, se l'annata era buona. Era ritenuto colpevole dell'annata cattiva e linciato alla festa successiva, nel settimo giorno, se l'annata era cattiva.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ivi*, 60.

Eloi vinse, intonò il canto. L'annata fu cattiva.¹⁹²

Il rito si estende dai «tempi di Mir, creatore della prova, a quelli di Lucifero, suo cancellatore» e segnò la morte di «cento e cento» linciati.¹⁹³ Anche in questo caso, Atzeni descrive minuziosamente il rito della festa, che sfocia nel ricorso alla faida e alla vendetta come regolazione di conti ancestrali, che ha ancora per protagonisti Umur ed Eloi. I continui scontri tra i due sono scanditi dal ricorso al numero 'trentuno' che anche in questo caso segna la rinascita della vita sulla morte:

All'alba del settimo giorno di festa gli uomini e le donne di tutte le genti si preparavano attorno ai tiratori, ai bordi del sentiero dell'espiazione, che cominciava all'acqua della fonte e dopo diecimila passi finiva, al limite dell'altopiano. I tiratori, scelto il posto di mira, non potevano muoversi, i migliori erano assistiti da uomini e donne che portavano cesti di pietre di varie forme e dimensioni. Soltanto il linciato correva. A seconda della distanza dal corridore i tiratori sceglievano la misura della pietra, piccola e piatta s'era lontano, grossa e appuntita s'era vicino. Il linciato per difendersi aveva uno scudo e un bastone. Con lo scudo poteva parare le pietre, col bastone poteva mandarle lontano o colpire i tiratori a sua portata. Quasi tutti i linciati lasciavano alla fonte il bastone, grosso e pesante, e correvano quanto più veloce possibile coprendosi la testa con lo scudo. Diecimila passi, contro i migliori tiratori dell'isola appostati uno ogni dieci passi ai lati del sentiero largo tre braccia, non era facile. I linciati morivano prima di concludere la corsa. La settima notte li seppellivamo e cantavamo augurando un'annata migliore. Poi bevevamo il vino rimasto e partivamo, la festa era finita.¹⁹⁴

La parabola di Umur e Eloi si conclude con l'uccisione di Eloi da parte del primo. Così Atzeni commenta la vicenda paradigmatica dei due concorrenti:

Si poteva uccidere e morire anche senza odio. Per poter bere prima alla fonte. Per una parola interpretata come insulto. Per desiderio spasmodico di un cavallo altrui. Per scommessa. Per caso. Per errore.

A quel tempo uccidere e morire non era una tragedia per nessuno eccetto i familiari dell'ucciso che cercavano vendetta. Il fratello di Eloi uccise Umur. Il padre di Umur uccise il padre di Eloi. Il fratello di Eloi uccise il padre di Umur. Il fratello di Umur uccise il fratello di Eloi. Quattro morti in trent'anni. La vendetta non era immediata ma segnata. Chiunque appartenesse alla famiglia di Umur o alla famiglia di Eloi per qualunque vincolo di parentela era segnato dalla vendetta. Sapeva che poteva morire ucciso, sapeva che poteva diventare assassino. Dopo trent'anni i padri del villaggio andarono da Usir, il giudice, gli raccontarono la vicenda. Il giudice convocò i maiores delle famiglie di Umur e di Eloi. Nessuno seppe quel che disse, nel cerchio sacro di Is, nel cavo del monte. Ma da quel momento le due famiglie parvero unite da vincolo di fratellanza.¹⁹⁵

¹⁹² *Ivi*, 61.

¹⁹³ *Ivi*, 63.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ivi*, 64.65.

Solo nel monte cavo presieduto dal giudice, rappresentante l'unità dei *s'ard*, si mette fine ai contrasti con i movimenti centrifughi a cui la storia sottopone il popolo che germoglia. Il bagaglio culturale, le specificità di una comunità che avanza nel suo percorso storico ma nascosto dalla storia stessa, si enuclea intorno al lascito che essa dissemina nel suo territorio. Così nel momento in cui i *s'ard* 'passavano sulla terra leggeri come acqua che scorre' lasciavano ai posteri i segni di una profonda identità collettiva, non ancora lambita dall'insicurezza di inferiorità successiva alla sottomissione all'altro da sé: «Non lasciavamo altre tracce che i nuraghe, le navi di bronzo di Urel di Mu e i piccoli uomini cornuti, guardiani dell'isola, che molti fecero imitando Mir. Nessuno sapeva leggere e scrivere».196 La scrittura, considerata ancora come forma incisiva di evoluzione e affermazione personale, non riesce ad obliare l'accortezza e la grandezza, a detta dell'autore, del popolo dei danzatori.

In questa fase creativa, i racconti di fondazione si susseguono l'un l'altro, amalgamandosi tra loro e diversificandosi tra feste, città, riti. A Mu, ormai divenuta Bosa, per esempio si diffonde il rito carnevalesco, di derivazione fenicia che poi coinvolgerà anche Karale, in cui si prenderà piede con il nome di "festa del coito collettivo". Festa luciferiana, sopravviveva intatta, chiamata Cancioffali. Un vescovo di Karale, forse spaventato da quella depravazione festosa e dall'ignoranza priva di fede dei cittadini, dediti alla crapula più che alla preghiera, proclamò che il morbo nero era punizione divina per i coiti fra uomini e capre, donne e caproni. Vietò che capre e caproni potessero dormire entro le mura. Ogni mattina carovane di carri a buoi dalle campagne portarono il latte in città. La gente di Karale dovette avvezzarsi a pagare il latte e senza caproni continuò a dormire d'estate con le finestre aperte e a soffrire di morbo nero endemico. Non moriva ma stava immobile all'ombra come morta.197

Intanto a Mu:

Le malelingue appartenevano a uomini e donne in apparenza fedeli alle leggi di Iesus e sposati ma in realtà dediti a molte perversioni e frequentatori abituali della festa di Bosa. Lo spasso a Bosa durava tre giorni. Erano riapparsi gli antichi abiti della festa di koi. Una moltitudine di uomini e donne camminava per via coperta di veli bianchi. Il velo nascondeva colui che lo portava ma non gli impediva di vedere, grazie alle maglie larghe sugli occhi. Il velo aveva due buchi, davanti e dietro, all'altezza degli organi genitali. L'innovazione del secondo buco permetteva di prendere le donne alla maniera delle bestie

196 *Ivi*, 60.

197 *Ivi*, 137.

e favoriva i maschi che amavano la sodomia. I maschi che non amavano essere presi mettevano l'antico costume di Mu, senza buchi alle spalle.¹⁹⁸

E ancora, le feste di propiziazione agraria come il rito in onore della fonte sacra e quello dei cavalieri di Arbarè che, ancora oggi, corrono per le vie della città con lo scopo di infilzare le dodici stelle:

Alla festa di Arbaré ogni primavera i cavalieri con lo stocco infilavano dodici stelle. Presagio di buona annata. Nei villaggi Mariano era considerato padre. Andava dappertutto, con Eleonora, come un tempo. Le monache di vigilanza lo seguivano per scrupolo inutile: non jogaba più. A Arbaré i cantarani si trasmettevano l'odio di padre in figlio. Parlavano di un antico tempo in cui erano stati re e principi dei sardi, sognavano di poterlo essere. Alla festa di Arbaré pregavano che i cavalieri mancassero le stelle.¹⁹⁹

Un piccolo racconto di fondazione è anche quello che riguarda la nascita della festa intesa nel senso moderno del termine con le sue immancabili bancarelle di torrone, carne e castagne arrosto come quelle che si scorgono ad Arbarè durante il cambio dei monaci crociati: «Un venditore di torroni decise di mettere un tavolo accanto al palazzo dei giudici. Presto fu imitato da venditori di frutta, carne e castagne arrosto».²⁰⁰

Un aspetto a cui Atzeni sembra essere molto sensibile e che ricorre costantemente nella dimensione del racconto di *Passavamo sulla terra leggeri* è quello religioso. Tutte le realtà culturali che nel corso del romanzo si confrontano e si scontrano con il popolo dei *s'ard* vengono scandagliate sotto questo punto di vista. Lo scrittore, divenuto cristiano solo in età adulta,²⁰¹ sembra particolarmente vicino a queste tematiche, e l'aurea sacrale che invade il racconto di fondazione non si distanzia da quella biblica o, genericamente, delle Scritture. Così, i *s'ard* venerano Is così come gli ik il loro re Rg. A questa dimensione monocentrica, da cui per la verità i *s'ard* non si discosteranno mai sino a convergere nell'ascesa cristiana, si accosta quella policentrica dei popoli del mare, a partire dalla civiltà fenicia, la quale aveva

¹⁹⁸ *Ivi*, 159.

¹⁹⁹ *Ivi*, 165.

²⁰⁰ *Ivi*, 175.

²⁰¹ *Ivi*, 46. La moglie di Antonio chiese: «Perché hai accettato di ascoltare?». «Sono attratto dal passato, non so perché» risposi. «Credi in Dio?» chiese ancora. «No» risposi deciso. «No». «Chi ha creato l'universo?» domandò.

«È eterno e increato» risposi. La donna prese dal camino spento un rametto secco, lo accese, lo lasciò bruciare, soffiò spegnendo la fiamma, tracciò in aria una croce con la punta rossa di carbone e disse: «Non sai quel che dici, ti benedico, non ti uccidano ferro, piombo o veleno».

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

dèi di forma umana dotati di strani desideri, come mangiare i neonati, e strani poteri, come trasformarsi in animali per copulare con gli uomini. A volte ascoltando i fenici non capivi se il dio diventasse animale per soddisfare il desiderio o fosse animale, gatto o toro con appetiti d'uomo.²⁰²

Il contatto con la realtà fenicia costituisce il primo esempio di ribaltamento del canone civile espresso dalla comunità sarda primigenia. Sia la danza che la dimensione religiosa subiscono infatti un pesante contraccolpo poiché ne modificano l'archetipo in funzione di una diversa forma mentis. Così la danza, caratteristica peculiare degli antichi sacerdoti che per primi hanno 'scoperto' l'isola assume forme diverse col passare del tempo: i fenici, per esempio, introducono un ritmo più frenetico che ricorda quello delle Baccanti. La danza sacra fenicia era chiamata Koi e il suo influsso sulla cultura autoctona annienta la sacralità del rito della *maiorìa* che persiste in forma amorfa solo nella festa del Cancioffali.

Nonostante questo, sottolinea Atzeni:

I fenici dimenticavano con facilità gli dèi, pensavano soprattutto alla ricchezza, alla comodità, al piacere ma a Tarros vivevano nel terrore e ogni notte parlavano con gli dèi per assicurarsi protezione. A Karale tenevano le sculture delle divinità, grasse e mostruose, come oggi tu terrestri una bella ceramica, per decorare una stanza. Ma disprezzavano i vecchi dèi. Avevano un culto notturno, segreto, a un dio bestia ch'era stato condannato dagli uomini, era stato catturato in agguato e sbranato. Qualcuno di Lo partecipò al rito. Si riunivano al campo nella notte di luna piena del mese delle mandorle aspre, dopo avere bevuto vino resinato, mangiato agnello crudo a morsi e gozzovigliato fino a essere fradici di vino e sangue. Cantavano con voci ossessive accompagnate da trecento tamburi di Barbaria tutta una litania che raccontava la storia del dio e continuavano a ubriacarsi, si liberavano delle vesti, saltavano e danzavano come invasati, uomini e donne, guardandosi, cercandosi, toccandosi. Finché al centro del campo veniva sollevato il dio, un sesso maschile di fango, frumento, vino, pesci, carni, sangue di porco, alto trenta piedi e preparato in tre giorni e tre notti dalle donne. La gente di Karale si lanciava sull'idolo, lo sbranava a morsi e da quel momento fino al mattino successivo tutti erano liberi di copulare con tutti. Non si capiva il perché di tanto mistero e agitazione attorno a una cosa che facevano alla luce del sole, fra le ceste del mercato di Lo, ogni volta che volevano.²⁰³

Questa realtà cruenta è lontana dalle proporzioni celesti a cui i s'ard sono abituati nell'adorare la dea madre celeste Is. Ma i fenici non sono i soli: allo stesso modo, gli etruschi «Erano lascivi come i fenici e adoravano un dio dei morti bello come il sole, un dio di fattezze umane che aveva ucciso il padre, aveva copulato

²⁰² *Ivi*, 67.

²⁰³ *Ivi*, 72-73.

con la madre e era stato sbranato in una grotta da otto lupi divini». ²⁰⁴ E, ancora, i liguri «Adoravano un dio di fattezze umane, un dio uccisore che guidando i guerrieri alla conquista di un regno era stato ucciso dai figli e sbranato». ²⁰⁵ Ad una diversità così incisiva tra le due cultura in contatto tra loro i *s'ard* reagiscono con il confronto. La religione diviene dunque materia di studio e discussione da parte degli antichi giudici danzatori, legati da una tradizione monoteistica ancestrale che ancora oggi si mantiene inalterata: «Eravamo incuriositi dal proliferare di dèi ma nessuno ci pareva più grande e saggio del dio tramandato dagli antichi, il creatore che parla nel cielo notturno. Dimenticavamo le distanze fra le stelle e comprendevamo d'essere al centro di un mare che si faceva di giorno in giorno più popolato». ²⁰⁶

Alla luce di questo infatti, il popolo romano — la cui fama giunge in Sardegna per via indiretta, ossia attraverso i vari popoli del mare susseguirsi nell'isola sino a questo momento —, si afferma come determinante sotto il profilo religioso per la costruzione identitaria sarda. Esso nonostante la profonda ferita lasciata nella memoria collettiva isolana, ha per l'autore il merito della diffusione cristiana, nonostante questo venga in realtà introiettato nell'isola in maniera autoctona e indipendente. A questo proposito, Un racconto di fondazione è anche quello che riguarda la storia della diffusione del verbo cristiano in Sardegna. Esso dirama in tutta una serie di personaggi e di vicende *ad limine* tra storia ed a-storia. Il lettore riconoscerà infatti noti nomi legati alle vicende della chiesa delle romana, demitizzati come di consueto nell'immaginario dell'autore. Anche qui il modulo utilizzato è quello di un rito iniziatico di matrice orale che vede impegnati un «vecchio vagabondo» — che funge da cantore — e «un bambino figlio di schiavi» che assurge al compito di ascoltare per poi diffondere ciò che il cantore gli dice. La *location*, fedele al processo di smitizzazione messa in atto dall'autore, è il paesino di Siurgus, nel cagliaritano, che già nel tempo antico porta questo nome. ²⁰⁷ E La storia di Iesus nell'intersecarsi con le vicende del popolo romano suo accusatore, diviene familiare agli occhi dei sardi che si identificano nel ruolo di vittime rispetto al potere di Roma. Anche la lingua utilizzata da Atzeni muta, inficiandosi di un *latinorum* che richiama quello delle giaculatorie clericali. Il racconto di fondazione ha per protagonisti, come da consuetudine, «un vecchio

²⁰⁴ *Ivi*, 71.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ivi*, 77.

²⁰⁷ *Ivi*, 90.

vagabondo» che passò per Seurgus e narrò ad un «bambino figlio di schiavi» la storia di Iesus:

Un vecchio vagabondo passò per Siurgus, un bambino figlio di schiavi gli diede acqua e pane. Il vagabondo raccontò allo schiavo la storia di Iesus. «Era figlio di Dio» disse. «Del Dio creatore, l'unico Dio, Signore del cielo e della terra. I sacerdoti l'hanno processato e gli hanno chiesto: *Sei figlio di Dio?* Iesus ha risposto: *Tutti noi uomini siamo figli di Dio. Tutti, i liberi e gli schiavi. Anche voi che ora siete nel falso e nella menzogna. – Dunque tu non neghi d'essere figlio di Dio?* hanno chiesto i sacerdoti. Iesus ha risposto: *Non posso negarlo. È vero. Sono figlio di Dio, come tutti i miei fratelli, tutti gli uomini.* L'hanno condannato dicendo che voleva diventare re. L'hanno dato ai romani. Anche nel lontano paese di Iesus ci sono i romani e bande ribelli che guastano il piacere del dominium. I romani hanno esposto Iesus nel mercato agli sputi della folla. Gli hanno caricato sulle spalle un tronco di cedro e glielo hanno fatto portare su per una china, Iesus cadeva e i romani lo frustavano, sui solchi aperti dagli scudisci gettavano sale. In cima al monte hanno piantato il cedro a terra e inchiodato Iesus al cedro e siccome aveva sete gli hanno fatto bere aceto. Iesus è morto. In cielo è apparsa una luce bianca come la luna e abbagliante come il sole, per 33 ore non era giorno e non era notte, dal cielo una voce che non era di donna e non era di uomo urlava di disperazione, l'hanno udita in tutta la Giudea e sul mare e nei deserti, chi ha visto quella luce è cieco, non potrà più vedere l'alba, il mare, le stelle, chi ha udito quella voce è sordo, non potrà più sentire il sibilo del vento, la lusinga dell'amato, il canto del mercante. Hanno visto, hanno udito il dolore dell'universo. Tre giorni dopo Iesus è risorto, è uscito dal sepolcro e ora è vivo per il mondo e libera gli uomini dalla paura. La sua venuta è il segno dell'avvento di Dio sulla terra. Io sono Iesus, ora, per te. Tu potrai essere Iesus domani, per qualcun altro.²⁰⁸

La vicenda di Iesus viene compendiata in poche battute che rispettano la consueta paratassi autoriale. La sacralità della storia di Iesus e del bambino suo profeta è smorzata dal racconto di Turcide, la prostituta di Roma che gestisce una taverna a Karale e presso la quale il bambino si era rifugiato durante gli anni di soggiorno nella città fenicia:

Turcide era stata prostituta a Roma, prediletta da un console e da non pochi ricchi senatori; facendo mercato di sé, astuta e avara, aveva messo da parte una sacca di monete; visti i primi segni di vecchiaia sul corpo e constatato che causavano una diminuzione notevole dei guadagni, aveva lasciato la città del dominium e aveva comprato una taverna a Karale dove conduceva vita morigerata; era stata presa in moglie da un legionario che aveva perduto le braccia a opera di un britanno e coltivava non si sa come un pezzo di terra a Dolia.²⁰⁹

Come si sa, il basso e l'alto in Atzeni convivono sempre. La prostituta Turcide diviene addirittura meretrice del bambino a cui si deve, nell'immaginario

²⁰⁸ *Ivi*, 90.

²⁰⁹ *Ivi*, 91.

autorale il racconto di fondazione della religione cristiana nell'isola. Dopo questa breve parentesi, il racconto della vicenda del bambino di sei anni prosegue:

Il bambino portava boccali ai tavoli e chiedeva notizie di Iesus, lavava le anfore a notte fonda e pensava a Iesus, alle prime luci dell'alba si addormentava in cantina e sognava Iesus. Poche ore dopo, al risveglio, le labbra dicevano: «Iesus». Ma nessuno sapeva di Iesus più di quanto sapeva il bambino grazie al racconto del vagabondo. Dopo undici anni di lavoro alla taverna di Turcide il bambino era diventato un giovane e conobbe un marinaio egizio che gli donò un rotolo dov'erano le parole di Iesus, udite e scritte da un uomo che l'aveva visto risorto. Il giovane non sapeva leggere. Chiese a Turcide il permesso di frequentare le lezioni di Terzio, un liberto che insegnava a leggere e scrivere. Turcide obiettò che Terzio avrebbe chiesto d'essere pagato. Il giovane rispose: «Lavorerò per lui alcune ore». Turcide acconsentì perché pensò che uno sguattero sapiente poteva dare lustro alla taverna: gli avventori gli avrebbero fatto domande, avrebbero ascoltato volentieri le risposte, avrebbero riempito di complimenti il giovane e poi di calci in culo e tazze di piscia in testa per divertirsi e ricordargli ch'era schiavo.²¹⁰

Il rito di iniziazione al cristianesimo vede protagonista Terzio e il bambino di sei anni: «Accortosi dell'intelligenza del giovane, Terzio lo esentò dai lavori. “Perché?” chiese il giovane e Terzio rispose: “Iesus disse: *Ama gli altri uomini come ami te stesso*. Se fossi al posto tuo, con tanta voglia di imparare e così poco tempo, soffrirei a fare i lavori. Studia”.²¹¹

Da questo momento in poi, ricevuta ufficialmente l'investitura il bambino iniziò il suo lavoro di proselitismo che lo condusse a girare per l'isola sino alla corte del giudice. Questo passo segna metaforicamente un altro rito di passaggio per i *s'ard*, che conduce il popolo verso una elevazione culturale, dalla conoscenza della volta celeste a quella del libro scritto, del rotolo di papiro da decrittare in una lingua diversa da quella autoctona. Solo dopo questa investitura iniziatica il bambino poté affrontare le strade dell'isola, immune dai pericoli perché protetto dal giudice e dalla legge di Iesus:

Il giovane imparò a leggere e scrivere. Decifrò le parole del rotolo che gli era stato donato. Lasciò Turcide e Terzio di nascosto durante la notte. Fuggì. Attraversò la piana correndo fino a Siurgus, dormì a casa della madre (che lo credeva morto e non riconobbe in quell'uomo sapiente il bambino che era fuggito), all'alba partì e al tramonto raggiunse i monti. Vagò per tre giorni e tre notti. La terza notte si addormentò accanto all'ovile di un giudice di cui si è perduto il nome. Il giudice aveva già visto l'uomo, dalle alture di Mor, all'ora del sole alto, e aveva notato che si aggirava nella valle incuriosito, spaesato, e che era giovane, vestiva da romano, non era armato, aveva i lineamenti della gente di Lo e

²¹⁰ *Ivi*, 91-2.

²¹¹ *Ivi*, 92.

stringeva al petto una bisaccia che pareva contenesse un tesoro. All'alba il giudice uscì dall'ovile e trovò l'uomo che dormiva. Lo svegliò, gli chiese aiuto per mungere le pecore. L'uomo fu felice di aiutare. Il giudice gli offrì latte, pane, un sorso di vino. L'uomo accettò. Il giudice parlava la lingua degli antichi, lo schiavo fuggito parlava la lingua dei romani. In un mese l'uomo imparò la lingua del giudice e poté raccontare di Iesus, del libro avuto in dono e di come per leggerlo avesse imparato a leggere e scrivere. Il giudice chiese: «Saresti insegnare anche a noi la lingua che parli, la lingua del libro?». «Sì» rispose l'uomo «posso insegnare a scrivere e leggere nella lingua che parlo». «Ti affido un incarico» disse il giudice. «Vai nei villaggi. Leggi le parole del tuo libro. Insegna a tutti la tua lingua. Parla loro di Iesus. In cambio ti daranno cibo e pelli per la notte». «Vuoi che ti legga il libro?» chiese l'uomo. «No» rispose il giudice «so quanto basta. Andrai anzitutto al villaggio di Ar. Nessuno degli abitanti conosce la tua lingua, avrai molto da insegnare. Poi andrai al villaggio di Se, quindi al villaggio di Na, e sarà uguale. Altrove ti sarà più facile, già molti conoscono e parlano la tua lingua. Insegna a leggere e scrivere. Parla a tutti di Iesus. Quando scenderai nelle terre dell'impero ti darò cento cavalieri. Arriverai di sorpresa, rapirai gli schiavi, li porterai in luogo sicuro e spiegherai loro che sono figli di Dio. Se vorranno potranno tornare in servitù ma avranno avuto una scelta.²¹²

In tutto questo c'è spazio anche per le contrapposizioni blasfeme alla teoria di Iesus. Atzeni in questo caso inserisce una diatriba storica all'interno della chiesa romana, quella relativa all'interpretazione della natura di Cristo, considerando lo straniamento dell'uditorio rispetto alla parola sacra importata da Roma. In questo si inserisce la storia di Sar e Vara, legata anche al rito intermediario del 'custode del tempo':

Sar chiamò Vara, una minore del villaggio. Le chiese se avesse appreso la lingua dei romani e se sapesse leggere e scrivere. Vara rispose: «Sì». «Ora ti dirò una storia» disse Sar «una storia nell'antica lingua. Tu la tradurrà nella lingua dei romani e la ricorderai parola per parola nelle due lingue. Sei in grado di farlo?» Vara rispose: «Sì». Sar aggiunse: «Dovrai raccontare questa storia fra trent'anni a una donna o a un uomo che abbia l'età che tu hai oggi. Se riterrai che nel corso dei trent'anni accadano fatti da raccontare nella storia, li aggiungerai. Se troverai nei trent'anni spiegazioni convincenti dei fatti antichi, le aggiungerai. Con brevità e concisione. Pensi di potere e volere?». Vara rispose: «Sì». Sar disse: «Giuralo e giura che alla persona cui racconterai la storia chiederai identico giuramento». Vara giurò, Sar disse: «Ora sei custode del tempo» e raccontò la storia fino a questo punto.²¹³

Una delle storie che la nuova judikissa avrebbe potuto raccontare è quella di Aleni e del racconto di fondazione delle bardanas ma anche dell'unione tra uomini e donne di paesi diversi. Aleni morì vent'anni dopo aver lasciato la guida di Arbaré. Sulana decise di farla seppellire accanto agli antichi, nella montagna di Mir. Tutta la città e gli uomini e le donne di tutti i villaggi liberi accompagnarono

²¹² *Ivi*, 92-93.

²¹³ *Ivi*, 94.

in corteo la salma, cantando, danzando e ridendo come Aleni aveva chiesto. Uomini e donne di villaggi diversi si incontrarono per la prima volta ai funerali della judikissa Aleni, si sposarono, fondarono nuovi villaggi accanto ai confini dell'impero, diventarono rapinatori di strada e ladri di raccolti. Uomini da bardanas.

Dieci anni prima della stesura di *Passavamo sulla terra leggeri*, in un articolo dedicato alla città di Cagliari Atzeni scrisse:

Il primo scrittore sardo si chiamò Lucifero, visse nella seconda metà del secolo quarto dopo Cristo. Fu episcopo settario e ribelle, esiliato dall'imperatore, mandato a vivere in terra d'oriente fra i monaci solitari che nel deserto cacciavano i demoni da sé credendo fosse più importante e meritevole che non cacciare i demoni altrui con guerre sante. Giuliano l'Apostata fece grazia all'esule. Lucifero morì a Karali nemico dei papi e indispettito contro il mondo. Dopo morto fiorirono i seguaci e il loro capo si nominò episcopo e scelse di chiamarsi Lucifero II. Più settario de primo, disse che non poteva chiamarsi cristiano chi non fosse battezzato da un luciferiano. Quale dei due Luciferi ha dato il nome alla chiesa cattolica di San Lucifero e alla omonima via stretta e tortuosa, entrambe cagliaritane? Perché tanti Luciferi? La città sabbatica, diabolica, luciferina? Forse, ma è anzitutto sola, lontana ai sardi per snobismo coloniale, lontana al grande mondo esterno (per cui invano si strugge), il mare è largo e senza ponti. Perché tanti Luciferi? Chissà. Magari: Dio l'ha lasciata sola e come la volpe dice «il mondo è una schifezza, meglio l'inferno che mi è capitato?»²¹⁴

A Lucifero, uno e trino (l'autore, infatti, elabora altre due figure di personaggi che portano lo stesso nome) invece è demandata la cristianizzazione dell'isola. La leggenda sul come la fama del vescovo di Karale sia giunta in Sardegna risulta essere speculare rispetto alla situazione in cui sono immersi Antioco Setzu e il bambino-Atzeni: un vecchio vagabondo narra a un bambino figlio di schiavi «la storia di Jesus» affidandogli il compito di diffonderne il Verbo «che ha la forza del fulmine e del mare in tempesta» in tutta l'isola. Al bambino verrà consegnato, da parte di un marinaio egizio approdato in Sardegna, anche un rotolo di papiro contenente un messaggio evangelico apocrifo (respinto dalla curia romana) trascritto da un testimone oculare. Il bambino, dopo aver imparato a leggere e scrivere nella lingua dei romani diffonderà il cristianesimo (religione a cui Atzeni si convertirà qualche anno prima della morte). Per via della missione di cui è investito, il bambino prenderà il nome di Lucifero 'portatore di luce' e con questo verrà ricordato ai posteri. L'importanza di questa leggenda — legata all'ambito religioso — all'interno dell'economia del romanzo è dovuta, come giustamente nota Cerina, a una «rivendicazione da parte dei giudici arborensi di

²¹⁴ S. ATZENI, *Cagliari*, in ID, *Scritti giornalistici...*, 299-301.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

autonomia nell'interpretazione del Cristianesimo e della sua originaria diffusione in Sardegna».215

Intanto il romanzo si arricchisce della *recherche* del libro di Lucifero, quello in cui è riportata per intero la parola di Iesus, registrata da chi direttamente ha assistito alla sua parabola. E in Sardegna fa capolino un secondo Lucifero, il quale si impossessò del libro del primo e convocò un certo Tauro, liberto della stirpe di Lo incaricato di sconfiggere il morbo nero che attanagliava l'isola già dai tempi dei romani:

Lucifero chiese a Tauro: «Qual è la cosa peggiore per la nostra gente? ». Tauro rispose: «Le febbri del morbo nero. Solo le genti dei monti non ne soffrono. In pianura sono devastanti. Non ci uccidono ma ci debilitano. Metà della piana è incolta per questa causa. Non riusciamo a sfruttare a dovere le annate buone, per i troppi malati. Il nostro sangue ha assunto di padre in figlio la dose di veleno bastate a immunizzarci dalla morte ma altri morbi e carestie imperversano e ci uccidono proprio perché siamo fragili, malati e incapaci di sfruttare bene la terra per avere scorte di cibo». «Che possiamo fare?» chiese Lucifero. Tauro rispose: «Andare nel mondo a cercare febbri simili, così da capire cosa vi sia di comune fra questi luoghi e quelli: il dato comune è causa del male». «Ti sentiresti di andare in questa cerca?» chiese Lucifero e Tauro rispose: «Sì».216

Tauro, novello Erodoto, viaggiò per vent'anni, spostandosi dalla Barbaria all'Oriente per poi tornare nell'isola e far conoscere gli esiti delle sue ricerche: «le zanzare che al tramonto escono dagli stagni e dalle pozze d'acqua. Tornò nelle sue terre, non lontane dai confini di Arbaré e scrisse un libro dove spiegava quel che di utile aveva imparato nei vent'anni di viaggi, anche a proposito del morbo nero, più tardi chiamato malaria. Il libro si è salvato fino a oggi».217

In punto di morte Lucifero convocò Tauro per consegnargli il libro del primo Lucifero:

Questo libro raccoglie le parole di Iesus e appartenne al primo Lucifero, il santo. Chi udì Iesus ne scrisse le parole in questo libro, in aramaico, lingua che ho appreso negli anni di esilio. Questo libro fu tradotto in latino da Esén, un monaco del deserto di Tebaide dove io stesso ho trascorso vent'anni di vita. Esén era morto ai miei tempi ma la sua fama di santo e di traduttore era viva. Non so come Lucifero, mai uscito dall'isola, possa avere avuto questo libro. Nei deserti abitati dai monaci è ritenuto libro segreto e da occultare agli stupidi e ai malvagi. Abbine cura. Prima di morire affidalo a mani sicure.218

215 G. CERINA, *Prefazione...*, 21.

216 *Ivi*, 109.

217 *Ibidem*.

218 *Ivi*, 110.

E qui si inserisce un altro racconto di fondazione, relativo alla via intitolata a Lucifero che ancora oggi esiste, a Karale:

Lucifero morì. La via che dall'alto del colle più alto porta alla basilica dove fu sepolto, percorsa dal funerale (Karale intera accompagnò la salma), fu chiamata via di Lucifero e fu la prima via ad avere un nome a Karale e nell'isola. Ha ancora quel nome.²¹⁹

E la storia del libro di Lucifero scandisce le vicende non solo dei singoli personaggi ma anche del Giudicato di Arbarei. Tauro, infatti, è il primo scrittore sardo le cui pagine siano state salvate e alla sua morte consegna il libro sacro al custode del tempo affinché lo preservi tesaurizzandone la memoria e impegnandosi nella strenua difesa dell'autonomia rispetto alle brame di potere dell'impero:

Tauro, sentendo vicino l'alto della morte, lasciò le terre dove aveva trascorso i trent'anni dopo il ritorno. Cavalcò quieto verso settentrione. Giunse a Arbaré e chiese del custode del tempo. Il custode accettò in consegna il libro di Lucifero. Tauro tornò ai campi e morì tre giorni dopo mentre spiegava ai numerosi figli come migliorare, utilizzando giunchi dimezzati, la distribuzione dell'acqua attorno a ogni singolo arancio. Era orgoglioso di quegli alberi, davano arancio. Era orgoglioso di quegli alberi, davano arance dolci di una specie nuova da lui creata innestando un arbusto orientale.²²⁰

Intanto, piano piano Atzeni svela l'identità del bambino di sei anni, che sino ad ora ha percorso le pagine del romanzo indisturbato nella sua importanza: «L'uomo che ci insegnò a leggere e scrivere e ci convertì a Iesus non ha nome. Per Turcide era Servo, per Terzio era Allievo, il giudice gli chiese: “Qual è il tuo nome?”. Lui disse: “Non lo ricordo. Ero bambino, nessuno mi chiamava per nome, prima che fuggissi”». ²²¹

Niente di diverso insomma da quello che Atzeni scrisse di se stesso nel *Quinto passo è l'addio* ma ancor, prima, nel *Figlio di Bakunin*, in cui ammise: «E scoprirai quel che resta di un uomo, dopo la sua morte, nella memoria e nelle parole altrui». ²²² Ciascuna vita, ciascun uomo deve la sua fama al ricordo che di lui hanno gli altri, alla considerazione individuale. Così la gente dei villaggi chiedeva: «Come dobbiamo chiamarti?». «Uomo» rispondeva. ²²³

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ivi*, 110.

²²¹ *Ivi*, 95.

²²² S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin*..., 12.

²²³ ID, *Passavamo sulla terra leggeri*..., 96.

La storia di Uomo varcò il mare, commosse i cristiani. A Roma qualcuno, non sopportando l'anonimato di Uomo, lo chiamò Portatore di luce, che nella lingua dei romani si dice Lucifero. Più tardi anche sui monti lo chiamammo Lucifero. Il nome gli si addiceva. Aveva un volto aperto e sorridente, luminoso come il modo di ragionare. Lucifero morì vecchio nel villaggio di Ar quando tutti i sardi eccetto i più vecchi e i minori di otto anni sapevano leggere e scrivere in latino. Ci riconoscemmo e da allora ci riconosciamo nella parola di Iesus.²²⁴

Questo dunque il racconto di fondazione dell'ingresso della religione cristiana in Sardegna, così come la fantasia dello scrittore l'ha immaginato. Da qui in poi scorrono una sequela di eventi nefasti legati alle invasioni vandaliche e alle connesse diatribe religiose che affollavano i luoghi di culto del bacino mediterraneo e, conseguentemente, anche dell'isola. Da questo momento in poi un'altra città fa capolino nell'isola, la vecchia Ar, che «resiste al romano»²²⁵ e si arrocca intorno al quale la *judikissa* Aleni la disse di voler costruire una grande muraglia difensiva. La nuova Arbarei, quindi, il baluardo identitario a cui Atzeni affida le sue speranze autonomistiche, si difende dai romani ma anche dall'eresia macarrona che incombe intellettualmente attraverso la bocca della *judikissa* in opposizione all'insolenza dell'episcopo di turno.²²⁶

Cent'anni dopo la morte del secondo Lucifero si presentò al custode del tempo il terzo Lucifero, chiamato «Omega»:

«Omega» spiegò Lucifero «è l'ultima lettera. Io porto la fine dei tempi». [...] Il custode, temendo che Lucifero potesse bruciare o altrimenti danneggiare il libro, gli negò la lettura. Lucifero si levò in piedi e urlò: «Ti maledico, Gunale di Ar, custode del tempo». Gunale di Ar il giorno dopo comunicò la storia fino a questo punto e trasmise l'incarico della memoria e il libro di Lucifero a un nuovo custode. Il trucco funzionò: Gunale di Ar visse dopo quel giorno altri sessant'anni e fece in tempo a compiere azioni d'ingegno. Anche il custode del tempo visse. La maledizione infatti era contro Gunale di Ar custode del tempo. Gunale non era più custode. Il custode non era più Gunale. La maledizione di Lucifero, priva di bersaglio, morì.²²⁷

La vicenda del rotolo misterioso, serbato in una cripta del palazzo giudiciale di Arbarè, sembra quasi riprendere quella del sacro Graal poiché, dal momento in cui si diffonde la notizia della sua esistenza, le sorti dell'isola si legano

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ivi*, 99.

²²⁶ *Ivi*, 100.

²²⁷ *Ivi*, 112-113.

inesorabilmente al suo reperimento. I legati papali, infatti, attraverseranno l'isola in tono minaccioso scontrandosi a più riprese con i vari giudici che, a turno, metteranno il veto sul libro sacro, preservandolo in onore del patto stipulato dal/col Lucifero-bambino. La fine dell'età giudiciale, che coincide nell'ideale atzeniano con la fine della libertà del popolo sardo, annullerà questo vincolo stretto con la tradizione e il rotolo di papiro finirà tra le mani del papato. Nonostante questo, la saga del rotolo di papiro leggendariamente scompare, approdando nelle coste ostiensi in circostanze misteriose. La fine di un'era, quindi, anche sotto il profilo religioso, ma l'inizio di un'altra: è da questo momento in poi che il popolo sardo, nella percezione di Atzeni, istituisce il custode del tempo, l'inizio di una genealogia, di una figura necessaria per la conservazione di tutto ciò che è stato, per non dimenticare. L'autore, infatti, chiosa così la vicenda triluciferina:

Il primo Lucifero era autentico portatore di luce e preferiva essere chiamato col nome di Uomo. Il secondo Lucifero cercò di fare del suo meglio nel tempo in cui visse e nei limiti del suo ingegno. Il terzo Lucifero era un pazzo scriteriato. Meglio sarebbe stato se non fosse mai nato.²²⁸

E, infine, Atzeni si diverte introducendo se stesso, anzi un altro se stesso, sotto una veste ironica, inaspettata per il lettore, che vede smorzarsi il tono epico del poema in prosa nel giro di poche righe:

Quarant'anni più tardi un vescovo della città di Costantino comparve a Arbaré e chiese al custode del tempo la consegna del vangelo di Lucifero. Il custode, Atzen, uomo pavido, affermò di non avere a casa il libro e si allontanò dicendo: «Vado a prenderlo e torno». Andò a casa del giudice Gunale. Il giudice disse: «Non darglielo». Atzen rispose: «L'episcopo è accompagnato da duecento romani armati, se non glielo do mi fa squartare». Il giudice andò a casa di Atzen, prese il libro e sotto gli occhi dei romani stupiti si allontanò al galoppo. L'episcopo ordinò che lo inseguissero. Atzen, approfittando della confusione, se la svignò e si nascose nella cantina di una vedova, luogo che frequentava di solito vuoi per la bontà del vino vuoi per la generosità della vedova. I romani inseguirono il giudice e tornarono dopo qualche ora dicendo che si era infilato nei boschi, dodici soldati erano stati feriti da frecce tirate con buona mira da uomini nascosti nel folto. L'episcopo ordinò che cercassero Atzen casa per casa. Quando bussarono dalla vedova, Atzen si nascose in cantina dentro una vasca di mosto. I romani bucarono qualche anfora poi lasciarono perdere attirati dalla vedova rimasta discinta di sopra. La vedova li sollazzò per un'ora e quando partirono trovò Atzen che galleggiava nella vasca. Lo trasse fuori. Respirava. Atzen fu il più inaffidabile, fra tanti custodi del tempo.²²⁹

²²⁸ *Ivi*, 115.

²²⁹ *Ivi*, 115-116.

Come si vede, dunque, nella saga atzeniana tra alti e bassi, alto e basso c'è posto per tutti, quasi che l'autore davvero sia in parte riuscito a realizzare il sogno di raccontare tutta la Sardegna e tutti i suoi abitanti. Il rotolo di papiro donato da un anziano a un bambino che poi lo traspone nella lingua dei dominatori configura un'ulteriore *mise en abyme* del testo,²³⁰ rappresentando un rito di iniziazione all'ascolto, all'interpretazione, alla traduzione e alla scrittura nel suo complesso e qualificando *Passavamo sulla terra leggeri* quale testo sacro, fondativo, segreto e misterioso di una nuova parola di verità divina, il cui ridimensionato compito è la creazione letteraria dell'epopea sarda del popolo dei danzatori, di tutti, anche di un giudice capro zoppo (segno di un'ironica, azzoppata tragedia?).

Sar fu molto stupita da una frase del libro e parlò al giudice. Il giudice disse:

So che Dio è uno e creatore. So che gli antichi leggevano nel cielo la sua parola. Iesus dice il vero e la parola di Iesus è giunta fino a questi monti grazie a un uomo che era schiavo e non è più schiavo, è nato da uomini umiliati e non è umiliato, ha imparato a leggere e scrivere nella lingua dei romani e qui ha imparato la lingua antica in un mese. La parola di Iesus è giusta, moglie mia, e ha la forza del fulmine e del mare in tempesta.²³¹

²³⁰ L'immagine dell'iniziazione fu molto cara all'autore: «[...] io non ho mai incontrato nessuno che sia grande quanto Patrick Chamoiseau. Per me è stato un incontro straordinario e per certi versi rivelatore, perché è stato come se avessi incontrato un maestro. Avete probabilmente un'idea di quelle saghe orientali in cui c'è sempre un giovane allievo vagabondo che gira per il mondo finché trova un maestro che gli mostra la via della conoscenza. Io credo che per me incontrare Chamoiseau è stato qualcosa del genere» (in Mariolina Bertini, *Tradurre la parole de nuit: Sergio Atzeni e "Texaco" di Patrick Chamoiseau*, in «La grotta della vipera», XXII, 75, 1996, 37).

²³¹ S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 94.

3.6. Archeolinguaggio reinventato.

In questa prima parte di *Passavamo sulla terra leggeri* il discorso linguistico verte in un'altra direzione rispetto a quello già fatto in precedenza a proposito del resto della produzione atzeniana. Infatti, oltre all'oralità, anzi all'*oraliture*, Atzeni inventa una nuova lingua, che incede per sillabe sul filo dell'ironia. Il glossario che compare alla fine del romanzo vuole illuminare il lettore sul significato o sui significati da assegnare alle sillabe che compongono i termini arcaici. Al glossarietto in chiosa lo scrittore aveva già pensato ai tempi del lavoro su *Texaco*, quando la traduzione dal creolo destava non pochi problemi all'autore, il quale si servì di dizionari specialistici e talvolta del consiglio stesso di Chamoiseau. Atzeni, per questo motivo, scelse di lasciar vivere i vocaboli anche nella traduzione in italiano, reputando fondamentale e lacerante la forza propulsiva, la luce che ciascun vocabolo emetteva. Forte di quest'esperienza, in *Passavamo sulla terra leggeri* Atzeni prende in giro il lettore, accludendogli e dedicandogli un dizionario a cui rivolgersi per ricostruire la lingua antica, tradurla utilizzando indifferentemente una serie di termini proposti, così da lasciare in parte libero il lettore ma in parte "dominarlo" con ironia. Il sardo, così come il creolo, lingue così ibride, così vitali, nascoste dalla storia e dalla letteratura riemergono dalle pagine del romanzo. *La parole de nuit*, la parola che risorge dalla notte, opaca, oscura viene ora intromessa in una dimensione divulgativa, amalgamata alla lingua scelta per la scrittura, la lingua di chi ha imposto il suo dominio, culturale prima che politico. Per questo, il gioco linguistico e il rispetto per la lingua fondano la letteratura dei paesi di periferia. Come ammette lo stesso Atzeni, infatti, «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». ²³² È propriamente sotto questo profilo che Atzeni condivide ed è trascinato dalla cognizione postcoloniale della lingua oltre che della letteratura, e l'incontro con Chamoiseau è stato illuminante sotto questo profilo. Lo scrittore martiricano a sua volta onora Atzeni dopo la sua morte, sostenendo che «Le pays de Sergio est une terre de langages, d'ombre et de lumière, et de diversité». ²³³ Lingua e diversità abbracciano l'ombra e la luce, ossimori che si alternano nella lingua così come nella storia, nel romanzo. Le parole che entrambi scelgono ed estrapolano dalla loro lingua, sardo e creolo, per immetterle nella lingua altra, italiano e francese, entrano in un circuito che non

²³² G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità...*, 38..

²³³ P. CHAMOISEAU, *Pour Sergio*, «La grotta della vipera», XXI, 72/73, 1995, 23.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

solo arricchisce quest'ultima ma allo stesso tempo crea una lingua terza, altra, che è la miscela delle prime due. È con questa lingua, nuova, metamorfica, che lo scrittore di periferia scrive il suo manifesto fondativo. La disposizione delle parole non è certamente scontata né tantomeno si esime dal reagire ad un disegno ben preciso. Le parole hanno un senso e la loro scelta è essenziale. Atzeni attinge dal sardo assecondando diastraticamente la ricchezza linguistica della lingua, introducendo vocaboli di diversa provenienza in base al susseguirsi delle varie dominazioni storiche periodi storici: dalla "semplicità" della sillaba di fondazione alla "complessità" della ragione sabauda. Questo procedimento è abbastanza evidente nei toponimi, che prontamente reagiscono al cambiamento coloniale: dal Lo fondativo, alla Karale fenicia; dalla Cagliè aragonese alla Cagliari sabauda. Inoltre, l'autore adegua la lingua in base alla situazione sociale che racconta, mutuandola dalla terminologia religiosa, contadina, mercantile, mitica, fiabesca, amorosa.

La lingua di fondazione, quella trapiantata in sillabe dai giudici danzatori e reinventata dalla fantasia di un autore che gioca sull'oscillare dei significati e sulla serietà dei contenuti, vuole, come già accennato, contrastare le teorie scientifiche e storiche che non hanno fatto luce sulla possibilità di una lingua indigena di cui ancora non è stata trovata traccia. Atzeni ipotizza invece una società in cui la lingua veniva traslata e tradotta dalle sillabe del cielo, così come avveniva nel vicino oriente, luogo di provenienza degli antichi *s'ard*. Così, tutti i luoghi di fondazione sono scomponibili e la loro origine, onomastica e toponomastica, risale alla dignità dell'epoca astorica. L'epos atzeniano gioca dunque sui significati e sul significante, creando tutte le componenti della lingua, dai pronomi ai nomi, dai verbi agli aggettivi, inventando declinazioni e coniugazioni, dando conto di un'idioma già complesso che col tempo e con le conquiste si è ulteriormente arricchito:

Ar: luogo chiassoso, invasione, nave;

I: (verbo) essere. Presente indicativo: Im, it, i, im, it, i;

Is: nome sacro della luna;

Le, *Les*: parlare, raccontare, dire, testimoniare, giudicare, decidere. Presente indicativo: Lem, let, le, lem, let, le. *Les* (infinito) è usato soltanto nell'accezione: decidere. *A le*: saper vedere, interpretare, distinguere, discernere, capire, non farsi ingannare. (Si coniuga soltanto il verbo *A*);

N', *Na*: i, gli, il, lo, la, le, noi, voi, essi;

Zte (*tze*): «*Is* scherzosa e folle, protettrice del vino e dell'estasi. *A-tze*: ubriaco come una zodka, poeta ispirato dalla luna».234

234 *Ivi*, 207.

L'unione di queste sillabe diverse tra loro, crea la forza delle parole:

«*M'ag o m'ad as*: Corriamo (incontro) a una costa in terra (o casuale, o promessa);
Ja na: Lui, stella della morte; *Jan as*: Corriamo (alla casa degli) antenati (o dei morti)». ²³⁵

L'autore sembra quindi offrire al lettore la possibilità di creare a partire da una base teorica da lui paradossalmente fornita. Come nota giustamente Argiolas, «trattandosi delle ultime righe del testo, e quindi di tutta l'opera, costituiscono quasi un'allusione sorniona alla possibilità del testo di prolungarsi al di là di sé, in un nuovo testo che adoperi questa grammatica segnica dalle interessanti implicazioni narrative». ²³⁶ Atzen, come Atzeni, è fattore di trasmissione e traduzione memoriale e linguistica. ²³⁷ A-tze/Atzen/Atzeni è il poeta ispirato dalla luna, quella *Is* spesso invocata lungo tutto il testo: «un autentico scrittore percorrere a passi sicuri il paese della parola». ²³⁸ In questa prima fase quindi il concetto di “frase figura” si intensifica notevolmente, amplificato dalle distanze segnate dagli spazi bianchi che intervallano la successione dei bozzetti, così come avviene anche in *Texco*.

Come sottolinea Cerina, Atzeni gioca mescolando le sillabe di una lingua inventata di matrice mesopotamica e fenicia, quasi biblica, con parole tratte dal sardo, nella variante antica o moderna, dotta e popolare, a seconda del contesto o dell'utilizzo che l'autore ne vuol fare, seguendo un modulo già sperimentato nel resto della sua opera: così *istrangios*, *ragas*, *sizigorrus*, *mendula marigosa*, *rejia*, *jogai* parole che affiorano per connotare maggiormente lo scorcio e il bozzetto di cui si racconta. In questa direzione virano inoltre i deittici che, come impronte, estraggono dalla memoria le immagini dei luoghi sacri, di quelli conosciuti. Questi si contrappongono all'uso esteso del pronome indefinito, che ricorre a sfumare il testo nel segno della fiaba, del mito. Il gusto per l'accumulazione di immagini inoltre si rispecchia nella preferenza per i costrutti nominali e di espressioni frastiche brevi legate tra loro da una catena paratattica,

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ P. PAOLO ARGIOLAS, *Sardegna isola delle storie*. ... 118.

²³⁷ «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», G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 34.

²³⁸ G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man...*, 113. Cfr. T. PABA, *Il tropico alegre e i tristi tropici sardi. Sergio Atzeni e la letteratura latino-americana*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia...*, 105.

finalizzate alla «ricerca di effetti ritmici del discorso e più ancora di una prosa poetica che ricorre all'anafora, a una scansione metrica del periodo, alla levità idillica; e, a contrasto, si ha un abbassamento del linguaggio (di tradizione letteraria classica e moderna) nella volgarità delle frenesie orgiastiche che o nella crudeltà espressiva di massacri o competizioni estreme, fino a uno stile pulp o da 'grand-guignol'. La trasformazione dei toponimi monosillabici originari in toponimi accreditati nella geografia dell'isola traccia una ipotetica storia della lingua come riflesso della storia di influssi e di trasformazioni (un esempio: da Kar Ale a Karale a Cagliè).**239**

La fondazione del mondo avviene quindi nel segno di una lingua e una cultura autoctona che può esprimersi in ogni ambito, sfruttano le potenzialità di un'idioma che può nominare e rinominare le cose, farle esistere dunque. Così le stelle hanno i loro nomi, come i colori, le piante: tutto viene mutuato dalla natura. La parola è sacra, è il simbolo primo della crescita di una civiltà, del suo essere al mondo. «La lingua degli antichi» così si intitola il glossarietto finale, si apre con una precisazione: «Questa lingua è ipotetica, Antonio Setzu ha dato una sola traduzione certa: s'ard (danzatori delle stelle)».240 Nessuna morte dell'autore, quindi, che al contrario è ben presente nel prendere in giro il lettore. Ed ecco che compare *Is*, la luna simbolo del canto dei danzatori, dei loro passi leggeri. *Is* è sillaba che fonda il toponimo *t'Is kal'i*, baluardo di resistenza, luogo sacro e di memoria. Come sostiene Argiolas: «Il cuore dell'isola è un cuore lunare, poetico e acqueo. *Is* e le sorelle acqua, musica e danza, già poeticamente fuse e confuse nell'endecasillabo del titolo, contrappuntano tutto il testo e, aumentando d'importanza nella rievocazione del tempo mitico dell'età dei bronzetti e dei nuraghe».241

La dimensione del passo e della danza danno il ritmo alla scrittura, alternando sapientemente i registri della parola orale. Il merito di Atzeni sotto il profilo linguistico risiede nel fatto che egli è forse riuscito più di altri nell'intento di sprovincializzare la lingua sarda, aprendola alla sfera del diverso in modo naturale. Sino ad Atzeni, infatti, diversi scrittori sardi avevano tentato di rispondere all'esigenza di rendere autorità alla lingua minoritaria, senza comunque rinunciare all'esigenza di sentirsi «scrittori italiani», affrontando il problema da diverse posizioni teoriche e con alterni risultati. Come nota Cristina Lavinio, infatti, Grazia Deledda, per esempio, dissemina di sardismi la sua opera,

239 G. CERINA, *Prefazione...* 26.

240 L'ironico glossarietto curato da Atzeni e inerente *La lingua degli antichi* è contenuto alle pagine 205-207 di *Passavamo sulla terra leggeri*.

241 P. ARGIOLAS, *Sardegna isola delle storie...*, 118.

selezionandoli «con precisi intenti mimetici di adesione anche linguistica al mondo narrato, tanto è vero che scompaiono nei romanzi non ambientati in Sardegna».²⁴² Dopo di lei, Giuseppe Dessì sceglie di scrivere in un «italiano letterario raffinato, non esente da toscanismi studiati e da un periodare complesso, talvolta tortuoso (in corrispondenza del suo seguire e rappresentare i percorsi tortuosi della memoria)».²⁴³ Nel negare ai sardi la possibilità di unirsi in una Koinè linguistica che guardasse verso l'esterno Dessì fu comunque tra i primi a teorizzare il problema del bilinguismo in Sardegna, ritenendo «che sardo e italiano siano troppo distanti tra loro per permettere a uno scrittore di creare amalgami espressivi che sfruttino con facilità, disinvoltura ed efficacia le risorse dell'uno e dell'altro sistema linguistico».²⁴⁴ Un monolinguismo convinto dunque, quello di Dessì, che relega accenni di plurilinguismo solo a livello extratestuale.²⁴⁵ E sulla scia di Dessì, un interessante esperimento di bilinguismo è quello che Michelangelo Pira fa con *Sos sinnos*. Qui Pira traduce in letteratura ciò che aveva teorizzato qualche tempo prima nella *Rivolta dell'oggetto*, scrivendo in sardo bittese un romanzo-memoriale affiancato da una traduzione in italiano. Prima di Atzeni, che fa da spartiacque, la lingua sarda e quella italiana vivevano vite separate. Dopo la sperimentazione atzeniana, il quale si definì il «sesto dei sardi», il *misturo* tra le due lingue, il riaffiorare dell'una sull'altra, acquisisce una naturalezza che prima sicuramente non aveva. Giulio Angioni, per esempio, mescola i due idiomi con naturalezza e, ancor più lo fa colui che è forse l'erede più diretto del messaggio linguistico atzeniano, ossia Marcello Fois, complice di quel *pastiche* che mescola tutte le lingue del mondo, le fa vibrare sulla carta per raggiungere la non più così utopica condizione di Tutto-mondo.²⁴⁶ Il concetto stesso di *subsister dans la diversité*

²⁴² C. LAVINIO, *Narrare un'isola. Lingua e stili di scrittori sardi*, Roma, Buzoni, 1991, 13-14.

²⁴³ *Ivi*, 77.

²⁴⁴ C. LAVINIO, *Narrare un'isola. Lingua e stili di scrittori sardi*, Roma, Buzoni, 1991, 13-14.

²⁴⁵ Cristina Lavinio considera «erronea l'opinione di Dessì sulla impossibilità linguistica di una via di mezzo tra sardo e italiano (i processi di pidginizzazione e creolizzazione possono peraltro riguardare lingue molto più distanti tra loro di quanto non siano gli stessi sardo e italiano). Si può aggiungere che tale opinione appare determinata dal ritardo e dalla sfasatura che hanno colpito anche la Sardegna linguistica (come quella economica, culturale, ecc.), sempre ai margini dei processi che hanno favorito nel resto d'Italia la diffusione più rapida dell'italiano come lingua parlata (e quindi la nascita più precoce degli italiani regionali). Tale opinione dell'autore sull'impossibilità di una 'gradazione' intermedia tra sardo e italiano si rivela erronea, del resto, solo quando assolutizza una situazione linguistica storicamente determinata, facendone una legge di carattere regionale. *Ibidem*.

²⁴⁶ Come sottolinea Marci, Marcello Fois cerca «una strada linguistica che lo porta verso alcune delle concezioni letterarie e linguistiche espresse da Atzeni. La sua sperimentazione sembra però trovare

è *in primis* politico e linguistico, così che l'interconnessione logica fra le lingue si costituisce come un manifesto di resistenza politica, di autoaffermazione identitaria, finalizzata alla protezione verso un universo che rischia l'estinzione.²⁴⁷

Quando Atzeni scrive «Sono sardo [...] Sono anche italiano [...] Sono anche europeo»,²⁴⁸ non immagina ancora l'eco universale che invece la sua opera e in particolare quest'ultimo romanzo fondativo hanno avuto, immettendolo in un circuito più vasto, fruibile a tutti. Ciò grazie all'afflato epico che esso emana, ma soprattutto alla dimensione culturalmente intrecciata che si respira dalla lettura dell'opera. L'incrocio con il diverso, in un momento in cui il mondo è particolarmente sensibile o quantomeno aperto alle tematiche della diversità e della dimenticanza del passato, scuote le coscienze. A proposito della lingua virgiliana, Conte sostiene che il “poeta sentimentale” si muove attraverso un “un doppio linguaggio”, che per immagini rappresenti l'ossimoro esistente tra il mondo reale e le idee che da quel mondo derivano. In questo contrasto il bardo si rispecchia, in quanto ne è per primo testimone e il suo impegno di scrittura volge alla raffigurazione di un nuovo ordine.²⁴⁹ Virgilio come Atzeni, poeta sentimentale, riflette sull'impressione che le cose – oggetti, avvenimenti, discorsi, e parole – si arricchiscano di registri contraddittori che coinvolga il lettore nell'interpretazione. Ora che la ragione è divisa, anche il linguaggio epico si è fatto duplice, e non può più essere rappresentazione del mondo reale: bisogna che sia anche rappresentazione di desideri, di ideali soffocati. La lingua, per questo, è

un ostacolo nella scelta –del resto necessaria- del nuorese come partner dell'italiano. La sfida di Fois consiste appunto nel tentativo di piegare la sua lingua materna, orgogliosa e, fino a questo punto, irriducibile, alle esigenze di una comunicazione letteraria giocata sulla prospettiva del confronto fra linguaggi che nell'umiltà trovano la forza di una moderna libertà e nel rapporto con gli altri la definizione di una più avanzata identità” (Marci, in presenza di ... 289.) Cfr intervista a Marcello Fois, aprile 2006, in Amendola, 222-232).

²⁴⁷ Come sottolinea Maria Rita Fadda a proposito di Marcello Fois: «Per la verità, sebbene paia sostanzialmente da escludere che la lingua di Fois possa essere descritta come un *sardo italianizzato*, sull'altra definizione, *l'italiano sardizzato*, potrebbero esserci minori chiusure, almeno in riferimento alle parti – non rare, come si vedrà – che sembrano pacificamente attingere al lessico e alla sintassi dell'italiano regionale di Sardegna. Ma a parte questo, le parole di Fois restano comunque interessanti perché testimoniano la centralità, per l'appunto “politica”, di scelte linguistiche consapevolmente a metà tra sardo e italiano, e perché propongono, sulla scia di Atzeni, un richiamo assai suggestivo a Chamoiseau e alle letterature dei paesi postcoloniali, alle quali la sua narrativa, germogliata in una regione analogamente periferica, può essere accostata. L'urgenza che muove tutto è la medesima: *subsister dans la diversité*». M. R. FADDA, *Appunti sullo stile di Marcello Fois: i romanzi di Bustianu*, «Bollettino di studi sardi», in corso di stampa; Cfr. M. MARRAS, *Marcello Fois*, Firenze, Cadmo, 2009; ID, *La sardità creola in Marcello Fois*, «Narrativa», 28 (gennaio), 119-133.

²⁴⁸ S. ATZENI, *Nazione e narrazione...*, 992; Cfr. M. PALA, *Sergio Atzeni, autore post-coloniale*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia...*, 111-132.

²⁴⁹ G. B. CONTE..., 98.

custode di una storia che è metamorfica, si evolve: e così al custode delle metamorfosi, non rimane altro che farsi travolgere dalle cose, dalle parole, scoprirle, dischiuderle, inventarle. Lo scrittore ha una missione che «rende arduo il compito dello scrittore nazionale, ovvero di chi narra la propria nazione cercando un linguaggio personale ma comunicativo. Arduo ma non impossibile». ²⁵⁰ Così, con Canetti, lo scrittore deve apprendere ed esercitare la metamorfosi:

Sono dunque incline a ravvisare la vera missione dello scrittore nel suo esercizio ininterrotto della metamorfosi, nel suo bisogno stringente di calarsi nelle esperienze di uomini di ogni tipo, di tutti, ma specialmente di quelli che sono meno considerati, nel far uso di questa capacità senza mai stancarsi e in un modo che non sia intristito o paralizzato da schemi preordinati. È attendibilissimo, anzi è probabile, che solamente una parte di questa esperienza confluisca poi nelle sue opere. Il giudizio che su di esse verrà dato appartiene ancora una volta al mondo delle realizzazioni e delle vette che egli vuole raggiungere, e oggi non può certo interessarci, oggi non ci stiamo occupando di ciò che uno scrittore tramanda ai posteri, ma di come dovrebbe essere uno scrittore, ammesso che ce ne fosse uno. ²⁵¹

²⁵⁰ Canetti, *Il custode delle metamorfosi*.

²⁵¹ E. CANETTI, *Il custode delle metamorfosi...*,

IV Capitolo

«I danzatori sono andati tutti sotto la collina»:
Alcuni esempi di racconti di fondazione novecenteschi

4.1. «Quando la memoria va a raccogliere rami secchi, ritorna sempre con il fascio di legna che preferisce».

«Un evento vissuto è finito, o perlomeno è chiuso nella sola sfera dell'esperienza vissuta, mentre un evento ricordato è senza limiti, poiché è solo la chiave per tutto ciò che è avvenuto prima e dopo di esso».¹

Il ricordo, la memoria, costituiscono quindi il “punto zero” oltre che il “punto fermo” della seguente ricerca. Un rito di iniziazione, che fonda e rifonda il mondo attraverso la letteratura. In questo modo, i cocci della tradizione, come riferisce Curtius, vengono raccolti, reinventati e ricomposti per poi fungere da sfondo su cui ritagliare figure originali, seppur anomale o quantomeno nuove — in relazione alla salvaguardia di identità — e memorie che sprigionano energia impura, errante, enciclopedica. La letteratura offre in questo senso uno spazio di ricezione memoriale in cui mito e archetipo vengono rimodulati nella forma ma non nella sostanza, desacralizzati in senso rituale, certo, ma non sotto il profilo poetico e ideologico. Il fine è quello di creare, oltre che un testo fondativo, una sorta di “enciclopedia tribale” da cui attingere non tanto sotto il profilo pratico e quotidiano — come accadeva nel caso dei testi antichi, poemi omerici *in primis* — quanto sotto quello ideologico e, soprattutto, mentale. Il rileggere se stessi, consultarsi e commentarsi crea, insomma, sicurezza e autodeterminazione. Tuttavia la scrittura di una nuova enciclopedia, non più tribale ma evoluta, trova il suo «punto fermo di un mondo che ruota» nella scelta di un genere letterario univoco, volto alla riscoperta del sé e della propri identità a partire dall'ossimoro centro/periferia. Come sottolinea Luisa Passerini, inoltre, la sensibilità dello studio sull'altro è il punto focale dal cui contrasto emergono forme di identità. Essenziale per comprendere questo, come già accennato, è il contributo proveniente dai cosiddetti *subaltern studies* e in particolare da quelli inerenti la circostanzialità di ogni sguardo scientifico. Ernesto De Martino, a questo proposito, ha proposto il concetto di «europecentrismo» nella misura in cui ha escluso il «confronto con le umanità» e compromesso «la lotta contro la dispersione delle genti».² Con ciò si cerca per De Martino di raggiungere un «europecentrismo critico» che si impegni nel raggiungere e fondare una nuova solidarietà dei rapporti umani nel mondo. Gli

¹ W. BENJAMIN, *Per un ritratto di Proust*, in ID., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, 28.

² *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Einaudi, Torino, 1977, 333.

studi identitari europei a cavallo degli anni Ottanta e Novanta mettono in discussione l'idea stessa di centro e periferia, suggerendo invero un'idea di etnocentrismo fondata, come sostiene Passerini, sull'individuo e sulla sua singola storia, connotata da appartenenza di genere, stato sociale, generazione, collocazione geografica.³ In questo modo l'umanità coincide con l'alterità⁴ e ciò permette di rapportarsi con la tradizione in maniera nuova, rivendicando il proprio patrimonio identitario, ma stimolando gli scambi interculturali, che sfociano nell'appropriazione e nella comprensione del termine "nazione", inteso ora nel senso di appartenenza ad un'identità e ad un quadro storico ben definito. I racconti di fondazione, così come emerge da questo studio, nascono dalla volontà bisogno di costituirsi come entità omogenea ufficialmente riconosciuta, e la memoria diviene così multipla nel cercare di ottemperare al bisogno di singole specificità. Così ciascun individualità non si riconosce solo in se stesso ma sempre in contatto con l'altro. Derridà, sostiene, a questo proposito: «la mia identità culturale, quella in nome della quale io parlo, non è solo europea, non è identica a sè»; e, ancora «mi sento tra l'altro europeo» e, infine, «agli altri, e a me tra loro».⁵ Niente di diverso, dunque, dalle dichiarazioni atzeniane circa il suo essere "sardo, italiano ed europeo", o ancora da quelle emesse all'unisono da parte dei creoli, i quali nel loro manifesto si soffermano su questo aspetto per sottolinearne l'importanza. La molteplicità è intesa come ricerca della propria identità per poi aprirsi ad un confronto solido con una più vasta identità europea, mondiale, non relegata insomma alla specifica area geografica e ad un gruppo politico.⁶ Quindi la forma di appartenenza è nel confronti di un mondo "dis-identificato" da qualsiasi forma di sovranità ma libero di esprimersi nel suo crogiuolo di piccole specificità.⁷ E allora, un elogio alla contraddizione della storia, alla molteplicità come stile di vita.⁸

³ Cfr. *Identità culturale europea, idee, sentimenti, relazioni*, a cura di L. Passerini. Scandicci, La Nuova Italia, 1998.

⁴ R. MADERA, *Per non rassegnarsi al dominio delle cose*, Bari, Palomar, 1997.

⁵ J. DERRIDA, *Oggi l'Europa: L'altro capo*, Milano, Garzanti, nel 1991.

⁶ Rosi Braidotti ha sentito che l'identità europea era nei migliori dei casi un'invenzione narrativa e che si è affermata nel corso della storia ma anche de pensiero. Per questo gli altri erano relegati in un ambito periferico. Cfr. R. BRAIDOTTI, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995.

⁷ *Ivi*, 13.

⁸ Cfr. L. PASSERINI, *Introduzione: Dalle ironie dell'identità alle identità dell'ironia*, in ID, a cura di, *Identità culturale europea...*, 1-25.

Per rientrare nel circuito nostrano, il risveglio quasi inaspettato dell'epica in epoca postmoderna, potrebbe essere stato anche influenzato dalla sensibilità verso uno studio diversamente altro della storia, in cui all'ufficialità della grande storia si sostituisce una piccola grande storia, condotta con altri mezzi rispetto a quelli contemplati dagli storici di professione. Atzeni, nel *Figlio di Bakunin* mostra chiaramente la sua conoscenza in questo senso, ricostruendo la figura di Tullio Saba attraverso le testimonianze orali, che inquadrano il personaggio in maniera sempre nuova. Nel contemplare la possibilità di una storia in cui vero, verisimile e fola convergono, Atzeni condivide la concezione storica postcoloniale, così come Chamoiseau e gli altri l'hanno chiarificata nel loro manifesto. Con lo scopo dunque di riplasmare i diversi punti di vista e ridimensionarli alla pluralità di un solo personaggio, Atzeni si fa portavoce di un modo di fare storia che trovando le sue radici nell'esperienza di Ecateo di Mileto, Erodoto e Tabari, si lega agli studi della contemporaneità che, da Vansina in poi, propone un'alternativa valida alla ricerca storica tradizionale. La finalità è quella di ampliare i mezzi di scrittura della storia, introducendovi i discorsi, inserendovi le tonalità di linguaggio, la lingua come emblema di caratterizzazione socio-culturale oltre che geografica, l'estrazione sociale oltre l'appartenenza politica e altre variabili. L'esigenza di approcciarsi all'oralità e alla storia raccontata, si manifesta nella necessità di studiare se stessi, comprendersi, avvicinarsi al quotidiano e alla normalità e, per questo «Si è evidenziata una sorta di rivolta dei protagonisti, i quali, presa coscienza di fare la storia reale, rivendicano a sé anche la storia scritta».⁹ Una storia quindi, non scritta dai vincitori bensì dai vinti, dagli esclusi, da alcuni gruppi sociali particolari, in seguito alla presa di coscienza della degradazione a cui sono incorsi i gruppi umani. Ciò

spinge l'individuo alla ricerca di un passato e di un luogo di origine, che controbilancino il sospetto di non esistere pienamente nel presente. Storia – memoria - continuità e identità dell'io appaiono come l'unica perdita di fronte allo scambio in temporale che impera. E tutto il passato si colora di positivo perché appare intero, continuo, unitario, per quanto oppresso dalla miseria più abietta, e quindi lenisce l'angoscia che inducono la frammentazione e la saltuarietà dell'esistere come soggetti. In questo senso qualsiasi revival è rassicurante e fonte di compiacimento. [...] Se il *revival* di «come eravamo ci garantisce che in qualche modo siamo esistiti e quindi esistiamo presumibilmente ancora, è perché rinuncia a problematizzare il passato e reifica la nostra immagine proiettata sul suo schermo».¹⁰

⁹ *Ivi*, VII.

¹⁰ *Ivi*, XII.

La storia orale vuole mettere in scena l'altra faccia degli eventi, quella non ufficiale, dal basso, e mette in dubbio la significatività degli eventi storici, la loro importanza nonché la storia come ricerca di ciò che è realmente accaduto secondo i dettami di Leopold Von Ranke. I grandi eventi contano quindi meno della quotidianità e passato e storia non sono più sinonimi. Non bisogna dunque, sulla scia di Vansina, prendere per buoni tutti i ricordi, bensì l'ideologia che sottostà al racconto, mettendo in risalto alcune contraddizioni e deformazioni tipiche della memoria.¹¹ Alla luce di questo, il discorso tenuto da Atzeni all'Università di Parma in cui riafferma la liceità di un metodo storico alternativo che da Erodoto coinvolga anche il romanzo trova la sua teorizzazione in questa definizione che della storia orale offre Alessandro Portelli: «le fonti orali sono fonti narrative. Per questa ragione la loro analisi non può prescindere dalle categorie generali dell'analisi del racconto [...] Per fare un solo esempio, si tratta di racconti in cui esistono grandi variazioni della "velocità" narrativa, cioè del rapporto fra la durata degli avvenimenti e la durata della narrazione».¹² E, allora, in questo trova un senso l'unione culturale traslitterata:

Poiché non esistono forme narrative specificamente destinate a trasmettere informazioni storiche, la narrazione storica, quella leggendaria e quella poetica tendono ad intersecarsi, producendo racconti in prima persona, in cui "invenzione" e informazione si alternano e si sovrappongono, rendendo molto incerto il confine fra ciò che avviene fuori del narratore e ciò che avviene dentro, per cui il "vero" personale può coincidere con l'immagine sociale. Ciascuno di questi aspetti può essere segnalato da elementi formali e stilistici. La maggiore o minore presenza di elementi di formalizzazione (linguaggio formulaico, stereotipi, proverbi, canti) può testimoniare una diversa relazione fra punto di vista sociale e punto di vista personale. L'oscillazione fra lingua e dialetto, o fra registri diversi della lingua, segna spesso il grado e il tipo di controllo che il narratore possiede sui materiali del racconto.¹³

L'intersezione del punto di vista, dunque, è essenziale affinché una comunità ad un certo punto acquisti consapevolezza in se stessa, si riscopra facendosi delle domande. Nel darsi delle risposte essa celebra una sorta di rito iniziatico che vede compartecipe tutto il tessuto sociale il quale, all'unisono, formula la domanda di consacrazione ad una età adulta, si emancipa rispetto all'oblio del passato. Un atto di autoconoscenza, dunque. Hans Blumentberg sostiene infatti che tale domanda sia come una forma di conoscenza che, nell'assolvere ad una funzione mitologica

¹¹ *Ivi*, VII.

¹² *Storia orale*, a cura di A. Portelli, Bologna, Il Mulino, 2005, 9-10.

¹³ *Ivi*, 10.

apre nuove prospettive alla storia della letteratura e dell'arte. Ciò avviene nel momento in cui si comincia a considerare il mito stesso come la risoluzione di paure ancora non superate ed emesse da una Storia impietosa rispetto alla piccolezza del singolo individuo o comunità.¹⁴ Il ricorso al mito o comunque al tempo primigenio in un momento storico così globalizzato evidenzia una incisiva forma di resistenza all'omologazione in supporto alla specificità dei luoghi. Il fatto stesso che il mito sia «sempre già passato in ricezione»¹⁵ significa che il processo mitopoietico — messo a punto da una data comunità o da un suo portavoce, tale è lo scrittore-aedo —, sottopone questo continuamente ad una variazione delle forme e ad una reinterpretazione del contenuto che mutano in base alle aspettative del circuito culturale a cui esso è destinato. Il racconto di fondazione che scaturisce da un mito continuamente raccontato e, quindi, ampiamente arricchito di particolari narrativi, non è sinonimo di presunta superiorità dell'origine, ma corrisponde a «quello che alla fine resta visibile, quello che poté corrispondere alle ricezioni e alle aspettative»¹⁶ L'ermeneutica letteraria elabora il mito in racconto basandosi sul senso delle domande formulate in maniera sempre nuova e diversa ma che, talvolta contraddicono il significato più antico, primigenio del mito stesso.¹⁷

Inserito nella struttura dialogica della parola poetica, il mito deve ormai lasciarsi interrogare¹⁸ per svelarsi progressivamente, di opera in opera, e per rispondere così ad una grande domanda che tocca l'uomo e il mondo nella loro totalità: e ad ogni riformulazione della domanda la risposta acquisisce nuovi e altri sensi. Il cosiddetto «dialogo degli autori» si trasforma così in un polilogo tra il poeta posteriore, il suo predecessore normativo e il mito come terzo assente, e la tradizione letteraria non è un dialogo tra testi ed autori sospeso nel vuoto.¹⁹

¹⁴ Cfr. H. Blumemberg, *Elaborazione del mito (Arbeit am Mythos)*, Bologna: il Mulino, 1991; ID, *Il futuro del mito (Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos)*, Milano, Medusa, 2002.

¹⁵ H. Blumemberg, *Elaborazione del mito...*, 299.

¹⁶ *Ivi*, 192.

¹⁷ Già André Jolles prendendo come punto di riferimento il mito etiologico aveva definito una forma semplice che con domanda e risposta crea all'uomo il mondo. La funzione etiologica della domanda e risposta della forma narrativa mitica descritta da Jolles può essere senz'altro inclusa nella funzione antropologica del mito secondo Blumemberg. Cfr. A. JOLLES, *Forme semplici: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo*, Milano, Mursia, 1980; ID, *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

¹⁸ Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁹ H. R. JAUSS, *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, 63; Cfr. ID, *Estetica della ricezione*, a cura di A. Giugliano, Napoli, Guida, 1988.

Questo colloquio immaginario oltre i tempi può cominciare solo quando il poeta posteriore lo riapre, riconoscendo un autore precedente come proprio predecessore e trovando una specifica domanda da condividere. Solo questo può rinvigorire un mito lontano, ormai dimenticato, e trasformarlo in racconto fondativo attraverso un linguaggio che reinterpreta, ancora una volta, il passato alla luce di una domanda attuale.

Il racconto quindi — intinto di sfumature che esulano dalla letterarietà scritta e si accosta invece ai colori drammatici — e il raccontare — come forma di esperienza e arricchimento culturale — sono i complici di una memoria che si fa portavoce di un messaggio sublime che si esprime attraverso il concetto di «custode delle forme e delle metamorfosi», caro a Canetti. Allo stesso modo, Calvino in chiusura delle *Lezioni americane* si sofferma sul fatto che la natura culturale dell'uomo è il frutto di un compendio di citazioni che la rendono molteplice e indefinita e da cui l'evoluzione storica, annessa al divenire, si radicalizza nella memoria attraverso un gioco metamorfico per cui si crea una sorta di *big bang* cognitore:

entro l'enciclopedia di esperienze e di maschere che è diventata la tradizione, non è la fascinazione dell'incoerenza, ma la possibilità che alla storia come ideologia erratica e totalizzante di una linearità uniforme si sostituisca la somma cangevole dei frammenti, la congettura dei punti di vista, in cui si riconosce e si accetta il destino di separatezza e di finitudine dell'uomo dialogale.²⁰

In questo senso, Salman Rushdie afferma che:

La narrativa dice la verità in un tempo in cui coloro che affermano di dire la verità inventano le cose. Abbiamo i politici o i media o chi per loro, la gente che forma le opinioni, che, in effetti, inventano delle storie. E allora diventa dovere dello scrittore di storie iniziare a dire la [...] nel tipo di contesto in cui io ho iniziato a pensare si accettava l'idea che le storie dovessero essere false [...] l'idea che il racconto deve essere bugia, che deve essere una storia meravigliosa. Ci si aspettava che i cavalli e che i tappeti volassero. E si credeva ce, raccontando storie in quel modo, in un modo meraviglioso, si potesse veramente dire una verità che non si poteva dire in altro modo. E così sono cresciuto supponendo, ancora, che quello fosse il modo normale di raccontare storie, e mi sono trovato a lottare quando ho iniziato a scrivere seriamente nel contesto di una letteratura che si era costruita ormai da tempo una sorta di visione opposta su ciò che è un romanzo [...] Così mi trovo costantemente a lottare col fatto di molte persone, per cui la fantasia o l'uso dell'immaginazione sono eccezionali. A me sembrano normativi.²¹

²⁰ E. RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, Milano Bruno Mondadori, 80.

²¹ S. ALBERTAZZI, *Il punto su la letteratura fantastica*, Roma, Laterza, 1993, 134-35.

Le storie quindi sono vere, così come lo erano per Calvino, e nei *Figli della Mezzanotte*, come fa notare Silvia Albertazzi, esse si dispongono in un catalogo dei destini di una nazione che si va a formare proprio allo scoccare della mezzanotte. La finzione collettiva in cui tutto è possibile, prevede una corsa contro la morte, l'oblio, che si traduce nell' "inghiottire le vite" e chiunque voglia conoscere la storia deve inghiottire tutto a sua volta. Prima che l'oblio spenga la luce della narrazione. Non c'è dubbio che il ricordo qui vada alla narrazione delle *Mille e una notte*, in cui il principio precursore del narrare era lo stesso e solo con l'insieme di tutte le storie, non di una sola, si definisce la morte della morte, si caccia definitivamente la minaccia dell'oblio. Un passato fatto di frammenti che vien ricomposto attraverso la memoria collettiva, il racconto.²²

Qui si annida la relazione tra identità e ricordi, tornata di attualità a partire dagli anni Ottanta del Novecento, in seguito al rimodellamento dei confini culturali e politici dell'Europa.²³ Con l'abbattimento delle barriere geopolitiche si è chiusa infatti una fase di congelamento dei ricordi e per questo anche la concezione del termine «storia» è mutata, aprendosi alla coscienza collettiva e al passato come luogo storico che si ricorda, che si tramanda. L'identità viene definita come «una costruzione attiva e una interpretazione politica della propria storia mediata dalla parola»,²⁴ raccontata secondo un punto di vista collettivo che rappresenta il popolo, non il potere, i colonizzati e non i colonizzatori. In questo contesto storico-culturale prevale l'esperienza di scrittori, per lo più di provenienza «provinciale», periferica (nell'accezione di zona su cui raramente sono puntati i riflettori dell'interesse pubblico), che rilanciano nel postmodernismo il senso della ricostruzione modernista della tradizione; senso questo che si amplifica ancor di più oltreoceano, attraverso lo sguardo postcoloniale di fine secolo. Per descrivere il racconto di fondazione come espressione di una comunità o,

²² ID., *Bambini della mezzanotte*, in S. Albertazzi-A. Gasparini, *Il romanzo new global: storie di intolleranza, favole di comunità*, Pisa, ETS, 2003, 72.

²³ La relazione tra identità e ricordi è tornata di attualità negli anni Ottanta del Novecento, in seguito al conseguente rimodellamento dei confini culturali e politici dell'Europa. Con l'abbattimento delle barriere si è chiusa una fase di congelamento dei ricordi e cambia anche la concezione del termine «storia» che passa a significare, in questo modo, la coscienza collettiva e il passato che si ricorda. L'identità viene definita come «una costruzione attiva e una interpretazione politica della propria storia mediata dalla parola». L'autodefinizione avviene in base a ciò che si ricorda o si dimentica a livello collettivo. Cfr.: B. LEPETTI, *Il presente della storia*, «Rivista storica italiana», CVIII, 1, 301; R. KOSELLEK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt, M, Suhrkamp, 1979; P. RICOEUR, *Tempo e racconto...*, III).

²⁴ T. DE LAURENTIS, *The essence of the Triangle or, Taking the Rise of Essentialism Seriously, Feminist Theory in Italy, The Usa and Britain*, «Differences», I, 1991, 12.

nell'accezione più ampia, come voce dalla e della periferia del mondo, colonia del sistema capitalistico imperante, si può ricorrere a Bachtin e alla sua definizione di *polifonia*. Polifonia come un concerto di voci che esplodono nell'opera letteraria mediate dalla libertà espressiva, «punto fermo» che tende alla molteplicità semantica e sintattica del testo, manifestazione vitale dell'essere in sé in rapporto con l'altro da sé. Una continua alternanza di io / noi, come già sottolineato per Atzeni, si rincorre sulla pagina del romanzo, poiché la definizione dell'*io* si ha solo nel momento in cui esso si ricongiunge al *noi*, ossia al termine di un percorso di consolidamento identitario. L'etica dell'altro, in questa accezione, crea un'alternativa al processo di secolarizzazione che rischia di trasformare l'antro storico in una sorta di «grande magazzino»,²⁵ dove il passato e il suo significato vengono assorbiti dal vortice del qualunquismo, obliando qualsiasi possibilità di confronto antropologico. Al contrario invece, il passato rappresenta il diverso, l'altro da noi, e il compito dello scrittore è quello di, citando ancora Curtius, riformulare la verità attraverso il tempo e rifondare il concetto di *homo loquens*²⁶ che Claude Hagège ha ri-definito come «uomo dialogale», ossia l'uomo che non usa la retorica ma si fa custode di una parola che riecheggia l'antico dramma, poiché interrogando l'altro in realtà interroga se stessa.²⁷

La dichiarazione secondo cui il modernismo, come ricorda Raimondi, conclude la sua parabola quando viene meno il senso delle grandi narrazioni viene smentita nel momento in cui intervengono nel dibattito anche gli scrittori sudamericani i quali sostengono l'esigenza del racconto multiplo ed enciclopedico pluridimensionale che raccoglie diversi tipi di esperienze arricchendosi con il contatto con altre realtà, quale quella africana e asiatica. Carlos Fuentes deriva questa necessità dal rapporto con il barocco europeo in cui è sfasata la linearità dell'asse temporale, restituendo sotto tutti i punti di vista una realtà multiforme e multilingue. La creolizzazione diviene quindi la base della costituenda società multi-etnica, che oltrepassa i limiti continentali diramandosi dall'India al mondo arabo, da Israele alla Martinica, dall'Africa al Trinidad, restituendo un prodotto romanzesco che «tende a comporsi come una grande festa della parola autenticamente polifonica, protagonista con accenti diversi e sempre nuovi di un'esplorazione congiunta dell'immaginario e del reale, della comunità e

²⁵ *Ivi*, 72

²⁶ E. R. CURTIUS, *Studi di letteratura europea*, Bologna, Il Mulino, 1963, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1950.

²⁷ C. HAGÈGE, *L'uomo di parole. Linguaggio e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1989.

dell'individuo, dell'ordine e del caos, dall'ironia dolorosa della storia alla forza primordiale e ribelle della carne».28

Come già è stato accennato per Atzeni, le narrazioni perseguono un profondo senso del luogo e del passato da cui esso è stato tramandato, espletandosi in una forma di riflessione intersoggettiva che ricucisce i fili della memoria dispersi nel tempo e nel non detto, nel non narrato. Nel momento in cui avviene la sprovincializzazione della periferia polisemica del mondo e dell'isolamento culturale, il luogo e il tempo riacquistano valore: scrivere, leggere, raccontare divengono elementi indispensabili alla comprensione, nel momento in cui al buio si sostituisce la luce, la figura, la parola. Solo attraverso il senso di appartenenza e l'autocoscienza culturale, eredi della mitologia europea di discendenza modernista, si diviene custodi delle metamorfosi e soggetti creativi di un nuovo divenire che proviene dal passato. Lo stesso Eliot ragiona sul concetto di unità e diversità, sottolineando come sia essenziale la diversificazione fra le comunità umane. Nell'affermare la sua visione pluralistica e aperta nei confronti delle altre culture, egli elimina il *revival* culturale locale nel tentativo di far discendere la cultura contemporanea da radici antiche.29 Più tardi, la letteratura diviene, con Marc Augé, un luogo della memoria per combattere l'appiattimento del presente.30 La specificità del racconto fondativo solidifica ancor di più questo concetto, almeno rispetto al racconto "semplicemente" mitico o al romanzo storico fine a se stesso, elevando queste opere ad una condizione di spessore culturale più vasto, che abbraccia non solo la comunità ma il Tutto-mondo.

Per questo, per *Passavamo sulla terra leggeri* come per gli altri racconti fondativi si potrebbe proporre, come già accennato sopra e tenendo conto del piano tassonomico e ideologico, la medesima condizione delineata da Moretti a proposito di quei testi che egli stesso definisce *Opere mondo*,31 e di cui fanno parte, tra gli altri, *Faust*, *Moby Dick*, *L'anello di Nibelungo*, *Ulisse*, *Cantos*, *La terra desolata*, *L'uomo senza qualità*, oltre al già canonizzato in questo senso, *Cent'anni di solitudine*.32 Per dirla con le parole di Moretti, insomma, le *Opere mondo* sono scisse «fra l'ambizione totalizzante dell'epica e la realtà frammentaria del mondo

28 E. RAIMONDI, *Considerazioni su un secolo di letteratura*, Roma, Carocci, 2003,110.

29 T. S. ELIOT, *Appunti per una definizione della cultura*, Milano, Bompiani, 1967.

30 M. AUGÉ, *Non luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.

31 F. MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* Torino, Einaudi, 1994.

32 S. ZATTI, *Il mondo epico*, Bari, Laterza, 2000, 5.

moderno».³³ Depauperata dunque della necessità etica di istituirsi oralmente come baluardo identitario, l'epica tenta di fondare nuovi testi sacri aspirando, senza successo, alla totalità e modificando il significato del termine 'enciclopedismo'.³⁴ Attraverso l'analisi di *Passavamo sulla terra leggeri* si è potuto constatare come l'enciclopedismo sia stato interiorizzato e sintetizzato dal "dialogo con / fra gli autori" e da una sorta di concettismo critico che rimanda continuamente ad altri concetti e / o testi, estendendosi così al "misturo", all'"opacità" e all'"ibridazione" post-coloniale. Il romanzo atzeniano, dunque, ma in generale le *Opere mondo* costituirebbero un esempio di questa nuova veste epica, polifonica³⁵ e volutamente disomogenea.³⁶ Le *Opere mondo*, al contrario del romanzo che afferisce ad una letteratura nazionale,³⁷ diviene espressione e

³³ *Ivi*, 8.

³⁴ Il significato di enciclopedismo così come sino ad ora enucleato riferisce in particolare l'importanza di fungere da scrigno al sapere collettivo di una comunità o, come sostiene Hegel, di una Nazione che fonda le proprie radici e la propria identità su una poesia corale, impersonale e totalizzante (M. FUSILLO, *Fra epica e romanzo*, in F. Moretti, *Il romanzo*, II..., 5) servendosi, in una successiva fase di sviluppo, di un testo letterario di più ampio respiro, teso verso un orizzonte antropologicamente forte che si associa a un sistema di valori tali da costituire quella che Hainsworth definisce «enciclopedia etica» (J. B. HAINSWORTH, *The idea of epic*, Berkeley - Los Angeles, Oxford University of California press, 1991 (trad. it: *Epica*, Scandicci, La Nuova Italia, 26).

³⁵ Cfr.: M. BACHTIN, *Epos e romanzo* in ID, *Estetica e romanzo...*, 457; S. ZATTI, *Il mondo epico...*, 7. La portata ideologica dell'epica affonda le sue radici nella storia, seppur miscelandosi all'invenzione del mondo degli eroi, in cui i confini tra vero, verosimile e *folia* variano non solo nello spazio e nel tempo ma anche nel passaggio tra culture e periodi storici diversi tra loro. Nei contesti orali, l'epica attinge continuamente dal pozzo del patrimonio comune di racconti e storie, estendendosi «dalle genealogie più scarse agli apologhi più prolissi, attraverso proverbi e leggende, gli encomi dei vivi e gli elogi dei morti, le teogonie e i racconti meravigliosi» (M. DETIENNE, *Invenzione della mitologia...*, 36). Cfr.: A. VARVARO, *Letterature romanze nel medioevo*, Bologna, il Mulino, 1985, 215.

³⁶ *Ivi*, 4. In realtà Bachtin riferisce di una vera e propria venerazione rispetto al racconto fondativo e a quello epico, in quanto il passato eroico di una nazione e «il mondo degli "inizi" costituisce la vetta della storia nazionale, il mondo dei padri e dei progenitori, il mondo dei "primi" e dei "migliori"» (M. BACHTIN, *Epos e romanzo...*, 455). Teoricamente, infatti, l'inizio è considerato come un fatto epocale, memorabile, in cui si raggiunge il livello più alto di perfezione: «in questo passato tutto è bene, e tutto ciò che è sostanzialmente buono (il "primo") è soltanto in questo passato. Il passato epico assoluto è l'unica fonte e principio di tutto il bene anche per i tempi successivi» (*Ivi*, 457). Cosa che invece non avviene per l'epopea contemporanea, in cui l'autore si pone in maniera più obiettiva confrontandosi dignitosamente sulle verità nascoste o anche poco piacevoli della Storia.

³⁷ *Ivi*, 47. Ciò che avviene in merito all'assorbimento dell'epopea nel genere romanzesco è stato riassunto da Bachtin in questi termini: «raffigurare l'evento a un livello assiologico-temporale identico al proprio e a quello dei propri contemporanei (e quindi anche sulla base dell'esperienza e dell'invenzione personale) significa compiere un rivolgimento radicale e passare dal mondo epico in quello romanzesco». (M. Bachtin, *Eros e romanza...*, 457). Anche il tempo attuale e personale, in questa accezione, può essere percepito come eroico, dal punto di vista storico, solo se proiettato nel futuro, mentre il passato può essere percepito in maniera meno distanziata, estraendoci dal tempo concettualmente inteso e proiettandoci invece in un tempo immanente..

baluardo della periferia o della semiperiferia del mondo, abbracciando una realtà più ampia come «un continente, o il sistema-mondo nel suo insieme».³⁸ Moretti sottolinea inoltre l'inadeguatezza della critica di fronte alle *Opere mondo*, che vengono considerate «come fenomeni isolati: casi singoli, stranezze, anomalie».³⁹ Questo stesso insieme, contrapponendosi al monologismo epico, prospetta una dimensione polifonica in cui schiere di personaggi si affacciano sulla scena, presentando se stessi come entità autonome, ma la disimpegnano subito dopo per dare spazio a molti altri come loro. Nessuno diviene protagonista, in quanto il soggetto della narrazione è la coralità stessa dell'opera, il sistema dei personaggi. Questa già citata polifonia che investe anche il sistema dei personaggi, misturo di genti diverse, costituisce non tanto una Nazione — così tanto agognata dagli scrittori di periferia — ma piuttosto un Mondo in cui convivono realtà diversificate che hanno trovato posto all'interno di un'unica cultura, nel caso di *Passavamo sulla terra leggeri* quella sarda, in *Cent'anni di solitudine* quella colombiana, nei *Figli della Mezzanotte* quella indiana *et similia*. Così, quella 'contemporaneità del non contemporaneo' di cui parla Ernst Bloch e che contribuisce a rendere *Passavamo sulla terra leggeri* un'opera epicamente valida che dispone i suoi elementi in una sequenza volta alla ricerca della frammentarietà tipica di quella che Leo Spitzer chiama «democrazia delle cose» in rapporto al cosmopolitismo della poesia moderna,⁴⁰ perché coincide con la scoperta dell'essenza delle cose. Infatti, ricordiamo, «il tempo ritrovato è tempo fissato, scolpito una volta per tutte, fermo».⁴¹

Se, come già accennato prima, le *Opere mondo* sono perlopiù dislocate nel primo scorcio del XX secolo, il lungo silenzio seguito alla pubblicazione di *Cent'anni di solitudine* viene interrotto all'alba degli anni Ottanta dalla sequela di romanzi di non comune fattura che si protrae sino all'alba del nuovo millennio. Si tratta di opere che oppongono resistenza allo scorrere del tempo e che anzi, nel legittimare la comunità di cui sono frutto, fondano e rifondano un tempo nuovo ma sempre diverso perché specifico di un popolo nella sua propria auto-determinazione.

Come già accennato sopra, secondo Glissant i generi letterari occidentali non riuscirebbero a supportare la realtà del Tutto mondo o del Caos mondo, i quali

³⁸ *Ivi*, 47.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ L. SPITZER, *La numeracion caotica en la poesia moderna*, in ID, *Linguistica y Historia literaria*, Madrid, Greidos, 1961, 297, 259.

⁴¹ F. MORETTI, *Opere Mondo...*, 140.

suggeriscono un movimento a radici plurime, rizomatiche, meticcie, in cui tutti gli aspetti si compenetrano senza negare la propria specificità. Si può cambiare scambiandosi con l'altro ma senza per questo perdersi o snaturarsi:

la mia poetica ha colto questa situazione inedita in cui ogni pensiero è un pensiero-mondo che spinge a produrre epica. L'epica della creolizzazione richiede moltiplicazioni, rizomi, reti di relazioni condivise. Non ha bisogno di eroi e guerre, non descrive un'umanità per preservarla, com'era, per esempio, nell'*Iliade*.⁴²

La riformulazione del genere romanzesco da parte degli scrittori postcoloniali è intrapresa attraverso l'adattamento delle strutture del racconto orale autoctono ai moduli narrativi occidentali. Questo tipo di traduzione che vede coinvolti gli elementi tipici dell'oralità applicati alle usuali tecniche narrative, risultano dispiegarsi come costanti della ricerca postcoloniale, palesandosi diversamente tra i vari autori. In questo modo la narrazione si avvicina alla concezione teorica proposta da Benjamin a proposito della variabile culturale del senso del tempo e della tendenza alla sovrapposizione spazio-temporale e all'uso della narrazione a scatole cinesi. Le narrazioni sono, in questo modo polifoniche.

In seguito al raggiungimento dell'indipendenza, politica e culturale, i racconti, sino ad allora incentrati sul tema della colonizzazione, si aprono inevitabilmente alla decolonizzazione in atto, contribuendo alla reinterpretazione del nuovo modello di riferimento storico che si viene dispiegando in tempo reale. Alla realizzazione teorico-politica dell'evento si affianca quella letteraria, come una sorta di esemplificazione che non viene impiegata solo ai fini di una riscrittura della storia nazionale alla luce della nuova realtà, ma anche come canale morale per la costituzione di un nuovo gruppo storico, quello degli ex colonizzati. L'impegno non può che prescindere dall'extrapolazione primigenia degli elementi locali, che per primi sono stati soppressi o, quantomeno, serbati e obliati dal macigno coloniale, insieme all'intera memoria culturale del popolo. Intervenendo sulla base sociale, il colono seleziona i fatti da delegare agli annali, rubando l'identità ai suoi sottomessi e, per questo, il compito degli intellettuali diviene quello di recuperare e reinserire nella giusta luce quel passato, riconsegnandolo alla sua dimensione originaria, smantellandone al tempo stesso le strutture ideologiche annacquate dalla sovrastruttura coloniale. La necessità di comprendere la storia nelle storie e viceversa non è nuova alle aspettative storiche nazionaliste ma, in

⁴² E GLISSANT, *Édouard Glissant profeta del passato*, intervista a cura di G. COLOTTI, «Il Manifesto», 18 giugno, 2004.

seguito all'abbattimento delle barriere coloniali, queste stesse storie intrecciate tra loro sono sottoposte alla mitopoiesi, in modo da avere un più forte impatto nella memoria collettiva.⁴³ Il passato viene, quindi, «sognato in maniera profetica»⁴⁴ e, pertanto, la Storia e la letteratura appaiono inseparabili, tanto che il rimando a fatti storici viene filtrato attraverso un'immagine ascrivibile alla categoria del mito o del racconto fondativo. Ciò determina la messa a punto di una narrazione che scaturisce dalla visione che della storia hanno i personaggi marginali, osservatori dei fatti a partire da una posizione periferica che contribuisce ad alterare e distorcere i contorni del reale come, a detta di Atzeni nel *Bakunin*, fa la memoria. Passato e presente risultano continuamente modificati da reciproche interferenze secondo uno schema narrativo dialogico. E a questo proposito, scrive Glissant: «Poiché il tempo storico fu stabilizzato nel non essere, lo scrittore deve contribuire a ristabilirne la cronologia tormentata, vale a dire a svelare la vivacità feconda di una dialettica reinnescata fra natura e cultura [antillana]».⁴⁵

Sicuramente, la fuga nel porto sicuro del mito e del racconto di fondazione abbinata alla ricerca introspettiva di se stessi, attraverso lo scavo nella memoria è determinato, in questo spicchio narrativo di fine secolo, dal costituirsi come alternativa rispetto a quello che George Ritzer definisce «McDonaldizzazione», assimilando il famoso marchio commerciale a un processo di colonialismo espansionistico intrapreso da parte delle multinazionali che, inevitabilmente, investe anche il sistema socio-culturale. Il senso di appartenenza al “luogo”, fondamentale per una comunità sensibile alla propria posizione identitaria e in rapporto al contesto geopolitico, come ha dimostrato lo stesso Atzeni, si contrappone ancor di più a quelli che Marc Augè definisce «non-luoghi»,⁴⁶ *non sense* legato all'era del capitalismo sviscerato, alla dimenticanza della necessità di sentirsi parte di qualcosa.

A questa nuova forma di colonizzazione culturale, il Sud, su cui si sono focalizzati gli studi critici dell'ultimo scorcio di secolo,⁴⁷ ma tutto il mondo delle

⁴³ Cfr. *Abbecedario postcoloniale*, a cura di S. Albertazzi-R. Vecchi...

⁴⁴ E. GLISSANT, *Poetica del diverso...*, 114.

⁴⁵ ID, epigrafe in P. Chamoiseau, *Texaco...*, 505.

⁴⁶ M. Augé, in risposta ad un mondo fatto di non-luoghi («Sei i luoghi antropologici creano un sociale organico, i non luoghi creano una contrattualità solitaria» M. AUGÉ, *Non luoghi...*, 93; «Sono quegli spazi costituiti in rapporto a certi fini (trasporto, transito, commercio, tempo libero) e il rapporto che gli individui intrattengono con quegli spazi», *Ivi*, 87.

⁴⁷ Alla necessità di riaffermare la propria identità si contrappone dunque la continua messa in discussione di tutto attraverso i non luoghi, l'omologazione. Il Sud tra l'altro, il cui problema viene ripreso negli anni 90 da Goffredo Fofi, risente della sua mancata appartenenza al contesto storico, alla Storia, l'Occidente. Davanti all'inevitabilità della globalizzazione il Sud risponde con una letteratura in

periferie all'unisono resiste contrapponendosi strenuamente alla globalizzazione e al Mcmondo, così come lo definisce Benjamin Barber, utilizzando come sola arma di difesa all'omologazione la propria specificità culturale, che non si identifica più con precisi confini politici e socio-culturali. La tendenza dei narratori del Sud così come quella delle periferie e degli emarginati è quella di valorizzare narrativamente il passato anche attraverso la ricerca linguistica, recuperando diastraticamente i cocci della tradizione e inserendoli in maniera sincronica nel presente di cui si vuole riscoprire le radici e le ragioni storiche. Le uniche vie di fuga, àncore di salvezza sono, per pochi di loro, il racconto di fondazione e, per altri, il mito, la cui strada è intrapresa diffusamente da parte dei narratori di periferia come modello alternativo ad un presente omologato.

cui «lo sguardo al futuro non fosse oblio del passato, in cui l'accoglimento del nuovo non fosse resa acritica o patetico scimmiettamento, in cui l'integrazione fosse davvero sano meticcio, arricchimento e non semplificante o prevaricante omologazione culturale» *Ivi*, 7.

Ilaria Puggioni
Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

4.2. «La sola cosa al mondo che valga la pena di iniziare: La fine del modo, diamine». Aimè Cesaire e il *Diario del ritorno al paese natale*.

Il problema è: cantare o non cantare? Aimè Cesaire già nel 1939 introduce una problematica forte, che scagiona i neri antillani, figli e schiavi del colosso colonizzatore, paradigma di tutti gli umili, i sottomessi, gli emarginati dalla storia. «Noi siamo quelli che dicono no all'ombra»,⁴⁸ prosegue ancora il poeta martinicano. La prosa-poesia del *Diario al paese natale*, racconto di fondazione antillano, guarda prospetticamente dalla civile Parigi il luogo primigenio, del ricordo e dell'infanzia, introducendo nella liricità epica della memoria parte dei materiali sino ad allora screditati ma a cui il poeta vuole conferire dignità letteraria: schiavitù, squallore, paura, tratta schiavista. Il racconto, così crudo e diretto, centra l'obiettivo di rivendicare una condizione di sudditanza, emettere un urlo di resistenza che sconfigge anche la disperazione più cupa.

Infatti,

Uscire dall'alienazione in cui l'uomo di colore da secoli è stato costretto vuol dire, in primo luogo, riportare alla coscienza quella realtà sociale che egli ha dovuto rimuovere, vuol dire pensare alla propria isola non più attraverso gli stereotipi dell'esotismo coloniale, ma nei termini concreti della dura realtà quotidiana. Così le isole felici, lussureggianti, tanto decantate dalla propaganda colonialista, diventano «le Antille che hanno fame, l'Antille butterate dal vaiolo, le Antille distrutte dall'alcool, naufragate nel fango di questa baia, sinistramente naufragate nella polvere di questa città».⁴⁹

E così, il messaggio surrealista che eleva la città a culla indiscussa della modernità, anche letteraria — basti pensare alla Parigi degli anni Venti declamata da Benjamin, una Parigi che Cesaire, surrealista anch'esso, conosceva molto bene —, è rivisitato proporzionalmente al recettore di riferimento, ossia il popolo martinicano *in primis* e solo *in secundis* il Tutto-mondo. L'anafora temporale «Alla fine dell'alba» introduce e scandisce la grandezza delle lasse epiche del *Diario*, di cui protagonista sono le Antille, metonimia di una città personificata che è «piatta, sparpagliata, si arrampica con le mani senza aver voglia di forare il cielo con una vera protesta».⁵⁰ Una città che in seguito Chamoiseau sdoppierà in *Texaco* inserendovi anche Cesaire tra i personaggi del racconto. La parola, sacralizzata dal

⁴⁸ A. Breton, Prefazione, in A. CESAIRE, *Diario del ritorno al paese natale*, Milano, Jaca Book, 1978, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Presence africaine, 1956.

⁴⁹ *Introduzione alla nuova edizione italiana*, a cura di G. Benelli, in A. Cesaire, *Diario...* 8.

⁵⁰ A. CESAIRE, *Diario del ritorno al paese natale...*, 47.

ricordo della tratta e dell'appartenenza ad un destino comune, è ora riprodotta sulla carta, descritta con l'urlo di chi ha solo questa come unica arma pacifica: «E siccome so soltanto parlare, è per te che parlerò».⁵¹ Così Césaire si fa cantore del suo popolo, utilizzando la prima persona, autodeterminandosi non solo come cantore ma anche come fruitore di questo stesso urlo, che raccoglie secoli di torture, di paure ancora non sopite. Quando Césaire scrive, nel 1939, la Martinica è ancora sottomessa al regime coloniale francese, nonostante questo abbia sospeso effettivamente le tratte e la schiavitù, ma sia ora impegnato su un altro fronte, quello bellico del secondo conflitto mondiale. Dalla civilissima Parigi, bombardata, spogliata della sua dignità, non meno schiava di chi lei stessa rendeva schiava, Césaire ripercorre le tappe di un non ancora concluso percorso di iniziazione — «Fa di me un uomo d'iniziazione» —,⁵² tesaurizzando una tradizione orale che sacralizza il passato, non lo dimentica e anzi lo proietta verso il futuro: «La mia bocca sarà la bocca delle sofferenze che non hanno bocca, la mia voce sarà la libertà delle voci che si piegano di fronte alla cella della disperazione».⁵³ Questo manifesto programmatico, su cui Césaire fonderà il suo impegno nella rilettura della storia martinicana e antillana di cui sarà precursore, introduce una nuova concezione, culturale prima che storica e geografica, in cui si smantellano le barriere imposte dalla presunta civiltà occidentale in vece di un nuovo modello sociale, di cui si rimarcano i confini, di cui si proclama l'indipendenza ideologica, di cui si concepisce la profondità ideologica, il bagaglio identitario: «E anche la mia originale geografia; la carta del mondo fatta per me, dipinta non con i colori arbitrari degli eruditi, ma secondo la geometria del mio sangue sparso, accetto».⁵⁴

Questa dichiarazione d'intenti apre la strada ad una nuova mappa del mondo, per parafrasare il titolo di una raccolta poetica di Derek Walcott, che anche in questo caso non tiene conto dell'ufficialità asettica dei confini imposti ma ne delinea dei nuovi, conferendo dignità ad un popolo estromesso da e ad ogni latitudine ma che ora viene reintegrato a cantare il suo canto libero.

Le Antille, ma in particolare la Martinica, si impegnano nella realizzazione di racconti fondativi che reputano vitali e necessari per rialzarsi definitivamente dal giogo coloniale. La prospettiva da cui scrive Césaire e, in particolare, il momento

⁵¹ *Ivi*, 55.

⁵² *Ivi*, 103.

⁵³ *Ivi*, 57.

⁵⁴ *Ivi* 113.

storico in cui lo fa, denotano la sottigliezza liminare che separa la civiltà dall'inciviltà, la città dalla campagna, il Nord e il Sud del mondo. Dalle macerie o dalla future macerie di una capitale così vitale quale è stata Parigi non più che qualche anno prima, Cesaire guarda ad una terra natale che invece piano piano raccoglie i cocci e li riassume, rialzandosi. Cantando.

4.3. «...Che tutto quello che vi era scritto era irripetibile da sempre e per sempre». Gabriel Garcia Marquez e i *Cent'anni di solitudine*.

Il racconto di fondazione di Garcia Marquez, *Cent'anni di solitudine*, si inserisce in un percorso già tentato dagli scrittori latino americani precedenti (ma senza grandi risultati in questo senso), incanalati verso il *misturo* tra l'elemento tradizionale e locale e la modernità letteraria di impronta europeista. L'entrata in scena dello scrittore colombiano «sbaragliò le esitazioni e capovolse le convinzioni, tanto che il suo influsso risultò immediatamente rapinoso».55 Secondo Cesare Segre, *Cent'anni di solitudine* — anticipato dalla pubblicazione di racconti e novelle “periferiche” e bozze della grande epopea di Macondo — segnò il punto di svolta in direzione della ricerca di una «cosmopoiesi» in conflitto con la peculiarità latinoamericana del proporre romanzi di consumo. La proposta di personaggi e situazioni familiari al lettore di Garcia Marquez collima con spazi e geografie riferibili al contesto dell'America tropicale ma che non coincidono con nessun luogo specifico: come tutti i racconti fondativi, infatti, l'autore propone un «paese-sintesi» o «paese-simbolo», così li definisce Segre, che come in tutti gli altri casi qui delineati coincidono con il paese natale elevato a paese-mondo. In Macondo, infatti, possono scorgersi alcuni tratti simbolici della colombiana Aracataca, luogo di nascita del romanziere, almeno considerando la conformazione geografica caratterizzata dalla lontananza dal mare e, al contrario, dalla immersione nella foresta. L'anonimo borgo colombiano, grazie all'epopea di Marquez, è ora eletto a simbolo di iniziazione, in un processo continuo di morte e rinascita che trascina in sé l'intera America Latina, rinata dopo tanti anni di colonizzazione:

lasciate in una lontananza quasi di leggenda l'epoca della scoperta e quella della colonizzazione, limitata a pochi cenni quella delle lotte per l'indipendenza, Marquez si sofferma soprattutto sul periodo delle guerre civili (liberali contro conservatori) e su quello del colonialismo prima inglese, poi nordamericano, insistendo sui momenti dello sfruttamento economico e della dipendenza politica.56

La grandezza del continente sudamericano si scontra con l'isolamento geografico a cui è costretta Aracataca — Macondo, determinando il profondo

55 G. GARCIA MARQUEZ, *Opere narrative*, a cura di R. Campra, intr. di C. Segre, Milano, Mondadori, 1987, I, XI.

56 *Ivi*, XIII.

sensu di solitudine con cui devono fare i conti tutti i personaggi del racconto, riflesso paradigmatico di un'intera società che stenta a trovare la sua collocazione nel mondo della modernità occidentale.⁵⁷ Anche qui, la memoria e la storia, obliate dall'ufficialità coloniale, impegna l'autore nella riscoperta del senso della vita che va al di là di ogni scorza di realismo magico, velo di maya che si stende sulle cose alterandone la percezione. *Cent'anni di solitudine* propone infatti una storia che si sottrae alle cronache (tranne che per alcuni tratti) imponendosi come universale:

Nel rinunciare all'elemento mitico sudamericano, Garcia Marquez esalta invece quello simbolico sottraendosi così al mero folclorismo e creando anzi i propri miti su altri parametri interni alla narrazione: in questa prospettiva, lo stile e i procedimenti narrativi innestano nell'azione una rete vibrante di collegamenti simbolici tra i vari personaggi e tra interi blocchi narrativi: «il mito fonda l'autonomia della narrativa di Marquez, è un elemento portante del mondo che ha creato e continua a creare.⁵⁸

La mitopoiesi di Marquez è suggestiva nel momento in cui svela l'invenzione di un racconto carico di significati che immediatamente si dischiudono davanti al lettore secondo un procedimento ottenuto per

sottrazione e potenziamento: sottrazione del caso singolo, dell'episodio localizzato in uno spazio e in un tempo precisi, privi d'interesse generale; potenziamento in una progressiva espansione di significati: dalla rappresentatività di un gesto o di un'azione all'allusione a un fato collettivo. Principio dominante la ciclicità che implica un eterno ritorno, un ritmo ineluttabile: col fulcro nella reversibilità vita-morte-vita. La reversibilità ha esempi letterari (la morte e la rinascita di Melquiades) e simbolici (la condanna alla fucilazione o il suicidio del colonnello Aureliano, non seguiti da morte). Essa può diventare procedimento letterario.⁵⁹

La ciclicità oltrepassa la vita del singolo e si dischiude sotto il profilo contenutistico, come già accennato, con la ripetizione di nomi nel trascorrere delle generazioni; sotto quello stilistico, invece, si insiste sugli elementi narrativi riconducibili all'epica e sul fatto che i personaggi siano investiti da una sorta di alone sovrannaturale (come nel caso dell'episodio delle farfalle gialle che precedono Mauricio Babilonia o l'odore di polvere che circonda la figura di Rebeca, di cui si è già qui parlato). E, infine, con lo stile formulare di ascendenza

⁵⁷ Come sostiene Segre, in seguito Marquez sostituirà la foresta al mare come forma di isolamento, ambientando le sue opere nei Caraibi. Il mare quindi determina da una parte l'isolamento mentale della popolazione, dall'altra è veicolo di continui contatti, spesso nefasti, con lo straniero. *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, XIV.

⁵⁹ *Ivi*, XV.

epica. Il palinsesto di riferimento di *Cent'anni di solitudine* è chiaramente la Bibbia, ma anche William Faulkner, a cui si deve l'idea di un paese-sintesi, per esempio. Il ricorso al fato, di virgiliana memoria, contribuisce inoltre ad eternare gli eventi, interfacciandoli con le intromissioni di spazi temporali diversi, che confondono il futuro nel presente e il passato nel futuro. Il fato quindi, così come il mito, diviene procedimento narrativo sostenuto in questo dal continuo succedersi di analessi e prolessi che creano una sorta di «contemporaneità di passato, presente e futuro, che rappresenta nel modo più chiaro la mancanza di alternative di una realtà che ha natura di mito».⁶⁰ Il “contemporaneo del non contemporaneo” anche in questo caso prende il sopravvento, e «la realtà è trasformata dallo scrittore in mito anche perché i personaggi hanno già trasformato i fatti in leggenda. La mitopoiesi implica una mitogenesi».⁶¹ Un processo di morte e rinascita li accompagna nella loro solitudine, distraendo il lettore dall'effettiva specificità di ciascun personaggio, in particolare di quelli teoricamente trainanti per il racconto, poiché essi incorrono in una continua sovrapposizione nominale che contribuisce a distendere su di loro quel velo di cui prima si parlava. Così, Marquez è come se ottemperasse al dovere di uccidere l'eroe, sfiancarlo quantomeno, lasciando della sua epica il ricordo del fare e del disfare, del fato e della magia: «Varie caratteristiche del modo di narrare di Marquez, riportate a influssi letterari, fanno parte di questa strategia del mito. Per esempio, l'indistinguibilità tra il mondo quotidiano e gli spazi del fantastico [...]; oppure, il gusto dell'iperbole, dalle dimensioni alla longevità delle persone, dalle capacità fisiche alle prestazioni sessuali [...]».⁶² Anche Marquez così come tempo dopo farà Atzeni, immerge i suoi personaggi nella natura, uniformando il creato in un solo canto, in un solo destino, il disfacimento dell'una determina necessariamente quello dell'altro e viceversa. Ma il mondo viene scoperto insieme, il coinvolgimento è totale. Esso è concertato attraverso l'uso esclusivo dell'iperbole che, se da una parte potrebbe semplicisticamente essere conseguenza di quel realismo magico — che Atzeni definiva come coperchio valido per troppe pentole —⁶³ essa invero contribuisce a sacralizzare la narrazione e diviene «un fatto di discorso potenziato dalla memoria. Ma anch'essa finisce per contribuire al balzo dal reale al fantastico, perché cambiando la portata delle cose le avvicina a quelle leggi che sono proprie non del mondo comune, ma di quello messo a punto

⁶⁰ *Ivi*, XVII.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, XIX.

⁶³ S. ATZENI, *Una scoperta dalla Spagna: Cristina Fernandez Cubas, Mia sorella Elba*, in ID, *Scritti giornalistici...*, II, 833.

dalla fantasia. Lo spazio percorso ha ai suoi estremi lo stupore e il miracolo. Miracolo: mito». ⁶⁴ Secondo Segre, al contrario, il mito di *Cent'anni di solitudine* non ha nessun sostrato sacrale ma anzi spesso sia sottoposto da parte dell'autore all'ironia.

Un aspetto assolutamente rilevante nella prosa di Marquez, ossia quella che riguarda «l'asimmetria delle distanze. Si tratti della primitiva Macondo o di un'isola caraibica, è costante la legge che rende remoto e persino irraggiungibile, per gli abitanti, il resto del mondo, mentre dall'esterno la penetrazione è sin troppo agevole». ⁶⁵ L'isolamento di cui parla Marquez si traduce nel senso della solitudine, che coinvolge la collettività nel suo complesso e determina qualsiasi reazione interiore. L'espedito del narratore onniscente realizza l'aspirazione dell'autore alla corallità perché la prospettiva adottata è, come nota Segre, quella dei personaggi. Il racconto di fondazione di Macondo rispetta le leggi della scoperta di un luogo inaccessibile — come si è già visto per Atzeni, appassionato di questo romanzo —, raggiunto dopo una lunga pellegrinazione da parte dei personaggi e lo eleggono attraverso il rito di iniziazione e, soprattutto di nomina:

Macondo era allora un villaggio di venti case di argilla e di canna selvatica costruito sulla riva di un fiume dalle acque diafane che rovinavano per un letto di pietre levigate, bianche ed enormi come uova preistoriche. Il mondo era così recente, che molte cose erano prive di nome, per citarle bisognava indicarle col dito. ⁶⁶

In un secolo, dunque, si consuma l'epopea di Macondo, a partire dai tempi — che nel corso del romanzo divengono memoriali — della fondazione sino alla sua estinzione. Come un organismo che nasce, cresce e poi muore, Macondo scopre il mondo ma nel momento in cui raggiunge la maturità discoprendo la realtà occidentale non regge il confronto e si spegne piano piano sino alla morte. Nella scelta di utilizzare una disposizione strutturale a saga sfilano susseguendosi le sei generazioni dei Buendia, famiglia simbolo del grande sogno sudamericano. Macondo si confronta continuamente con l'esterno, in un senso di grande inquietudine perché tutte le influenze vengono incamerate ed elaborate dalla popolazione in forma anche a volte distruttiva:

José Arcadio Buendia ignorava completamente la geografia della regione. Sapeva che verso oriente c'era la sierra impenetrabile e al di là della sierra l'antica città di Riohacha,

⁶⁴ G. GARCIA MARQUEZ, *Opere narrative...*, XIX.

⁶⁵ *Ivi*, XX.

⁶⁶ *Ivi*, 563.

dove in epoche remote – come gli aveva raccontato il primo Aureliano Buendía, suo nonno – Sir Francis Drake si dava allo sport di cacciare i caimani a cannonate; poi li faceva rammendare e riempire di paglia per portarli alla regina Isabella. Nella sua gioventù, lui e i suoi uomini, con donne e bambini e animali e ogni sorta di utensili domestici, avevano attraversato la sierra in cerca di uno sbocco sul mare, e dopo ventisei mesi avevano abbandonato l'impresa e fondato Macondo per non dover intraprendere il cammino di ritorno.⁶⁷

Con l'epopea di Macondo, luogo fantastico per antonomasia, García Márquez ci regala (con esso ed in esso) un racconto fondativo che richiama la storia dell'uomo. Il chiudersi in sé stesso porta alla distruzione, il fare riferimento solo alle proprie capacità e alle proprie strutture mentali determina l'isolamento. Come molti personaggi del romanzo, la solitudine invecchia e reclude una comunità così come un individuo in convinzioni stinte che creano dubbi e non certezze, chiudendo la porta di un passato che, senza un presente è destinato a non rigenerarsi.⁶⁸

In *Passavamo sulla terra leggeri*, sulla scia di *Cent'anni di solitudine*, prevale l'utilizzo di un tempo narrativo coniugato all'imperfetto, per mezzo del quale si sottolinea la ricorsività dell'evento, lo si sottrae alla fissità del divenire e dello spazio. Così come sottolinea Mario Vargas Llosa a proposito di *Cent'anni di solitudine*, la struttura narrativa del romanzo tende a menzionare il fatto principale nell'unità narrativa ma in realtà si tratta di una proiezione del fatto stesso verso il futuro. Si compie quindi un balzo cronologico come nel caso di «Molti anni più tardi, di fronte al plotone di esecuzione...». Dal futuro si fa nuovamente un passo indietro verso il passato riordinando linearmente i fatti che conducono a

⁶⁷ *Ivi*, 572.

⁶⁸ R.PAOLI, *Invito alla lettura di Garcia Marquez*, Milano, Mursia, 1987.

Cfr. S. ATZENI, *Passavamo sulla terra leggeri...*, 192. Durante una conferenza tenutasi all'Università di Cagliari, inoltre, alla domanda su quali fossero gli autori sulla sua formazione letteraria, soprattutto in rapporto al modello sudamericano, lo scrittore rispose, «Debbo confessare che, [...] quando ero ragazzo leggevo tutti i libri sudamericani con un amore viscerale. Sono stato innamorato di *Cent'anni di solitudine* per un tempo infinito, l'ho letto, riletto e mi commuovevo, e mi veniva da ridere, non so, mi aveva colpito molto. Però non ho solo letto Marquez ma anche Borges, Amado. Amado l'ho letto tutto e mentre 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. [...] Ho letto tanti libri, anche di autori tedeschi. Trovo che ci sia più somiglianza, per quanto questo possa sembrare un'eresia, fra l'anima tedesca e l'anima sarda che non fra l'anima sarda e l'anima brasiliana. Anche questo è molto generico detto così, perché poi *l'anima sarda...* ognuno di noi ha un'anima individuale, l'anima si esprime in alcune manifestazioni di un popolo; ogni popolo ha alcune sue caratteristiche, ecco noi abbiamo in comune più con gli europei che con i sudamericani». S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, in ID., *Sì...otto!*, Cagliari, Condaghes, 1996, 2005², 87.

quell'evento ormai sottratto all'ordine cronologico e tracciando una sorta di cerchio che unisce il passato al futuro e viceversa.⁶⁹

Ciò sottolinea, talvolta in forma iperbolica, il senso della durata quasi, come scrive Moretti, per rimpiangerlo nel suo disordine e nella sua instabilità.⁷⁰ Il gusto per l'iperbole costituisce un elemento narrativo irrinunciabile per entrambi gli scrittori. In questo modo si traccia un circuito che lega il futuro al passato e poi ancora al futuro, attraverso la prolessi e la retrospezione che annuncia un fatto molto prima che si verifichi e lo rievoca poi a distanza di tempo conferendogli una grandezza epica. Così il tempo gira la sua ruota in modo più o meno ampio con la «funzione primaria di accennare, all'inizio di un ciclo vitale, alla sua conclusione, così che il presente sia anche già percepito nella prospettiva di passato che gli darà il futuro».⁷¹ In questo modo il presente è sbilanciato, non riesce a circoscrivere un proprio specifico spazio, ammettendo ancora una volta la tendenza alla “contemporaneità del non contemporaneo” che ha importanza narrativa in questo caso, influenzando la *suspance* e la produzione di un intreccio interessante, che lega il lettore al testo e che mette in moto nuovamente il meccanismo storico. Così Macondo è una realtà tranquilla prima dell'arrivo degli zingari, i quali con le loro invenzioni progressiste rimettono il moto il circolo vizioso della storia; allo stesso modo nell'India di Rushdie il momento della dichiarazione d'indipendenza sembra segnare l'inizio di una nuova epoca, così come, ancora, in Atzeni, l'arrivo dei popoli diversi dai *S'ard* avviano il processo del divenire storico che chiude e riapre sempre nuovi cicli vitali. L'intreccio di tempi diversi corrisponde anche all'intreccio di spazi diversi, così come giustamente sottolinea Moretti a proposito di *Cent'anni di Solitudine*.⁷² Si racconta quindi di una «comunità isolata che viene presa nel sistema mondo moderno, e ne riceve un'inattesa, violentissima accelerazione».⁷³ La storia di Macondo, così come quella della Sardegna, non procede mai in maniera indipendente ma è sempre collegata ad altre storie, a un'altra Storia. In questa dimensione si staglia l'*Opera mondo* e la sua geografia, in cui si dà voce alla periferia che subisce decisioni esterne. In questo prospetto le digressioni epiche diventano altre cose, interferenze in cui, come sottolinea Moretti, l'United Fruit viene definita in due modi diversi a seconda del punto di

⁶⁹ M. VERGAS LLOSA, *Gracia Marquez: Historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona, 1971, 549.

⁷⁰ F. MORETTI, *Opere Mondo...*, 227.

⁷¹ C. SEGRE, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, 253.

⁷² F. MORETTI, *Opere Mondo...*, 229.

⁷³ *Ibidem*.

vista: nel Quarantaduesimo parallelo come una breve parentesi all'estero ma in *Cent'anni di solitudine* come una svolta epocale per la vita di Macondo da cui esso non riuscirà mai più a riprendersi. Da questo punto di vista, la prima parte del romanzo si sofferma sui rapporti commerciali che Macondo sancisce con il sistema mondo e che si rivela inizialmente positiva. La seconda parte è quella delle guerre di Aureliano in cui lo spazio del racconto non coincide più con Macondo ma con lo Stato Nazione, a metà strada tra la realtà piccola e il sistema mondo. Lo stato vince e Macondo ritorna al ruolo periferico a cui è destinato, spegnendosi pian piano come le sue farfalle.

4.4. «Il mondo era tornato nuovo». *I figli della Mezzanotte* di Salman Rushdie.

Salman Rushdie riscrive l'epopea indiana nei *Figli della Mezzanotte*, racconto di fondazione che se da una parte si fa cantore della tradizione letteraria indiana sulla scia del *Ramajana* e del *Mahabharata*, dall'altra la rinnova alla luce della tradizione europea di fine secolo. Sulla scia dei *story tellers* indiani, Rushdie impronta le storie della Mezzanotte sulle *Mille e una notte*, infarcendole di tante e tante digressioni e riprese che ne diluiscono il tempo, procrastinando il minuto di iniziazione e il tempo zero che coincide con la mezzanotte in cui scatta l'ora dell'indipendenza. La vena fantastica, che immerge il romanzo nella dimensione culturale indiana, ingigantisce la realtà seppur restandovi assolutamente legata. Infatti, intessendo la Storia indiana al genere romanzesco, *fictionale* per definizione, Rushdie si sofferma ad avvisare il lettore sulla natura non veritiera del racconto ma sulla sua importanza e grandezza. Ciò permette di scardinare i criteri della verosimiglianza, ponendo sullo stesso piano realtà e sogno, narrazione realistica e invenzione mitica. *I figli della mezzanotte* rappresentano i 1001 bambini nati in India allo scoccare della mezzanotte del 15 agosto 1947, giorno in cui la Nazione si è risvegliata dal giogo imposto dal colono inglese. Simbolicamente quindi i bambini — ponte tra la vita e la morte, tra la nascita e la rinascita culturale (ma soprattutto storica) — nati in quest'ora così decisiva e preziosa, sono tutti dotati di superpoteri. Ma uno di loro in particolare, Saleem Sinai, protagonista di questo romanzo collettivo, possiede il dono più importante, che è quello di entrare nelle menti altrui. E, per questo, pur non presenziando direttamente agli eventi storici durante il loro svolgimento può tuttavia narrarli come se li avesse vissuti realmente, come se vi avesse partecipato. Per questo la prima persona singolare che irradia dal testo e che coincide con il racconto di Saleem diviene collettiva, proprio perché il protagonista è solo portavoce di una dimensione corale che traspare continuamente dalle sue parole. Ripercorrendo le tappe essenziali della sua vita, Saleem la intreccia inevitabilmente alla Nazione e in questo si riconosce il dono di appartenenza dell'essere nati in un momento, la mezzanotte, così fondamentale per la Storia del proprio paese. Ogni azione di Saleem fuoriesce infatti dalla banalità dell'individualismo, divenendo invece sacra e legandosi a passaggi particolari della storia indiana, significando così quel sentimento che Derek Walcott, qualche anno dopo, significherà in «o sono nessuno, o sono una Nazione». La vita di Saleem si trasforma dunque in un rito iniziatico da cui scaturisce un punto zero multiplo, nell'interfacciarsi della microstoria nella

macrostoria, causa dei cambiamenti epocali. Giunto in punto di morte, in un momento di passaggio che riecheggia specularmente il momento di iniziazione della mezzanotte, Saleem racconta la propria vita e quella della sua Nazione, cominciando dalla vita di Aadam, suo nonno, per poi risalire al contemporaneo. «Per comprendere una persona, dovete inghiottire il mondo»: questa è la regola del libro. Ed effettivamente, Rushdie racconta un mondo, il Tutto mondo: oltre che un racconto di fondazione *I Figli della Mezzanotte* sono anche di un romanzo di formazione, una saga familiare; ma anche un romanzo storico, rispettando così la tipologia del racconto fondativo delineata in questo mio lavoro. La complessità del romanzo consta nella riflessione legata alla somma delle storie, al moltiplicarsi di esse e alla ricorsività dei personaggi, che nascono e muoiono e poi rinascono e muoiono, così come in Marquez. La simbologia linguistica dell'opera di Rushdie, inoltre, inietta nella bocca degli esclusi dalla civiltà la semplicità stessa del linguaggio, del saper discorrere limpidamente sui problemi maggiori, sia storici che esistenziali, della Nazione indiana.

Così, Saleem diventa il simbolo della rinascita di tutta l'umanità ma soprattutto dei più deboli. E anche qui, sradicati, disadattati, cittadini del mondo, dotati di molteplici identità, spesso in disaccordo tra loro, trovano voce sulle pagine del racconto fondativo indiano. Il dono, conferito a Saleem, di rivivere le storie e poterle narrare si trasforma in una maledizione, in quanto oltre a raccontarle le storie bisogna riviverle nei dolori e nella sofferenza di chi è stato colonizzato. La storia dell'India moderna, infatti, ancorata al suo passato ma proiettata nel presente, si trova ad affogare nelle sue contraddizioni, scissa tra la sua natura britannica ma anche induista, tra il suo guardare all'occidentale ma dominata dalle antiche superstizioni; e, ancora, divisa tra l'investimento industriale e la cultura di base contadina, avanzatissima per tanti aspetti e retrograda e arretrata per molti altri. Per questo e per altro, l'India di Rushdie, pur decolonizzata ma ancora colonizzata linguisticamente, risente ora di un ulteriore giogo, come quello del sistema mondo, della globalizzazione. Un po' come Saleem, insomma, «pieno di crepe»: né indiano, né musulmano, né inglese, né occidentale, ma l'insieme di tutto questo, policentrico, polifonico, universale.

4.5. «Siedi qui. Mangia. Amerai di nuovo lo straniero che era il tuo Io». *Omeros* di Derek Walcott.

L'immensa letteratura del Nord è stata straordinaria nella ricerca dell'individuazione, nella psicologia dell'Io, e su questa strada ho incontrato il negativo della vita e della storia moderna. Se Joyce ha scritto con l'*Ulysses* un *epos* dell'individuazione, la letteratura del Sud (un sud che può essere ovunque) narra piuttosto la storia di Ulisse che diventa Nessuno, e su questa strada incontra l'epica, la totalità, la coralità — il Tutto-Mondo, come dico io. Ma questa autentica epica viene spesso contraffatta da tanta falsa letteratura, anche di successo, che simula e dunque falsifica la calda vita, come se essa fosse facile e a portata di mano.⁷⁴

«Dell'inglese, del negro e dell'olandese in me / sono nessuno, o sono una nazione».⁷⁵ Questa dichiarazione programmatica mette in luce quella molteplicità di origini etniche che identifica il grande poeta dei Caraibi, e lo immerge all'interno di una tradizione che oramai sembra stratificarsi all'interno del sistema-mondo. Una vera e propria Babele multirazziale che alimenta l'opera di Walcott di un *humus* linguistico-letterario particolarmente ricco. Il contesto geo-politico antillano che ancora a fatica riemerge dal pantano coloniale, influisce fortemente sulla produzione letteraria dello scrittore caraibico. Anche in questo caso l'impegno della penna letteraria si rivolge alla rivitalizzazione di un intero patrimonio culturale sommerso, di un popolo sconfitto dalla storia che si accinge pian piano a ricostruirsi. Il racconto di fondazione accompagna questo sforzo di resistenza comune, salvaguardando la ricchezza identitaria duramente conquistata da parte del popolo antillano. I cantori caraibici si fanno fregio del plurilinguismo oltre che del pluriculturalismo lasciata loro in eredità dalla dominazione straniera. Così, come per Chamoiseau e per Atzeni, anche per Walcott l'inglese e il creolo coincidono, assumendo pari dignità linguistica. Nel teorizzare l'approccio epico-storico alla materia trattata, Walcott determina la sua appartenenza ad una tradizione che ormai non ha confini, che è quella dell'epopea e, diciamo noi, del racconto di fondazione:

Ci sono stati e ci sono tentativi di scrivere un'epica moderna. Il più noto è quello di Ezra Pound, in cui non vengono utilizzate le Muse, ma l'economia ed è interessante vedere come l'epica del mondo moderno sia guidata, trainata dall'economia. I nomi di queste

⁷⁴ *Vivere significa migrare: ogni identità è una relazione*, conversazione tra C. Magris ed E. Glissant, «Corriere della sera», 1 ottobre 2009.

⁷⁵ D. Walcott, *Goletta flight*, in *Mappa del nuovo mondo*, Milano, Adelphi, 1987.

forme sono, però, nomi dati da determinate culture, che pensano di essere culture superiori e che di conseguenza possano essere loro ad attribuire dei nomi generali alle forme poetiche: epico, lirico. Ma non possiamo pensare che qualcosa che viene pronunciato da una tribù della Nuova Guinea sia epico, o lirico. Quello che voglio dire è che certe etichette vengono date per ossequio a regole esistenti in una certa cultura. Io quando penso a un poema epico penso piuttosto a Virgilio, a un eroe che aveva un compito da svolgere, ma i miei eroi pescatori, qual'era il loro compito?».⁷⁶

Omeros si identifica con il poeta stesso, e questo a sua volta con la materia che plasma il suo canto. L'epopea omerica rappresenta il canone da ribaltare, il parametro di riferimento per la riscrittura del canone postcoloniale, in cui non c'è guerra, ma c'è la desolazione della tratta, la natura ibrida che diviene materiale di ricchezza. In un mondo occupato in cui sfilano solo gli esclusi, Walcott nel 1992 riscrive il racconto di fondazione del popolo antillano, personalizzando Omero in base al modello recettivo ossia al popolo fruitore, il Tutto mondo: per lui e di lui canta Walcott. La provenienza omerica del nome in realtà nasconde il tessuto creolo nella sua durezza: "homeros" infatti contiene l'inglese *home*, identificando l'epopea con un forte attaccamento alla terra natale. E Homeros, l'eroe incorre in una forte demitizzazione poiché viene soprannominato *Sette Mari* così come suggerisce una marca di olio di merluzzo. I pescatori dell'arcipelago, all'occidente estremo dell'Atlantico, e la bellissima donna per cui essi contendono, si fregiano di nomi solenni per la tradizione della poesia: Achille, Ettore, Elena, Filottete.⁷⁷ Con «la loro allucinazione storica» questi nomi sono anch'essi simboli di ovvie coincidenze nei casi della vita, soprattutto dell'identità metaforica con cui il loro cantore reclama di allacciare sé stesso e la propria poesia all'archetipo greco. Il sublime dell'archetipo si mescola al volgare dell'attualità. La rapsodia di Walcott ha il sapore del mito perché ogni gesto dei personaggi, le loro passioni, il lavoro e la festa, il piacere e la sofferenza, sono assoluti, istantanei, ieratici. E il mare che avvolge l'arcipelago, gli arcipelaghi e a cui Walcott ha inoltre dedicato una raccolta poetica, protegge e scandisce il ritmo della vita universale, e diviene personaggio stesso del racconto, madre di tutte le figure che si muovono nell'epopea, filtro tra l'oggi e il tempo antico. Luogo di battaglie, di arrivi, di travolgimenti che mutano il senso e il vento della Storia, il mare:⁷⁸ perché «lo scoglio su cui abitava non era niente. Né una nazione» Né un popolo"⁷⁹

⁷⁶ Derek Walcott, intervista di Lello Voce, *Kult*, 2001.

⁷⁷ Cfr. M. H. LAFOREST, *La magia delle parole. Omeros di Derek Walcott*, Napoli, Guida, 2007.

⁷⁸ D. WALCOTT, *Omeros*, Milano, Adelphi, 2003, 125.

⁷⁹ 125

Walcott scrive di uomini comuni, feriti, offesi nel fisico e nella dignità e in *Omeros*, per amore di Elena e per restituirle il senso della sua Storia, Plunkett vorrebbe rovesciare la prospettiva eurocentrica (o occidentocentrica) raccontando l'isola attraverso un altro punto di vista che metta a fuoco l'insensatezza della guerra ma anche della colonizzazione. Il passato non è guardato in maniera nostalgica, così come abbiamo potuto notare per gli altri racconti di fondazione qui analizzati, ma in uno squarcio di *Omeros*, quando Walcott inserisce un *ekphrasis* in cui Maud, novella Penelope, ricama su una coperta la flora e la fauna dell'isola caraibica si percepisce chiaramente l'amarezza del senso di colpa coloniale, del peso ideologico che questo comporta nonostante lo scorrere del tempo. Il poema di fondazione ricostruisce la storia di questa realtà desolante, ma che si arricchisce nel contatto con l'altro, nella dimensione talattica che esso vuole emulare. Tra gli esametri greci si imbastisce un'inglese arricchito a sua volta dal melodico *patois* e ancora dal gergo caraibico: così Pidgeon Island con le sue storie e la sua Storia riemerge in un «mare che non custodisce statue e monumenti come la terra, ma è la storia stessa». ⁸⁰ Infatti, «nei Caraibi ogni isola ha una storia diversa, una diversa leggenda legata al mare: Il nostro inizio è comune e terribile, la schiavitù, non può essere racchiuso in una placida favoletta». ⁸¹ gli arcipelaghi e non l'arcipelago, infatti. Omero ritorna nell'arcipelago dei Caraibi e riprende a cantare, e l'epica caraibica esplora *Omeros* come il poema-mondo dove risuonano popoli, memorie e parole, per ricominciare di nuovo, al di là della storia, degli imperi, della letteratura stessa, in nome della vita e della poesia che resistono, rinascono, continuano.

Alla dimensione terrena in cui Cesaire ambienta il suo *Diario*, ad limine con l'elemento acqueo che circonda le isole antillane, Derek Walcott in *Omeros* racconta l'epopea dell'isola di Santa Lucia, dando voce letteraria a quello scorcio incontaminato immerso nel Mar dei Caraibi: «Crediamo che il passato sia meglio dimenticarlo che chiuderlo in una bronzea nostalgia». ⁸²

Il poema, che consta di quasi ottomila versi in terzine è suddiviso in sette libri e sessantaquattro capitoli, e utilizza un «verso lungo con una forte cesura al mezzo, che Walcott definisce «oughly hexametrical» e la cui cadenza stinge in quella della prosa». ⁸³ La terzina come sostiene Molesini, «è utilizzata come

⁸⁰ D. MESSINA, *D. Walcott, I Caraibi come l'arcipelago greco. La nostra storia scritta sul mare*, intervista a Derek Walcott, «Corriere della sera», 11 dicembre 2008.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² D. WALCOTT, *Omeros...*, 325.

⁸³ *Nella macina della risacca*, a cura di A. Molesini, in D. Walcott, *Omeros...*, 563.

meccanismo propulsivo, meramente musicale, nella vicenda narrata».84 Secondo Molesini, Walcott sulla scia di Dante ricerca la «frase schietta, capace di tradurre in immagine memorabile l'intera vita di un uomo»;85 mentre, sulla scia di Omero, recupera «l'arte di suscitare lo stupore antico nel lettore, quello che i pescatori provano per la luce dell'alba, per la lingua del mare e delle foglie, per il destino della loro stirpe alla deriva nell'oceano della Storia».86 Una scrittura più pittorica che filmica, ricca di descrizioni, in cui «l'immagine tende a prevalere sull'agire, l'istantanea sulla sequenza cinematografica. Lo scorrere degli eventi è sistematicamente decomposto in minutissimi gesti ripresi al rallentatore, e costellato di metafore e riferimenti letterari ora espliciti ora latenti»:87 «Ma fecero la traversata, sopravvissero. È questa la gloria dell'epica. / Moltiplica le lance della pioggia, moltiplica la loro rovina, / la grazia nata dalla sottrazione mentre la porta di ferro della stiva / si apriva sui loro occhi».88

L'aspetto più narrativo e, anzi, discorsivo, fluisce nell'intreccio dei tessuti linguistici più variegati in cui si alternano toni alti e bassi oltre che idiomi diversi (inglese e *patois*) predisposti sullo stesso piano. L'utilizzo di una dicotomia seriale, estesa alle più varie soluzioni stilistiche e linguistiche corrisponde ad una commistione anche sotto il profilo della tassonomia letteraria, in cui la seriosità delle lasse epiche è superata dal verso lungo che è quasi vicino alla prosa e che inserisce *Omeros* nella zona di ingerenza segnata dal genere romanzesco. A questo, si aggiunge l'elemento cinematografico e/o drammaturgico a cui si devono probabilmente i continui cambi di scena e di ambientazione. L'autore sottolinea anche come in realtà la tecnica compositiva utilizzata nell'epopea antillana sia quella «dell'affresco, o meglio del suo fratello laico e povero, il murale, che raffigura storie affiancate nel medesimo spazio-tempo presente, anziché farle scaturire l'una dall'altra».89 E proprio i due picchi di Saint Lucia, il Gros e il Petit Piton, sono l'incarnazione paesaggistica dell'universo diviso che nel corso di tutto il libro contrappone e congiunge la Storia alla Natura, l'inglese al *patois*: «lingue di un idioma che non capivo, / ma dove la mia carne non aveva bisogno di

84 *Ibidem*.

85 *Ibidem*.

86 *Ibidem*.

87 *Ivi*, 564.

88 *Ibidem*.

89 *Ivi*, 564-65.

traduzione; / poi di nuovo udii il patois, mentre mi si aprivano le orecchie».90 Anche qui, come in *Rushdie* e negli altri racconti di fondazione emerge il gusto dell'ossimoro, specchio di una comunità scissa, *patois* culturale di una Storia che trascorre. E così sfumano elementi riconducibili all'alternanza della colonizzazione inglese e francese, a una lingua ibrida, alla visione imperiale che convive con quella tribale, ai padroni che convivono con gli schiavi, agli schiavi che divengono padroni, alla realtà quotidiana che diviene letteratura, alla letteratura che vive grazie al canto dei creoli, alla lingua della quotidianità che coesiste con quella aulica europeizzante, alle lasse epiche che narrano di una comunità periferica per definizione.91

Walcott recupera il modello epico odissiacco che, nel canone occidentale — a cui chiaramente l'autore si contrappone — rappresenta il punto di riferimento di qualsiasi cantore si affacci alla dimensione epica del racconto, poiché solo qui la terra si ricongiunge con il mare, sedando un conflitto disseminato di insidie. Gli ultimi decenni del Novecento, infatti, hanno sostenuto il ruolo fondativo del romanzo antico alla cui categoria apparterebbe, secondo Genette, anche l'*Odissea* omerica che costituisce, per via della tendenza al plurilinguismo e all'*entrancement* tipicamente romanzesche, il modello di riferimento epico principale per tutte le rinascite e le reimmersioni che hanno inframmezzato la storia del genere, in quanto, rispetto all'*Iliade*,

un personaggio secondario diventa l'eroe del racconto, il tema dell'azione viene modificato (dall'impresa guerresca all'avventura), e si modifica anche l'atteggiamento narrativo, con un'improvvisa e quasi completa focalizzazione sul solo eroe — e, secondariamente, nella *Telemachia*, sul figlio — che rompe completamente con l'olimpica oggettività («sfidata esteriore» come dice Hegel) del mondo epico. Si tratta, quindi, di un cambiamento di genere, perché Omero percorre così più della metà del cammino che separa l'epopea dal romanzo: passaggio dal tema guerresco al tema dell'avventura individuale, riduzione della molteplicità dei personaggi a un eroe centrale su cui viene prevalentemente focalizzato il racconto, e infine inaugurazione, così contraria al regime narrativo dell'*Iliade* (e in seguito dell'epopea medievale dell'inizio in *medias res*, compensato dai canti IX-XII da un racconto autodiegetico in prima persona.92

La tradizione classica, quindi, viene rivisitata da Walcott alla luce delle teorie postcoloniali, che lo stesso poeta ha contribuito ad arricchire. Al centro del revisionismo epico postcoloniale vi è sicuramente la caduta dell'eroe,

90 *Ivi*, 285.

91 *Ivi*, 569.

92 G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, 208-9.

dell'individualità che rende l'epica un genere fonologico per definizione. Al contrario, qui esplose la polifonia degli umili, nuovi eroi del racconto di fondazione antillano che ri-descrivono una nuova mappa del mondo, parafrasando l'autore, anche qui, degli estromessi dalla Storia. Walcott, così come Césaire utilizza una prima persona epica, che rende per questo l'opera in versi fonologica, frutto di un punto di vista condiviso: «ho cercato di raccontare / le loro vite come potevi, ma non è mai abbastanza; / ora, nel puzzo di zolfo, chiediti se l'amore / per la povertà ti ha aiutato a vedere con altri / occhi, come quelli di questa pietra senza vista».93

In *Omeros* il lettore viene invaso dal sentimento del nome, in cui tutto viene nominato e rinominato per sottolineare il ritmico scorrere del tempo. La ricerca identitaria è uno dei motivi centrali del poema, poiché si percepisce la consapevolezza della perdita dei valori antichi soppiantati da quelli moderni: «ho cantato la nostra nazione».94 Come si vede, il poeta alterna all'individualità collettiva dell' "io" la collettività individuale del "noi", che rimarca il segno di appartenenza ad un'unica comunità di cui si condividono i valori, in cui si condivide il punto zero che, come nella dimensione eliotiana, riassume in sé presente, passato e futuro:

Ora udiva l'aedo mormorare il canto profetico di un dolore
 Destinato a diventare il suo passato. Era una nota prolungata
 E senza fine, che serpeggia come la lingua del fiume scuro:
 eravamo il colore delle ombre quando scendevamo,
 tintinnanti di ceppi, per congiungerci alle catene del mare ,
 per le monete d'argento che si moltiplicavano sull'orizzonte venduto,
 e queste ombre sono ristampate ora sulla sabbia delle coste agli antipodi,
 i tuoi antenati di cenere
 che venivano dal Golfo di Benin, dove finisce la Guinea.95

E proprio Eliot si configura come uno degli ispiratori ideologici di Walcott se, come è avvenuto per Atzeni nel racconto giovanile *E Maria ascese al cielo*, rivive nella figura di Phleba il fenicio: «Ho cantato il quieto Achille.... La cui fine quando verrà, sarà una morte per acqua (non è cosa per questo libro, che resterà a lui sconosciuto e non letto). [...] ho cantato la nostra vasta nazione, il Mar dei Caraib.96 Così, la tradizione occidentale e quella antillana trovano un punto di

93 *Ivi*,

94 *Ivi*,

95 *Ivi*, 253.

96 *Ivi*, 543.

incontro, plasmandosi e rifondando consapevolmente una nuova tradizione, quella del Tutto-mondo, che, come per l'Odissea omerica, divenga il canto di chi non ha confini né barriere ma si riconosce in un canto collettivo, quello dei dimenticati dalla Storia:

Storia. Non avevo il potere di cambiarla.
Eppure sentivo che tutto era già accaduto,
e che sarebbe successo ancora, ma era strano
averlo visto a Boston, nel fuoco del focolare.
[...] La danza degli spettri ha legato le tribù in una sola nazione

L'oceano non aveva memoria del vagabondare di Gilgamesh,
né delle spade e delle teste tagliate dell'Iliade. Era un'epopea dove ogni verso veniva
cancellato
e scritto di fresco sui fogli della risacca che esplode
nella cieca violenza di un'onda che rimpiazza l'altra
con un solco e nel sospiro che affanna il cuore
e che comincia in Giunea per alzarsi. Esausto qui:
comunque lo si legga, non è una nostra sconfitta
né una vittoria.⁹⁷

La tradizione quindi non deve fossilizzarsi, diventare un monumento. Bensì essa deve diventare monumentale, risciversi ma riaggiornarsi continuamente. *Omeros* non racconta infatti l'agire dei personaggi di Santa Lucia bensì «il loro sentire e il dispiegarsi della rete di intuizioni affettive che lo lega al mondo». Il lettore è invitato a soffermarsi su questo punto e per questo la scorrevolezza narrativa ne risente poiché l'energia linguistica del poeta non è mai tesa a creare *suspence* bensì a concentrarsi sul rapido incalzare delle immagini che luccicano come scaglie nella mente dei personaggi, mimetico del pensiero come avveniva in Joyce. Un altro elemento fondante della narrativa di Walcott è la presenza della Storia con la S maiuscola «Tutto era stato dimenticato. Anche tu. Io non so. / Il mare sordo ha cambiato ogni nome che ci hai dato; / alberi, uomini, sospiriamo per una melodia perduta».⁹⁸

Santa Lucia, come la Sardegna è stata per lungo tempo un'isola contesa che diventa personaggio a-storico all'interno dell'epos-romanzo, così come il mare, per sconfiggere la morte intesa come oblio della memoria:

Omeros è un'epopea di uomini che si battono, per lo più inconsapevolmente, contro il destino di morte e di oblio che da sempre tutto travolge. [...] La cosa che Walcott sembra

⁹⁷ *Ivi*, 503.

⁹⁸ *Ivi*, 237.

temere di più non è la sottomissione, ma la corruzione dell'anima del vinto, che viene sedotta e comprata dai modi e dalla lingua del padrone. Però gli eroi cantati dal libro trovano la loro rivincita, e manifestano l'essenza del loro essere, nell'esperienza di una vita quotidiana sapida di un sale antico.⁹⁹

Su tutto domina l'idea dell'eterno presente della Storia. La vita appartiene ai vivi, e soltanto a loro, e ciascuno fa del proprio passato individuale e culturale – stirpe – ciò che di volta in volta può e vuole. I gesti altrimenti insignificanti dei pescatori delle Antille acquistano una luce epica grazie al canto che li incastona in un paesaggio mitico, fertilizzato dai nomi antichi e dalla coscienza dell'umano soffrire. E il mare, con la sua luce e il suo movimento, tutto unisce, fornendo all'immaginazione un'icona naturale della vita, della morte, del trascorrere che è un presente sempiterno, mentre il congedo del poema che incomincia con l'aurora ci consegna al manto della Dea Bianca, la luce della luna, che veglia sul mare immutabile.¹⁰⁰

Sono cresciuto in questo oscuro porto dei Caraibi, dove mio
Padre, un bastardo, mi battezzò con il nome della sua contea,
Warwick. La contea del Bardo. Ma non mi sono mai sentito
parte del marchingegno straniero noto come Letteratura.
Preferivo la poesia alla fama, ma scrissi con il cuore
Di un dilettante. È questo il Will che si eredita.¹⁰¹

In questi pochi versi Walcott delinea quelli che sono i motori fondanti del racconto di fondazione, ossia l'appartenenza ad un luogo e ad una stirpe: «lo scoglio su cui abitava non era niente. Né una nazione Né un popolo»¹⁰² il poeta, con il suo canto, nomina il mondo e lo inizia alla vita. Prima di questo gesto iniziato nulla è, nulla esiste: «Vide i primi segni dell'uomo, / pali da pesca alti come alberelli, / raggiunse il suo principio e la sua fine, / perché alla memoria basta il lampo di un secondo».¹⁰³ Neanche il tempo, che come di consueto, si perde nella notte dei tempi per poi ripetersi sempre uguale, sempre lo stesso:

Non sapeva come dare senso al tempo,
che è il compito dello storico. La finzione

⁹⁹ *Ivi*, 577-78.

¹⁰⁰ *Ivi*, 579.

¹⁰¹ *Ivi*, 121.

¹⁰² *Ivi*, 125.

¹⁰³ *Ivi*, 227.

dei fatti presi in biblioteca da libri, libelli, opuscoli
ammucchiati in uno ziggurat, aveva il difetto dell'imparzialità; schivare l'emozione
come una nave evita gli scogli, fatti allineati
sulla carta con la penna e compasso che appiattivano
l'oceano in uno schema, ma la sola gioia
che il suo cuore sfinito trovava nei libri
erano gli eventi; e nessuno notava l'omerico ripetersi
dei dettagli, la loro profezia. Quella la differenza.
Lui vedeva la coincidenza, loro la superstizione.¹⁰⁴

E così, la genealogia di una Nazione può essere riscritta inserendovi chi realmente di quella nuova Storia e di quelle storie fa parte: Il racconto è un dovere morale, assimilato non solo dagli uomini ma anche dalla natura, poiché tutto fa parte di tutto in quanto esiste e viene nominato:

E ogni notte il bardo occhi-di-seme, rugoso come un albero,
l'albero ricurvo che portava le foglie genealogiche
della tribù nel suo lamento di gola cavernosa,
seguiva i rami intrecciati delle loro vite radicate nel fiume,
un groviglio di radici di mangrovia. Cantava fino al mattino finché il fiume rimaneva il solo ad ascoltare.¹⁰⁵

Questa dimensione del racconto è ancora più profonda nella raccolta poetica di Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, in cui il poeta accenna all'importanza della lingua come ancora di salvezza all'oblio di una civiltà. Di queste ultime, infatti, si sottolinea la labilità, la rarefazione della dimenticanza da cui è quotidianamente minacciata. Nel momento in cui il centro di una civiltà viene meno, perdendosi, allora l'appartenenza idiomatica diviene automaticamente il centro della vita intorno al quale ruota la salvezza o meno della stessa. Così fu per Roma e, prima, per la Grecia ellenica. La periferia del mondo si incarica allora di difendere questo baluardo identitario, salvando la lingua ibrida dalla dimenticanza, dal rincorrere il tempo. Poiché «Contrariamente a quanto si crede di solito, la periferia non è il luogo in cui finisce il mondo – è proprio il luogo in cui il mondo si decanta: «Son solo un negro rosso che amo il mare/ la colonia mi ha dato una solida istruzione/ ho in me dell'olandese, del negro e dell'inglese, / e non sono nessuno, o sono una nazione».¹⁰⁶ Per questo, Walcott sostiene che «La maturità è l'assimilazione delle caratteristiche di tutti i propri antenati e la riconciliazione dei diversi retaggi

¹⁰⁴ *Ivi*, 163-65.

¹⁰⁵ *Ivi*, 237.

¹⁰⁶ I. BRODSKIJ, *Il suono della marea*, in D. Walcott, *La mappa del nuovo mondo...*, XXXI

razziali e culturali costituisce indubbiamente il filo conduttore di tutta la sua opera»¹⁰⁷ Lo scopo è quello di giungere a traslitterare con una litote la concretezza di suoni, odori e colori. La realtà delle isole, insomma, una realtà considerata poco poetica e quindi ignorata o falsata dall'oleografica tradizione letteraria. Viene spontaneo a Walcott ispirarsi all'autore della *The Waste Land* e dei *Four Quartets*, che costituiscono l'evidente modello tecnico di *Epitaph for the Young*, così come la drammatizzazione del conflitto tra fedeltà e passione.¹⁰⁸

L'arrivo nei Caraibi, a prescindere dalla razza o dalla lingua costituisce un nuovo inizio, decretato dall'impegno dei poeti che devono inventare nuovi riti e nuovi miti, che ripercorrono la storia dell'isola, universalizzando i luoghi e i personaggi. La poesia abbandona i limiti del tempo lineare per spaziare nel mondo simultaneo dell'immaginazione, spezzare l'incantesimo e rimettere in circolo la storia. Walcott vive come un fallimento il fatto che non si sia riusciti a trasformare l'arcipelago in una nazione e questo è evidente soprattutto nelle poesie. *Names* per esempio ribadisce la convinzione che tutto ciò che è presente a Santa Lucia meriti di essere narrata e ha diritto di avere un nome.¹⁰⁹

¹⁰⁷ D. WALCOTT, *Le opere*, Torino, Utet, 1999, XII.

¹⁰⁸ *Ivi*, XIV.

¹⁰⁹ *Ivi*, XXVIII-XXIX. Cfr. *Names*, in *Isole*, 247.

4.6. «Dell'urbanista la Dama fece un poeta. O meglio: nell'urbanista lei chiamò il poeta. Per sempre».

Ma la città è in pericolo, diventa megalopoli e non si ferma mai; impietrisce di silenzio le campagne come un tempo gli imperi soffocavano quel che gli stava attorno; sulla rovina dello Stato-nazione essa si erige mostruosa, plurinazionale, transnazionale, sovranazionale, cosmopolita e creolo-demente; diventa l'unica struttura disumanizzata della specie umana.¹¹⁰

Tra un' "Annunciazione" e una "Resurrezione" nel 1992 Patrick Chamoiseau, «mastro-cantore epico della vita e dei sogni del suo popolo»,¹¹¹ scrive il racconto di fondazione antillano che, sulla scia di Césaire, ha come centro indiscusso l'isola martiricana. L'epopea caraibica è infatti scissa tra l'avanzamento urbanistico di marca occidentale, che divora la terra e demolisce la memoria, e la difesa strenuante della periferia cittadina, il Quartiere Texaco. L'aedo in questo caso è Maria-Sophia Laborieux, donna matador "informatrice" e fondatrice di questa periferia nella periferia del mondo che scandisce il processo di autoaffermazione dell'identità e della dignità creola insite nel cuore di Texaco, attraverso la resistenza rispetto all'invasore coloniale e all'inurbazione invasiva che ammazza le piccole comunità. Ripercorrendo le tappe della memoria culturale del luogo, dal momento in cui i reduci della tratta lasciarono le piantagioni spostandosi sulla collina sino alla conquista guerriera della *Lanvil*, l'Incittà, Fort de France. Il canto degli schiavi risuona delle colline: è il *Nouteka*, ossia il "noi" postcoloniale, che segna il passo di una narrazione attenta ad aprire al mondo la storia di una comunità piccola come quella martiricana, ferita più di altre — a detta dello scrittore — dalla Storia: «Giovane bravuomo, permetti che te ne racconti la storia... Fu probabilmente così, Uccello di Cam, che cominciai a raccontargli la storia del nostro Quartiere e della nostra conquista dell'Incittà, a parlare in nome di tutti, patrocinando la nostra causa, raccontando la mia vita...»¹¹²

L'epopea spazia dal racconto della schiavitù dei negri sino alla costituzione di una società multietnica dove le differenze vengono ipocritamente nascoste, la schiavitù cambia faccia ma sostanzialmente resta invariata, concentrandosi nelle mani dei mulatti benestanti. Texaco è un Quartiere di baracche abbarbicate sulle coste di Fort de France; ma per gli schiavi affrancati è un luogo sacro simbolo di indipendenza, di libertà. Per questo, la conquista di Texaco da parte degli ex

¹¹⁰ P. CHAMISEAU, *Texaco...*, 468.

¹¹¹ S. ATZENI, *Nota del traduttore*, in P. Chamoiseau, *Texaco...*, 8.

¹¹² P. CHAMOISEAU, *Texaco...*, 46.

schiavi coloniali coincide con una forte lotta di resistenza contro l'usurpatore occidentale — che si identifica nel comune di Fort de France, proiezione della Francia coloniale da cui, a sua volta è colonizzato — che vuole imporre il suo modello urbanistico a un luogo storico, simbolo della libertà coloniale. Il racconto di Marie-Sophie, una «parola incideva come un'arma»,¹¹³ così preciso nei dettagli, così epico nella forma e nei contenuti, è finalizzato a dissuadere l'Urbanista occidentale inviato per radere al suolo Texaco e permettere alla città di espandersi ulteriormente. È lui il Cristo Salvatore che viene preso a sassate nella prima pagina del romanzo, quasi a sottolineare il ribaltamento dei ruoli e del tessuto sociale, la rivalse degli schiavi rispetto al padrone coloniale. Marie Sophie gli racconta la propria storia, quella dei suoi antenati la quale, effettivamente, coincide con quella del suo popolo, in quanto la storia di Texaco è la storia della sua famiglia, di se stessa. La terra antillana emerge qui attraverso il connubio di disperazione, magia, favole, poesia e sogno. Questi elementi, che rendono il romanzo così vicino alla narrativa sudamericana, si discosta tuttavia da questa per evidenti peculiarità che lo avvicinano anche alla narrativa occidentale di fine Ottocento, come i racconti europei sulla tratta, per esempio. Inoltre, il racconto fa luce su una zona d'ombra della letteratura — e forse anche della storia — inerente gli influssi della dominazione francese nell'arcipelago caraibico. Chamoiseau nel suo racconto di fondazione riscrive la storia del popolo martinicano dal punto di vista creolo, soffermandosi sulla costruzione di un romanzo che contrappone la città alla campagna, la civiltà all'inciviltà: *l'Emvil V.s. Texaco*. Generazioni di schiavi liberati dal giogo delle piantagioni cercano di conquistarla ma questa, personificata, si ingigantisce continuamente necessitando sempre di più spazio sino a divorare tutto ciò che le sta intorno. Tra verità e fole Chamoiseau dipinge quindi gli ultimi 150 anni di Martinica soffermandosi sull'ascesa e il collasso del sistema delle piantagioni, l'arrivo delle società petrolifere (la Texaco, appunto), la visita di De Gaulle nel 1964. Questi elementi costituiscono la storia, quella da manuale, con le sue date e le sue sicurezze. A questa si intreccia un'altra storia fatte di storie, senza date ma immanente, sospesa nel tempo e nella durata, che coincide con le gesta e le leggende dei protagonisti. Da una parte Esternome Laborieux, schiavo liberato alla conquista della Incittà e, dall'altra sua figlia Marie-Sophie, discendente di questo dolore che presta la sua vita alla battaglia per Texaco ma che alla fine comprende l'importanza della lotta pacifica e della letteratura come forma di resistenza culturale contro l'invasore occidentale. Per questo, trascrive la memoria del padre raccontandola per esorcizzare il rischio che il popolo cui appartiene

¹¹³ *Ivi*, 70.

venga dimenticato: «Perché la mia comprensione della memoria collettiva non è che la mia personale memoria. Ed essa oggi è fedele soltanto se esercitata sulla storia delle mie vecchie carni».114

La protagonista racconta i diversi tempi della bidonville scanditi dall'uso dei differenti materiali, indice di avanzamento coloniale, con qui sono state via via costruite le case: prima con la paglia, poi con il legno, poi con i mattoni, e infine con la fibra cemento della Texaco. È quindi uno scandire del tempo in relazione al materiale di scarto della grande città e al suo riutilizzo da parte degli abitanti poveri del quartiere. La vecchia racconta la sua storia — insieme a quella di suo padre, dei suoi amanti e, ovviamente, del luogo — alla maniera tipica della letteratura creola, una sorta di miscuglio tra lo stile sudamericano con influenze francesi. L'ibridazione tra la natura e la città si inserisce senza soluzioni di continuità con la narrazione delle vicende dei suoi abitanti. Alla fine l'urbanista si convince che il quartiere non va recuperato: la città è quella, e qualsiasi intervento dell'architetto a modificare e a razionalizzare un processo di trasformazione così radicato nel tempo non farebbe altro che snaturare il luogo. Rappresenterebbe la perdita dell'innocenza.

Texaco canta la libertà, e nei suoi versi in prosa si può leggere un invito a riscoprire se stessi in totale armonia con il mondo, un mondo d'amore e di libertà. Lo stesso che porterà la donna matador a fondare la bidonville Texaco, presso i depositi della società petrolifera, dove vivono i creoli dispersi e disperati della Martinica. La narrazione epica scandisce il tempo tra storia e mito disponendosi all'interno di due ampi quadri, di cui sopra, che ne racchiudono un terzo, il più importante, ossia il Sermone — davanti a un bicchiere di rum, tiene a precisare l'autore —, che non a caso occupa la posizione centrale del romanzo. In esso, Maria-Sophie Laborieux racconta la storia del Quartiere e del popolo martinicano ad un Urbanista comunale, giuntovi per raderlo al suolo. L'unica arma utilizzata è quella del racconto, salvifica e pacifica, che si oppone alle guerre e all'invasione. Nel momento in cui l'Urbanista comprende la posizione della popolazione e decide di assegnare, in concerto con il Comune e con la Francia colonizzatrice, l'indipendenza al Quartiere, spetta al popolo impossessarsi della propria storia, della propria lingua e cultura, distinguendosi dai conquistatori francesi. La prosa moderna di Chamoiseau evidenzia i conflitti di classe con una profusione di personaggi eccentrici, spesso dagli esiti esilaranti, mai banali, immersi nel sogno e nella paura. Attraverso i *flashback* e la sovrapposizione di più soggetti narranti, la comunità martinicana ha voce e può esprimere il suo meticcio, il misturo

114 *Ivi*, 52.

linguistico in una commistione di registri, di accenti, di memorie. Il monologo di Marie-Sophie cerca in tal modo di riscattare i secoli di vessazioni creole, le rivolte, la morte, la distruzione. L'oralità imprevedibile, anarchica di Marie-Sophie si trasforma, sotto la penna impeccabile di Chamoiseau, in continui splendori di scrittura e di lingua, con ombre improvvise e squarci d'abbaglio, nel ricordo costante che la paura della diversità non si vince con la tolleranza, bensì con la conoscenza:

Lei mi insegnò a rileggere i due spazi della nostra città creola: il centro storico, che vive delle esigenze nuove del consumo, e la corona di occupazione popolare, ricca della profondità della nostra storia. Fra questi luoghi, il palpito umano che circola. Al centro si distrugge il ricordo, per ispirarsi alle città d'Occidente e rinnovare. Nella corona si sopravvive di memorie. Al centro ci si perde nel moderno del mondo; qui si riportano alla luce vecchissime radici, non profonde e rigide ma diffuse, profuse, sparse nei tempi con quella leggerezza conferita dalla parola. Questi poli, collegati alla volontà delle forze sociali, strutturano coi loro conflitti i volti della città.¹¹⁵

Marie Sophie è infatti imbevuta di classici francesi e la sua crescita culturale, così come quella del Quartiere passa attraverso l'accettazione della cultura dominante, a cui si deve contrapporre un'altra cultura, mista appunto.

Chiaramente, all'interno di un lavoro in cui il principale protagonista è Sergio Atzeni, non ci si può esimere dall'affrontare l'intricata questione del connubio che lega questo al martinicano Patrick Chamoiseau:

Nous étions d'accord pour qu'une traduction ne soit pas une *clarification*, mais qu'elle devienne *la mise à disposition* d'un élément de la diversité du monde dans une langue d'accueil. Nous étions d'accord pour que la traduction n'aille pas d'une langue pure à une autre langue pure, mais qu'elle organise l'appétit des langues entre elles dans l'oxygène impétueux du langage. Nous étions d'accord pour qu'une traduction ne craigne plus l'intraduisible, mais qu'elle devienne comptable, et essaimeuse, de tous les intraduisibles possibles. Et nous étions d'accord pour qu'une traduction honore avant tout l'opacité irréductible de tout texte littéraire, pour que, dans ce monde qui a enfin une chance de s'éveiller à lui-même, le traducteur devienne le berger de la Diversité.¹¹⁶

Come si sa, infatti, nel 1992 ad Atzeni la casa editrice Einaudi commissiona la traduzione del romanzo *Texaco*, vincitore del premio Gancourt. Come Atzeni stesso afferma, questa esperienza fu sicuramente illuminante soprattutto per il fatto che finalmente, dopo tanto ricercare, lo scrittore sardo riscontra un

¹¹⁵ *Ivi*, 174.

¹¹⁶ P. CHAMOISEAU, *Pour Sergio*, «La grotta della vipera», 72/73, 1995, 22.

“maestro”, uno scrittore con cui condividere un forte ideale culturale, letterario ma, ancor più, linguistico. Dal mio punto di vista, Atzeni condivide con Chamoiseau un ideale, una teoria che già l'autore sardo aveva avuto modo di esplicitare in più luoghi, a proposito delle tematiche inerenti l'identità, il misturo linguistico, l'elogio della periferia. Anche la derivazione del titolo stesso del romanzo, *Passavamo sulla terra leggeri* deriverebbe certo da un passo di *Texaco*: «Gli uomini parevano leggeri sulla terra. Quando non erano di passaggio vivevano spensierati nelle baracche, si sottraevano agli scontri con la polizia, e guardavano spezzare le pareti, senza neppure un sussulto al cuore».117 Nonostante questo e seppur Chamoiseau sia il cantore del *Nouteka*, il “noi” postcoloniale a cui si fa accenno sia nelle pagine del romanzo che negli scritti teorici, Maria Sophie Laborieux spesso lo tradisce, oscillando perlopiù tra un “io” e un “loro”, come in questo caso. Il racconto di fondazione coincide infatti, come nei *Figli della Mezzanotte*, con le vicende personali della narratrice e quindi con una sorta di autobiografia romanzata; nonché, ovviamente con un racconto di formazione, poiché la costruzione del quartiere Texaco impegna Maria Sophie sin dalla nascita, e coinvolge prima di lei suo padre Esternome. La coincidenza del “io” e del “loro” ricomponi i cocci di quel “noi” spesso dimenticato a causa delle continue vicissitudini in cui fu coinvolta la fondazione stessa della periferia di Fort de France. Il racconto personale di Marie Sophie focalizza internamente la narrazione, la coscienza delle parole, della narrazione nel senso antico che, anche qui, si determina attraverso l'interconnessione tra la moltitudine di storie personali e la Storia dei grandi e, nello specifico, della Francia.

È evidente all'interno del romanzo la sensibilità per la tematica inerente il rapporto centro e periferia, rapporto questo che si evidenzia continuamente man mano che la città, l'*Envil* - l'Incittà, cresce a discapito della periferia ossia di Texaco, che non riesce a decollare sino agli anni Ottanta, quando diventa indipendente nel cuore di Fort de France. La crescita personale di Marie-Sophie Laborieux coincide dunque con la lotta di resistenza contro chi oltraggia Texaco nel suo cuore, e alla fine, la protagonista acquisirà un nome segreto che si scoprirà essere proprio Texaco. Al termine del processo formativo e fondativo, la donna matador si costringerà a raccogliere tutte le memorie della sua vita, tutte le storie, tutte le sofferenze e scriverle, dal *tracciatore di parole*. Seguendo le “tracce” della sua gente, la traccia delle parole, la translitterazione della memoria collettiva orale provoca certo una perdita di significato e di espressione, perché la scrittura nella sua sacralità non può certo sostituire il fascino della narrazione orale, non può

117 ID, *Texaco...*, 442.

tradurre le espressioni, i moti e i gesti di chi parla e di chi ascolta. Per questo Marie-Sophie nel trascrivere le sue memorie si indebolisce sino a spegnersi, seppur con la consapevolezza della necessità di tramandare ai posteri i secoli di lotta di liberazione martiricana; liberazione che trova finalmente sfogo nella dichiarazione d'indipendenza del quartiere Texaco seppur accorpato ed integrato all'interno dell'*Envil*.

Anche in Texaco, sulla scia delle *Mille e una notte*, il racconto sembra essere l'unico espediente per cercare di procrastinare la morte, la desolazione, l'oblio. Nell'incontro con l'Urbanista, il Cristo della civiltà del progresso il cui compito è quello "occidentalizzare" Fort de France surclassandone l'identità e la specificità, Marie-Sophie utilizza l'arma della narrazione al fine di sensibilizzare il suo interlocutore a desistere, rendendo al quartiere la sua indipendenza. L'esito di questa conversazione corrisponde al romanzo stesso. Ciò significa che Chamoiseau, nel raccontare la storia di Texaco dai tempi delle piantagioni sino ad ora, vuole informare il lettore su una realtà antica, sfortunata, certo, ma che cade e si rialza sino al raggiungimento della libertà tanto agognata.

Le lotte di liberazione, le ragioni stesse delle lotte, il razzismo, il confronto arricchente con l'altro: Chamoiseau dissemina nel romanzo l'esito dei suoi studi teorici, rendendo Texaco un manifesto creolo che rivive sottoforma narrativa. La letteratura infatti è un *medium* etico di avvicinamento che lega insieme culture diverse, lontane fra loro, che condividono un messaggio altrimenti inarrivabile. Come sostiene Bhabha, è nel momento della trasformazione storica che emerge la diversità culturale, frutto di negoziazione.¹¹⁸ La rinascita di Texaco o, come scrive l'autore, la Resurrezione, si ha nel momento in cui la Francia – rappresentata dall'*Envil* — e la Martinica — rappresentata da Texaco — trovano un accordo di convivenza, una linea di demarcazione di cui si percepisce l'importanza del luogo storico, della tradizione. Texaco, infatti, non è solo il santuario, come sostiene l'autore stesso, della parola, ma anche e soprattutto della memoria. Nel momento infatti in cui Marie-Sophie si trova a tradurre le memorie sue e di suo padre, della sua gente, si rende conto della difficoltà di far scivolare una lingua sull'altra, significare qualcosa in due lingue diverse. Anche in questo caso, il percorso scelto dalla donna non si distanzia da quello utilizzato da Chamoiseau stesso, il quale semina in un francese perfetto effetti di oralità creola. E non è ancora diverso da ciò che fece il traduttore Atzeni il quale decise di non deprivare di naturalezza il fascino emesso dalla lingua creola, che nel romanzo irradia piacevolmente, arricchendo il francese con espressioni che connotano spazialmente e

¹¹⁸ H. K. BHABHA, *Location of culture*, London, New York, Routledge, 1994, 2.

Ilaria Puggioni

Sergio Atzeni e il racconto di fondazione
Tesi di dottorato in Letteratura italiana
Università degli studi di Sassari

temporalmente la narrazione. Così all'*Envil*, si sostituisce il calco Incittà, a sottolineare questo moto a luogo intrinseco alla parola, che nella traduzione italiana si sarebbe non solo perso ma anche denaturato, quasi ad invitare il lettore a scoprirla nel conoscerla, quasi in un moto senza tempo che chiude il ciclo eracliteo del divenire: «Esiste una scrittura della parola, e dei silenzi, che muove in cerchio e circola sempre irrigando continuamente di vita quel che è stato prima, e che ricomincia ogni volta, come fanno le spirali che sono in ogni momento nel futuro e nel prima, una modificando l'altra, di continuo, senza perdere una unità difficile da nominare?».¹¹⁹

Così la nuova Texaco, alta e bassa, nasce nel punto esatto in cui anticamente Esternome ha cercato di fondarla. In questo modo la lotta non verrà persa ma semmai onorata dal trascorrere del tempo e del ricordo, senza tuttavia trasformare la memoria in monumento ma rendendola viva nel ricordo delle tracce battute dagli antenati.¹²⁰

La lotta di liberazione, portata avanti da un'anonima famiglia di schiavi neri affrancati e, ancor di più da una donna che in una vita di dolore riesce ad essere forte e a sconfiggere il colono francese negoziando con lui la libertà, rappresenta l'emblema della riscrittura storica, in cui tutte le categorie più basse divengono eroi di resistenza. Il processo di demitizzazione prosegue oltretutto nella scelta del luogo in cui viene fondato il quartiere e il cui nome proviene dai pannelli con cui sono costruite le abitazioni, derivati dai materiali di scarto dei fusti e dei *container* della Texaco, la multinazionale del petrolio. L'avanzamento dell'*Envil* determina l'estraniamento della periferia che metaforicamente viene paragonata alla mangrovia, una pianta che sposta le radici alla ricerca dell'acqua, che vive a metà tra la terra e il mare.

Raccontare quindi crea una forte tensione comunicativa per il fatto che dall'arte persuasiva dimostrata da Marie Sophie Laborieux deriverà l'esito del destino di Texaco. Chamoiseau, citando in epigrafi altri suoi compagni di lotta, come Glissant, e introducendo la figura di Aimè Césaire nelle vesti di sindaco di Forte de France sembra simbolicamente creare un simposio oltre che un "dialogo con gli autori", facendo un esplicito riferimento al *Diario* di Césaire con cui chiaramente è in linea di continuità. Nel rimarcare l'esigenza del misturo e della convivenza pacifica e arricchente fra culture diverse, Chamoiseau propone una storia in cui verità e fola convivono, così come sostiene Marie-Sophie: «In quel che ti dico c'è il quasi vero, il vero a volte e il vero a metà. Dire una vita è questo,

¹¹⁹ P. CHAMOISEAU, *Texaco...*, 425.

¹²⁰ ID, *Ecrire en pays dominè...*, 120.

intessere tutto ciò come si intrecciano gli stecchi per tirare su una baracca. E il vero vero nasce da questa treccia. E poi Sophie, a dirla tutta, non si deve aver paura di mentire...»¹²¹

Così, il canto di Texaco conquista il mondo, proponendosi come imprescindibile paradigma epico per tutte quelle periferie che vogliono narrarsi ed essere narrate: «Volevo fosse cantato da qualche parte, all'ascolto delle generazioni venturose, che ci eravamo battuti contro l'Incittà, non per conquistarla (in realtà ci divorava) ma per conquistare noi stessi nell'inedito creolo che dovevamo nominare – in noi e per noi- fino alla nostra piena autorità»¹²²

¹²¹ P. CHAMOISEAU, *Texaco...*, 167.

¹²² *Ivi*, 512.

4.7. «Ci conosciamo, folla, nell'ignoto chi non atterrisce. Gridiamo il grido di poesia. Le nostre barche sono aperte, le navighiamo per tutti».

Per tornare nel circuito del racconto fondativo “italiano” si può dire che, genericamente, tra la metà degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, in linea con una nuova demarcazione dei confini dell'Europa e del mondo, anche la letteratura in parte ridisegna i confini narrativi dei generi. Ciò si evince soprattutto nella sfumatura epica e, ancor più, storica che acquista inaspettatamente il romanzo. Nonostante le diverse modalità di approccio alla materia, infatti, la ricerca che gli scrittori conducono nello spazio del mito e della riscrittura storica tenta di rispondere a un evidente vuoto ideologico. Molti di essi si allineano, a prescindere da tangenze o divergenze di sorta, all'esperienza maturata da Eco e Calvino, i quali creano come si sa, un vero e proprio spartiacque letterario che apre le danze del postmoderno. Da una parte quindi, i giovani scrittori si immergono in un racconto che si dirama in innumerevoli storie, dense, enciclopediche ma non così significative sotto il profilo ideologico; dall'altra, invece, il gusto per la catalogazione, il manierismo del racconto, la volontà di sprofondare nelle cose, conoscerle e capirle.¹²³ Il romanzo storico muta il suo individualismo nella direzione collettiva, e questo, con le dovute cautele, sicuramente deve parte del suo fascino all'esperienza tonnelliana, il quale ha contribuito ad inscrivere nuovamente la narrazione entro una dimensione collettiva, generazionale: «Più che una singola individualità di un autore-narratore, infatti, a parlare sono tante soggettività che costituiscono un noi collettivo, un gruppo che è appunto una generazione».¹²⁴ Tondelli ha sicuramente segnato una svolta in ambito narrativo in quanto introducendo nella sfera del romanzo soggetti a cui sino ad allora era stato interdetto l'accesso: così, un'intera generazione ora ha una piattaforma su cui parlare, interfacciarsi, capire se stessa mediante la comprensione e il confronto con l'altro. Già in Tondelli emerge inoltre una tematica fondamentale per la letteratura degli anni Novanta, ossia quella che riguarda il conflitto cultura / identità. Nei romanzi sembrano infatti ritornare in auge alcuni *topos* narrativi come, scrive La Porta,

spaesamento esistenziale e bisogno di radicarsi; assenza di certezze e desiderio di salvare dall'oblio cose e persone; abbandono all'incantesimo delle storie ma anche

¹²³ Cfr., Jauss, 83-87; Blumentberg, 486.

¹²⁴ E. MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007, 20.

riconoscimento dei limiti invalicabili della parola (e della scrittura); nostalgia per il passato, per le sue promesse silenziose e inadempite; gusto per una impalpabile superficie delle cose e insieme volontà di afferrare seriamente il proprio destino; precisa descrizione di personaggi, di ambienti riconoscibili ed eclettica contaminazione con altri generi di scrittura; generosa ricerca di un'ampia comunicazione ma anche *ambigua* trasparenza del «messaggio»; rappresentazione (satirica o impassibile o complice) del caos indecifrabile in cui abitiamo e riscoperta della virtù dell'attenzione.¹²⁵

E se in teoria gli scrittori giovani di questo periodo non hanno né padri né padrini, essi in realtà si affidano ad un messaggio che arriva da lontano, proprio attraverso quei media e quelle multinazionali editoriali invisibili a molti di loro. Così, Marquez, Borges, Rushdie diventano dei punti di riferimento imprescindibili con cui gran parte dei generi letterari tradizionali si devono confrontare; e, allo stesso modo, il cinema, la Tv e i fumetti vengono eletti a riferimenti extraletterari ma intertestuali ormai assodati.

Il romanzo storico è scelto da molti narratori, che si traghettarono in questo genere trascinandolo con sé anche avanguardisti come Vassalli e Malerba.¹²⁶ Lo stesso Atzeni viene etichettato come tale dalla maggior parte della critica generalista. E mentre scrittori come Consolo si muovono tra demistificazione della storia e contaminazione linguistica, tra Sciascia e Gadda,¹²⁷ esistono, come

¹²⁵ *La porta*, 19-20.

¹²⁶ M. BARENGHI, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Milano, Marcos y Marcos, 1999; A. CASADEI- M. SANTAGATA, *Manuale...* (429)Quadro letterario degli anni ottanta è variegato e spesso contraddittorio con un ritorno alla narrativa che assume diverse forme ma generalmente “mossa dal rifiuto della sperimentazione tipica delle neoavanguardie”.

¹²⁷ sinonimica, l'enumerazione, iperbati, lessico eterogeneo che mescola voci dotte e popolari, capitoli e scene molto brevi, squarci e frammenti, Vd in *Nottetempo, casa per casa* (Mondadori 1992) che è romanzo storico, antistorico che è fondato sulla ricerca documentaria e che si pone in linea di continuità con la ricostruzione storica di Consolo, che cal *Sorriso dell'ignoto marinaio* (Einaudi, 1976) si sposta verso *Retablo ambientato nel 700* (Sellerio, 1987) *Le pietre di Pantalea* (Mondadori, 1988) e alla fine *Nottetempo* in cui racconta l'epoca contemporanea e in particolare la dittatura fascista. In una scena, il protagonista Petro è ritratto a “tener vivo nella notte il lume, nella bufera”, alludendo in questo caso a Montale: “E s'aggrappò alle parole, ai nomi di cose, visibili, concrete: Scandì a voce alta: “terra. Pietra. Senia. Casa. Forno. Pane. Ulivo. Carrubo. Sommacco. Capra. Sale. Asino. Rocca. Tempio. Cisterna. Muro. Ficodindia. Pino. Palma. Castello. Cielo. Corvo. Gazza. Colomba. Fringuello. Nuvola. Sole. Arcobaleno...” scandì come a voler rinominare, ricreare il mondo. Ricominciare dal momento in cui nulla era accaduto, nulla perduto ancora, la vicenda si svolgeva serena, sereno il tempo.” Come sottolinea Barenghi, “all'origine della straordinaria dovizia lessicale e della sontuosa elaborazione retorica che sfoggiano i romanzi di Consolo stanno dunque insieme il rimpianto d'una favella edenica, primigenia, e la coscienza della sua assoluta inaccessibilità. Ma è il nesso tra letteratura e mondo reale – cioè a dire, la radicale autosufficienza dell'istruzione letteraria – a garantire l'equilibrio fra proposte istanze, e con esso la presa dell'invenzione linguistica”. M. BARENGHI, *Oltre il Novecento...*, 69-70.

sostiene Bevilacqua, diversi narratori che raccontano una certa Italia, meno commerciale, di nicchia.¹²⁸

Infatti, come sottolinea Stefano Tani, il “romanzo medio” è caratterizzato da uno sguardo verso il passato che vuole giustificare il presente attraverso la riscrittura mitopoietica. La dimensione provinciale del racconto, priva sempre la grande storia della sua aulicità, la decresce. La diversità e la distanza è interna alla costruzione del punti di vista, che mettono a confronto il nuovo con il vecchio, l'emigrato che torna nell'isola, la gente che riscopre il proprio passato,¹²⁹ dando maggiore spazio dunque alla matrice privata che diviene collettiva.¹³⁰ L'interesse narrativo della storia, intersecata spesso con il giallo e l'inchiesta, prende a volte la via dell'erudizione, o comunque dell'uso documentaristico sia in senso veritiero che apocrifo, sfogando la sua magia in un *romance* che crea il romanzo storico nuovo, di certo differente rispetto alla tradizione manzoniana e che anzi si abbevera dalla cisterna del mito. È il caso questo del romanzo di Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*,¹³¹ in cui si ripercorrono le tappe fondamentali del mito greco che viene rinarrato intersecando tra loro i vari racconti come alla ricerca di un “punto zero” comune, che nella comprensione e nella narrazione dell'antico sempre nuovo trova le risposte alle domande del presente. Così come avviene nei romanzi di Raffaele Nigro, di Marco Ferrari, Alfredo Antonaros, di Marco Lodoli, che

allestiscono la loro scena in aree periferiche e impervie al passaggio della grande storia, che ambiscono alla rappresentazione di culture subalterne e del complesso gioco di mentalità, culture e poteri, si nutrono di questa lezione antropologica, innestandola su quella ricca corrente della nostra letteratura la quale, da Manzoni a Sciascia, si è occupata della demistificazione della retorica ufficiale, della ricostruzione della verità dei vinti. La novità di queste narrazioni, in particolare di quella di Atzeni, che snellisce e rarefa le forme tradizionali del romanzo storico in quelle dell'apologo morale e metafisico, sta nella capacità di rappresentare oggettivamente attingendo a materiali dell'autorappresentazione; nei casi di Atzeni e Nigro la narrazione parla con la voce di ciò che è narrato, e dunque anche tramite mito, folklore, magia; ma l'obiettivo di questo uso narrativo della storia e del fantastico che essa ospita non è il coinvolgimento emotivo, bensì la comprensione

¹²⁸ A. BEVILACQUA, *Successo e solitudine*,

¹²⁹ S. TANI, *Il romanzo medio, Il romanzo di ritorno : dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990, 18.

¹³⁰ Tabucchi nel 75 aveva esordito con il romanzo *Piazza d'Italia* (Milano, Bompiani), una saga familiare che abbraccia 90 anni di vita di un borgo toscano che si rifà a Cent'anni di solitudine, anche per via della scrittura visionaria ironica. Questo fu emulato nel 78 da *Il piccolo naviglio* (Mondadori) che racconta la saga di un borgo apuano in chiave realistica che abbraccia il luogo sino alla crisi e alle speculazioni edilizie e qui perde la sua magia. *Ivi*, 155-56.

¹³¹ R. CALASSO, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988.

lucida e critica, l'identificazione di modelli di conflitto sociale e la ricerca delle radici di crisi che hanno un significato attuale. Ferrari tenta invece di conciliare intrattenimento e impegno di una narrazione che significativamente accoglie sia la voce moderna di un narratore onnisciente che quella accorata di una testimone dell'epoca.¹³²

Nessuno di loro, a parte Atzeni, scrive un racconto fondativo. Ma vi sono alcuni scrittori, come Carmine Abate, che si collocano in una posizione liminare tra il mito e il racconto fondativo, assecondando il gusto per la narrazione orale, per la tesaurizzazione della memoria e per il misturo linguistico che è la chiave di volta del racconto di fondazione. In Abate questi elementi vengono mescolati al racconto della storia del popolo arbëreshë, di cui vengono ripercorse le tappe di insediamento da secoli nel cosentino. Abate nei suoi romanzi cerca di conciliare il meticcio culturale da cui discende e di cui si fa portavoce, introiettando nella lingua italiana termini sia arbëresche sia calabresi, e raccontando alcune vicende significative che riguardano la sua gente, intrecciandole al mito, alla leggenda, alla fiaba, e alla storia. Il romanzo che più può considerarsi vicino al genere del racconto di fondazione è *Il mosaico del tempo grande*, scritto nel 2004, ma già nel *Ballo tondo* del 1991, fuoriescono alcuni elementi in questo senso, che raccontano la storia come mito e il mito come storia: «il tempo della leggenda, che affianca la storia nel suo divenire, ed è il tempo della storia, che affianca la leggenda nel suo permanere».¹³³

¹³² S. TANI, *Il romanzo di ritorno...*, 285. Nigro testimonia una storia o una non storia mettendosi dalla parte degli sconfitti e nel ricordare una civiltà agraria ormai scomparsa, che rischia di essere dimenticata, rievocando usi e costumi del sud, così come Maho di Antonaros e Piazza d'Italia di Tabucchi, nonché Cent'anni di solitudine. Nigro, come Atzeni, “offre una visione spassionata e imparziale della storia attraverso una narrazione onnisciente che non fa ricorso a nessun moralistico commento autoriale, mentre la presenta di un ricco ed autoctono sostrato magico e visionario dà al suo racconto risonanze mitiche e simboliche” (291-92). Antonaròs pubblica *Maho*, storia di cinema e di petrolio nel 1987 (Milano, Feltrinelli), che fa riferimento a questo villaggio eritreo che ormai inventa una città caotica, piena di fuggiaschi, arricchiti di petrolio. Maho è quindi una versione primo novecentesca di quella Rimini tondelliana, predilezione per quella città babilonia che ricorre fra gli scrittori creativi di questo periodo (213)

¹³³ Cfr. P. CRUPI, *Storia della letteratura calabrese*, IV, Periferia, Cosenza, 1997.

4.8. «Se qualcuno raccoglie le storie trasmesse oralmente e le scrive, risponde ad un bisogno dell'uomo». Il ciclo epico di Carlo Sgorlon.

Nel concentrarsi sulla rivisitazione del romanzo storico o comunque del romanzo di formazione inteso alla ricostruzione dell'identità personale estesa ad una più ampia collettività, narratori quali Atzeni, Cappelli, Fois, Vassalli, Consolo, etc., si inscrivono da subito all'interno di un filone narrativo che, non trova proseliti tra i contemporanei, in un momento in cui, come accennato prima, è di moda una scrittura più propensa alla parodia generazionale piuttosto che alla sete di conoscenza, scissa tra un Tondelli e un Busi, contornata dalla prosa calviniana. Il romanzo storico cerca quindi di destreggiarsi tra una nuova epica popolare, la tradizione postmoderna e una scrittura realistica ma non realista. In questo contesto, i suddetti narratori sembrano optare per una strada tendenzialmente antistorica che rifiuta la modernità ma non per rifugiarsi in un vaneggiato e antico mondo contadino ormai scomparso.

Questo invece è ciò che fa Carlo Sgorlon, scrittore certo di interesse per il seguente studio ma a cui, credo, non siano ascrivibili racconti di fondazione in senso stretto, seppur il lavoro di riscrittura del mito sia ravvicinabile ad un tentativo di questo tipo. Certamente, il narratore friulano non si fa sollecitare dagli esperimenti e dal *pastiche* postmoderni propugnati da coloro che egli stesso definisce «letterati d'avanguardia»,¹³⁴ offrendo un'alternativa all'analisi di tipo freudiana che essi applicano, promuovendo il tentativo di rivestire in prosa, personalizzandole e trapiantandole dal livello inconscio a quello conscio, le teorie junghiane sul mito e gli archetipi. A questo scopo, Sgorlon intraprende un percorso che Cristina Benussi ha definito «di tipo epico-contadino»,¹³⁵ in vista di un ritorno alla terra dietro cui si cela, credo, metaforicamente, il desiderio di una reimmersione nelle origini e in una dimensione pre-moderna della società friulana, di cui egli si sente cantore. A questo proposito, infatti, lo scrittore afferma: «Mi sento un erede degli aedi e dei rapsodi: credo che quel modo di raccontare la storia sia radicato nell'uomo, anche in quello contemporaneo. Se qualcuno raccoglie le storie trasmesse oralmente e le scrive, risponde ad un bisogno dell'uomo».¹³⁶ In *Il trono di legno*¹³⁷ l'autore assume le sembianze del vecchio

¹³⁴ C. SGORLON, *La penna d'oro*, Pezzan di Carbonera, Morganti Ed., 2008, 66.

¹³⁵ Intervista a Cristina Benussi, «Vita Nuova», 7 gennaio 2010.

¹³⁶ Intervista a Carlo Sgorlon, «La Stampa», 21 novembre 2008.

predone Pietro, il quale «credeva al carattere magico della realtà e della parola»,¹³⁸ dichiarando così la finalità della sua poetica consistente nella necessità di «rimitizzare il mondo»,¹³⁹ «ovvero di vivere in una condizione fantastica e poetica, trovando la felicità nei racconti, nelle favole, nella poesia che trascende il tempo e vince la morte e, in particolare, nelle favole e nei racconti suggeriti dal mondo contadino e artigianale friulano».¹⁴⁰ Questo romanzo fa parte di un *corpus* che costituisce una sorta di ‘ciclo epico friulano’,¹⁴¹ edito in un arco temporale che va dal 1973 al 1992 ma che Bruno Maier e Liana Nissim¹⁴² sostengono abbia preso ideologicamente piede sin dalla pubblicazione di *La luna color ametista*, ossia dal 1972. Lo scrittore intraprende, quindi, un percorso finalizzato alla ricerca di una Parola mitica momentaneamente assopita dal solipsismo moderno, funzionalizzando la scrittura romanzesca alla trasmissione culturale, conferendole un significato epico e traducendo la coralità antica entro i paradigmi di una coscienza moderna. Da questa produzione epica, in un moto discensionale che culmina proprio nel *Trono di legno*, si intravede il tentativo dell’autore di orientare la *recherche* su un doppio binario in cui, da una parte l’epica si confonde con l’autobiografia e la dichiarazione di poetica prende il sopravvento sul racconto identitario; dall’altra si traduce nel concepimento di un’identità collettiva che nasce dalla consapevolezza del passato e delle proprie origini contadine. La prospettiva del ‘mito’ e del ‘confine’ in Sgorlon si iscrive in una dimensione atavica di matrice vichiana secondo cui tutte le storie si ripetono e in cui i personaggi oltrepassano il senso dell’appartenenza ad una patria, scoprendosi miscela di culture diverse che interagiscono tra loro, legandosi al passato attraverso il mito dell’eterno ritorno. In questo modo, il *trono* di derivazione contadina su cui Pietro, cantore della comunità, si siede per raccontare le storie del popolo friulano, diviene simbolo identitario e santuario di una parola che non lascia spazio alla scrittura, poichè conscia del fatto che sia la Storia sia le microstorie proseguono

¹³⁷ C. SGORLON, *Il trono di legno*, Milano, Mondadori, 1973.

¹³⁸ *Ivi*, 177.

¹³⁹ *Ivi*, 195.

¹⁴⁰ B. MAIER, *Carlo Sgorlon*, Firenze, (Il Castoro) La Nuova Italia, 1984, 13.

¹⁴¹ *Ivi*, 13. Così Maier definisce una fetta della produzione sgorloniana a cui afferiscono, oltre al succitato romanzo, *Gli dei torneranno*, *La carrozza di rame*, *La conchiglia di Anataj*, *L’armata dei fiumi perduti* e *La foiba grande*.

¹⁴² Cfr. B. MAIER, *Carlo Sgorlon...*, 37; L. NISSIM, *Sgorlon teste insolente*, Milano, Gamajum, 1985, 25.

un cammino già intrapreso da altre storie, in altre epoche e in diversi contesti,¹⁴³ e che il racconto mitico interviene a diluire le strutture del tempo, eternizzandolo.

Quest'aspetto si intensifica nei racconti di interesse storico, come *La conchiglia di Anataj*, in cui l'intento dello scrittore è — come sostiene Giorgio Barberi Squarotti — quello di conferire al romanzo una solennità «sorretta da una vicenda complessa e ben scandita attraverso gli anni, con personaggi e situazioni esemplari del divenire della società».¹⁴⁴ Si rievoca, quindi, il tema della labilità della frontiera come mezzo di interruzione culturale, dimostrando — attraverso l'esperienza dei friulani impegnati in Siberia nella costruzione della prima Transiberiana — che essa si sfalda irrimediabilmente nell'incontro con l'altro da sé. Nonostante lo *status* di *tal forest* gli emigranti, capeggiati da Valeriano, ripropongono in terra straniera la propria patria, edificando — come sostiene Ghedina — «una nuova società che coincide con il vasto cantiere e di cui essa rappresenta l'immagine mitica»,¹⁴⁵ di cui Ajdym e Anataj (dietro cui si cela lo stesso Sgorlon), divengono cantori. Attraverso la rievocazione della memoria storica e collettiva, dei canti, delle leggende e dei personaggi del passato friulano, si racconta di questa «rinnovata microsocietà»¹⁴⁶ sottolineandone il forte sentimento di coesione collettiva e di rispetto verso l'alterità rappresentata dai popoli che gravitano intorno al cantiere transiberiano, e con cui i friulani si confrontano in uno scambio egualitario che culmina nella consegna della conchiglia — simbolo dell'appartenenza alla patria — da parte di Anataj (un vecchio predone che concentra in sé la ricchezza interiore di un popolo intrecciato di stirpi diverse) nelle mani del friulano Valeriano. Sgorlon celebra, quindi, metaforicamente, un passaggio di testimone che sancisce il vincolo identitario evoltosi all'interno della *taiga* in una sorta di tradizione mista, costituita da elementi friulani, russi, istriani, siberiani etc., che gli emigranti acquisiranno come ulteriore arricchimento del loro patrimonio culturale al ritorno in patria.

La terra di confine, quindi, la marca di frontiera del Nordest,¹⁴⁷ arroccata nel suo territorio, rivive e si rivitalizza attraverso la *mise en discourse* di alcuni momenti significativi della propria storia, oltrepassando i confini geografici grazie

¹⁴³ C. SGORLON, *Il trono di legno...*, 191.

¹⁴⁴ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il duca di Sgorlon idealista corrotto. 'Il costruttore': dal sud al nord per far fortuna*, «La Stampa - Tuttolibri», 9 dicembre 1995, 2.

¹⁴⁵ GHEDINA, *Mito, società e scrittura...*, 44.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ «La parola Nord-Est fu inventata da me, per indicare il Friuli, che in effetti è il Nord-Est più Nord-Est che ci sia». (Carlo Sgorlon, «Il Messaggero Veneto», 17 maggio 1998).

alla riscrittura del patrimonio identitario. Scisso tra maestosità epica e didascalismo, Sgorlon imbastisce una trama oscillante tra favola e verità che percorre la sua opera, assorbendola a livello sia conscio che inconscio ma, tuttavia, non riducendola ad una trascrizione documentaria: se da una parte, infatti, essa attinge al bisogno esistenziale di rifondare la propria memoria collettiva sui valori del passato contadino, dall'altra ricorre alla capacità sciamanica dell'autore di plasmare e rivitalizzare gli archetipi destandoli dall'oblio del tempo. La scelta di personalizzare il racconto del mito friulano consente a Sgorlon di mantenere una certa indipendenza nella difesa delle proprie capacità mitopoietiche, in quanto i miti «non erano soltanto bei racconti, ma anche affascinanti criptografie. Bastava un minimo di distanza dalle cose per cogliere il loro significato profondo».¹⁴⁸ E, in questo senso, la materia narrativa interviene nella riproposizione di modelli archetipici esemplari ma stereotipati, che riferiscono di una ristretta comunità, ritratta in forma più idealizzata che reale. Nella lotta al modernismo e all'industrializzazione intrapresa da Sgorlon, l'unica alternativa possibile «per ritrovare i propri orizzonti e le proprie mete, riappropriarsi di quelle bussole misteriose dell'inconscio che sono i miti e gli archetipi»,¹⁴⁹ risiede nella semplicità del modello contadino.

La riscrittura di un *corpus* epico interpretato attraverso lo sguardo delle minoranze, ma filtrato e sottoscritto dalla focalizzazione autoriale che, nel caso di Sgorlon, immortalava la comunità friulana a cavallo fra tre secoli, «si può trovare non tanto nella letteratura dell'Occidente, quanto piuttosto in civiltà che si trovano a un livello diverso di sviluppo e di evoluzione culturale, come quelle balcaniche, o quelle siberiane, o quelle del mondo islamico, o asiatico, o sudamericano».¹⁵⁰ Garcia Marquez e Borges, quindi, intingono i loro racconti di quel realismo magico da cui, invece, Sgorlon rifugge per percorrere «un magico sentiero della nostalgia o di un tempo sacro»,¹⁵¹ ma anche in Italia si può parlare di esperimenti di rilettura epica regionale, come nel caso della «Calabria di Alvaro, la Sardegna della Deledda o di Dessì, le Langhe di Fenoglio, l'Abruzzo di Silone, e così via».¹⁵² Sgorlon, a questo proposito, ammette che la fortuna di uno scrittore è quella di «avere una provincia da raccontare», possedere delle radici e «alle spalle

¹⁴⁸ C. SGORLON, *Il trono di legno...*, 251.

¹⁴⁹ Intervista di Dorian Fasoli a Carlo Sgorlon, www.Riflessioni.it, febbraio 2006.

¹⁵⁰ C. SGORLON, *Tra epos e metafisica. Lectio doctoralis*, Udine, 14 settembre 2007.

¹⁵¹ P. BRUNI, *La scomparsa dello scrittore friulano Carlo Sgorlon: oltre il realismo e entro il tempo sacro*, www.maruggio.eu, 3 gennaio 2010.

¹⁵² C. SGORLON, *La penna d'oro...*, 115.

una cultura, una storia, una tradizione, un popolo, nei quali [riconoscersi e] rintracciare i lineamenti della propria identità». ¹⁵³ Così Simone, protagonista de *Gli dei torneranno*, al ritorno in Friuli, dopo aver girovagato come cantastorie in Perù, ripercorre a ritroso la storia del suo popolo e, immergendosi completamente nella sua anima, ne svela, attraverso il racconto mitico e fiabesco, la saggezza millenaria, intrecciando destino personale e collettivo.

Una forma di rispecchiamento etnico, dunque, fondato sui valori primigenii espressi attraverso la voce antica, monolitica, con cui lo scrittore fa parlare i suoi personaggi, creando raramente delle contrapposizioni ideologiche e, spesso, escludendo dalla narrazione i momenti di dialogo, nonostante l'intenzionale respiro corale che egli vorrebbe conferire inizialmente. Queste stesse interferenze, definite da Ghedina 'metalessi', ¹⁵⁴ sono finalizzate ad alterare l'assetto sociomitico della narrazione palesandosi, ad esempio, attraverso la ricorrenza del vocabolo «mito» o «archetipo», in funzione esplicativa in svariati luoghi dei romanzi. Il primo termine riveste, da una parte il significato del secondo — «presentato come bisogno impellente, come situazione fondamentale ed atavica insita in un individuo e in una società pre o postmoderna» ¹⁵⁵ — mentre, dall'altra, si costituisce come frutto di illusioni personali, capaci comunque di alterarsi al di fuori dei confini friulani.

In questo senso, nei romanzi sgorloniani «la mitopiesi tradotta in racconto tende a sublimare l'esistenza dilatando le dimensioni di ogni luogo vissuto» ¹⁵⁶ e annullando quindi i confini geografici e temporali in funzione di una narrazione dal respiro assolutizzante che abbraccia un'*ars fabulatoria* dal sapore antico, già cosciente della sua importanza rispetto all'*hic et nunc* e alle contingenze della vita moderna, perché funge da antidoto a chi non si sofferma sulla superficialità fenomenica di una comunità ma vi scava nel profondo. Traslitteando la parola in mito, si riesce a creare un messaggio universalmente valido destinato a ridisegnare i confini culturali e ad oltrepassare quelli geografici. Così il Friuli, l'Istria e, più in generale, la 'marca di frontiera' — «limpida luce di una provincia perduta, intagliata nel legno malleabile di una memoria paterna», ¹⁵⁷ terra storicamente sfortunata,

¹⁵³ C. SGORLON, *Il friuli nella mia narrativa*, conferenza, 1982.

¹⁵⁴ GHEDINA, *Mito, società e scrittura...*, 14.

¹⁵⁵ *Ivi*, 28.

¹⁵⁶ *Ivi*, 30.

¹⁵⁷ S. PENT, *L'uomo di Praga fa fortuna in Friuli. Nel romanzo di Sgorlon un'epopea familiare, tra belle epoche e prima guerra mondiale, segreti e passioni di un singolare personaggio*, «La Stampa – Tuttolibri», 15 marzo 2003, 3.

teatro di incontro e scontro culturale prima che politico — si carica di una sacralità mai prima d'ora conferitale, interpretata dai personaggi Pietro e Giuliano/Geremia e Simone di *Il trono di legno* e *Gli dei torneranno*, tesaurizzatori della memoria collettiva dietro cui si nasconde Sgorlon stesso. Il contatto con culture lontane e diverse — come quella americana e amerindia — raggiungono una maturazione tale da rendere necessaria la responsabilità della missione mitopoietica, che si dirama dai ricordi infantili sino a quelli collettivi nati in seno ad una comunità già culturalmente evoluta. Il ricordo personale si apre dunque alla fonte orale collettiva, creando un magma variegato di tonalità così diverse da rendere naturale la collaborazione di favola e verità alla realizzazione di un nuovo racconto, che le coinvolga entrambe. I fatti che Sgorlon rievoca, infatti, si prestano a questo tipo di reinterpretazione in quanto, dopo essere stati affogati, serbati, minimizzati per lungo tempo dalle cronache ufficiali, e avvolti da un alone di mistero inquietante — come nel caso delle foibe di *La foiba grande* e del Vajont de *L'ultima valle* —, riemergono attraverso la voce del ricordo personale o della leggenda popolare, enfatizzate e alterate nella loro veridicità storica. Le tragedie legate alle due guerre, alle invasioni, all'emigrazione e al terremoto del 1976¹⁵⁸ hanno messo a dura prova la dignità friulana, ma Sgorlon sembra dimostrare la labilità della parola 'confine', per un popolo che tentenna tra il vento del modernismo e il mantenersi ancorato alle proprie radici ataviche, trascinando con sé oltre la frontiera regionale, in Siberia o in America, il proprio bagaglio culturale. In questo modo la comunità friulana proietta l'immagine di se stessa in un altro luogo geografico, non risentendo in ultima analisi della distanza fisica in quanto la Storia si sottopone alla microstoria e, per questo, «tutti i particolari [sono] incerti e discutibili, spesso inesatti [...] Ma nella sostanza tutto [è] vero».¹⁵⁹

Se la microstoria, al contrario della Storia, non possiede confini geografici ma solo culturali «anche per il Friuli si prospetta la possibilità di una moderna epopea che, come quella dei cicli troiani e carolingi, ne perpetui l'originale presenza e gli autonomi caratteri».¹⁶⁰ A prescindere dai luoghi in cui il suo testamento culturale venga trapiantato, esso sarà destinato all'eternizzazione grazie alla scrittura. L'enfasi atavica e il suggello epico sgorloniano sublimano il senso di impotenza dell'uomo caldeggiato dalla continua ricerca di un'ideale *friulanitas* identitaria, aperta all'incontro con l'altro, e che trapela non tanto da indizi toponomastici quanto dal sostegno alla parola stessa che, spesso, si colora del

¹⁵⁸ Cfr. C. SGORLON, *La carrozza di rame*, Milano, Mondadori, 1979.

¹⁵⁹ Cfr. R. DAMIANI, *Carlo Sgorlon narratore*, Roma, Gremese Editore, 90.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

dialetto locale. Sacralizzandosi, pasolinianamente, nel momento stesso in cui essa viene pronunciata, la Parola mitica si rinvergina nella speranza che i «codici inesplorati»¹⁶¹ del passato, ossia ‘gli dei’, tornino al loro santuario per sempre. Anche Sgorlon, quindi, sulla scia del non amato Pasolini (ma anche di Pavese) rincorre lo «sguardo umano rivolto a quell’imperturbato orizzonte [che] ha fatto nascere la storia di [quella] regione».¹⁶²

¹⁶¹ *Ivi*, 89.

¹⁶² P. P. PASOLINI, *Di questo lontano Friuli*, «*Libertà*», 13 novembre 1946; ora in Id, *Un paese di temporali e di primule*, Parma, Guanda, 1993, 218.

4.9. «Guarderò il mare — si diceva — e sarò più libero da questa terra». *Il coraggio del pettirosso* di Maurizio Maggiani.

Maurizio Maggiani nel romanzo *Il coraggio del pettirosso* riscrive il racconto di fondazione del popolo Apuo, che estremizza consapevolmente la sensibilità dello scrittore spezzino verso l'universo orale. Il racconto, che si fa storia, cambia continuamente nel corso della narrazione, ma l'importanza della voce narrante è unica, inequivocabile. Il punto di forza dello scrittore è quello di conferire alle storie pari dignità, perché raccontare significa vita, significa salvezza. Per questo narrare è un obbligo morale e tutti i racconti acquistano una dignità epica nel momento in cui vengono condivisi. Così, come lo scrittore stesso riferisce a proposito di un racconto da lui dedicato all'assedio alla città bosniaca di Tuzia: «Quella di Tuzia è una Iliade che non ha ancora trovato il suo Omero. Non che io lo sia, beninteso. A me basta raccontare la grandezza di quella città che è poi quello che fatto Omero con Troia. Naturalmente lo faccio a modo mio. Non sono un professore di storia. Le mie storie sono solo e tutte mie». ¹⁶³ Con questa dichiarazione di poetica, Maggiani pesca le storie nella sua memoria ma, soprattutto, da quella collettiva apuana, affollata di personaggi: «io non sono un bravo scrittore, sono uno scrittore decente. Basta leggere quelli grandi per rendersene conto. Però so di essere un bravo narratore. Quando scrivo sto nell'intimo di casa mia. Ma, nell'animo, sono un affabulatore e allora ho bisogno di andarmene in giro a raccontare». ¹⁶⁴

Nei romanzi di Maggiani, ma in particolare in questo e in parte anche nell'ultimo *Meccanica celeste*, la coscienza del mito accresce in racconto fondativo e si respira profondamente l'umile realtà apuana, il mondo contadino con la sua vasta cultura primitiva, di cui l'autore si fa abile portavoce in quanto immerso in quello stesso mondo. Come scrive Mario Barenghi, infatti:

Maggiani è un narratore autentico. L'atmosfera tra epica e fiabesca nella quale sa rievocare.. [...] ha una visione del mondo [...] celebra la purezza degli animi semplici. Ha un linguaggio, mobile e fluido, [...] che esalta le sue qualità di descrittore e di colorista. Ha anche un suo originale modo di condurre il racconto, secondo uno schema anticipazione / recupero: il preannuncio d'un evento chiave è seguito da un'esposizione di antefatti e circostanze accessorie o preparatorie così minuziosa, curiosa e digressiva che

¹⁶³ *Le storie della storia*, Intervista a Maurizio Maggiani, a cura di Andrea Casazza, «Il Secolo XIX», 24 novembre, 2002.

¹⁶⁴ *Ivi*.

l'appassionato cantastorie sembra meravigliarsi delle avventure che viene sciorinando, quasi fosse ignaro, al pari del lettore, del loro esito.¹⁶⁵

La fiducia di Maggiani nelle narrazioni fiume, paradigma di un mondo che ancora non si crede scomparso, sfuma nell'ascendenza politica del racconto che oltre ad essere fondante dal punto di vista storico e geografico lo è anche sotto il profilo dell'appartenenza alla fede anarchica. Questa dimensione coinvolge doppiamente non solo lo scrittore ma anche i suoi personaggi, che si sentono parte integrante di una comunità multipla, geminata, il cui rito di iniziazione si rinnova continuamente anche tra le sale dei congressi di partito. Tale coesione sociale, distribuita in cerchi concentrici che convergono verso il centro del racconto di fondazione, determina la prospettiva comunitaria della narrativa di Maggiani, sviluppando uno spazio proprio che narra della fondazione del borgo natio Carlomagno nei modi di una «curata scompostezza tipica di una similitudine». ¹⁶⁶

L'autore sostiene infatti:

Quello che mi piaceva, che mi piace fare e che so fare, è raccontare storie. Così ho iniziato a girare l'Italia e l'Europa raccontando. Raccontando storie che non hanno direttamente a che fare con i miei romanzi ma che riguardano la mia esperienza o un ambiente. Che è poi quello che sta alla base della mia letteratura. In questo modo, oltretutto, credo di assolvere a un dovere [...] Quello di rendere giustizia alle storie, a tutte le storie prive di voce. Quelle che nessuno racconta e che, per questo, non esistono. Storie di uomini, di città, di genti». ¹⁶⁷

Il *Coraggio del pettirosso* traduce la poetica identitaria e del confronto con l'altro, in cui la memoria storica e quella geografica si accompagnano, scindendosi tra tante storie e due luoghi simbolici di riferimento, incarnati dalla Alpi Apuane e da Alessandria d'Egitto, come già avevano fatto Derek Walcott e Patrick Chamoiseau e come contemporaneamente e a pochi chilometri di distanza faceva Atzeni con *Passavamo sulla terra leggeri*. ¹⁶⁸

Il mondo che descrive Maggiani nel suo romanzo è quello degli anarchici di fine Ottocento e degli Apui dell'epoca proto romana: due mondi lontanti che si

¹⁶⁵ M. BARENGHI, *Maggiani senza misura* in ID, *Oltre il novecento*, 127. Cfr. A. GIANNANTI, *Il «canto del mondo» di Maurizio Maggiani: un archivio di storie*, in corso di stampa.

¹⁶⁶ M. MAGGIANI, *Il coraggio del pettirosso...*, 137.

¹⁶⁷ *Le storie della storia*, Intervista a Maurizio Maggiani,

¹⁶⁸ M. MESCHIARI, "Listen to me, ginuese". *Paesaggi di terre e di uomini in Maurizio Maggiani*, «Narrativa», gennaio, 2006, 257-66.

incontrano grazie al *floating gap*, la lacuna che unisce. Nel dare voce a questo “noi” senza storia si raccontano le vicende di Carlomagno, dietro cui si nasconde Castelnuovo Magra, paese natale dello scrittore. In questo caso, è Rubens Battistini a fare le veci dell’Antonio Setzu atzeniano. Egli racconta a Saverio la vera storia, o quella almeno ritenuta tale, di Carlomagno. Il passaggio ad un noi collettivo permette all’ascoltatore di reintegrarsi in un gruppo, sentirsi parte di esso, identificandosi con gli antenati, con il mito. Il *floating gap* che intercorre tra i periodi storici descritti da Maggiani e facenti parte della storia mai scritta del popolo apuo è legata dall’appartenere ad un comunità di eguali che condividono un passato in comune. La dimensione sciamanica di questa narrazione è, come in Atzeni, collegata al fatto che l’aedo non si rivolge solo ed esclusivamente al suo interlocutore — quindi Rubens, quindi il bambino-Atzeni — ma si apre al Tutto mondo, coniando una teoria collettiva dell’ascolto che supera ogni barriera geografica e storica, arrampicandosi nella vicinanza ideologica della narrazione. Anche qui, come in Atzeni, infatti si legge: «A questo punto mi era chiaro che Ruben non parlava più con me [...] la sua voce aveva ora il tono profondo e marcato di uno che recitasse un poema, qualcosa che ha dimenticato di sapere a memoria e gli torna su man mano che lo declama».169

La prosa quindi risente dell’afflato epico, di un’affabulazione che svela le radici e l’appartenenza oltre che ad un *genos*, come sostiene Meschiari, anche a un *topos* «di un radicamento al luogo che è l’origine stessa e più profonda della differenza»:170

Per il tempo a venire, con tutto quello che è successo, Carlomagno è sempre rimasto *di qua* dalla Via e da ogni altra cosa. Dalla parte di là, nella piana ricca e aperta al mare, sulle colline meridiane, lungo i seni grassi del fiume così dolce, tutto il resto del mondo, di qua dalla strada, oltre gli acquitrini e i bozzi, schiacciato sui contrafforti delle montagne di pietra di marmo, Carlomagno. Solo loro.171

E ancora:

Quelli di Carlomagno stanno di qua e tutti gli altri stanno di là. È come una condanna. Nessuno di là può davvero attraversare la strada, e se poi lo fa uno di Carlomagno è certo che non può più tornare di qua. Questa è favola. Ma, ovviamente, a modo nostro di vedere è anche la verità.172

169 M. MAGGIANI, *Il coraggio del pettirosso...*, 46.

170 M. MESCHIARI, “Listen to me, ginuese” ..., 260.

171 M. MAGGIANI, *Il coraggio del pettirosso...*, 50.

172 *Ivi*, 42-43.

Anche in questo caso, la grandezza e la profondità epica dei discorsi che muovono l'universo di Maggiani riecheggiano nella bocca di uno che la Storia ha reso perdente, relegato ai margini di una società in divenire che man mano cercava di oltrepassare la sponda per ingrandire il suo potere. Così la divisione che del popolo apuano hanno fatto i romani rivive in queste parole. La memoria diviene dunque anche in questo caso l'unico espediente di resistenza, l'unica possibilità di riscrittura di una nuova storia. Il punto di vista del narratore coincide ovviamente con quello dell'autore e, ancor più con quello dei personaggi che si muovono sulla scena. I romani appaiono sullo sfondo, sono una minaccia, ma la nuova storia li relega ai margini, così come la storia scritta dai romani ha sempre marginalizzato il popolo apuano, e i vinti in generale. La storia di Maggiani è riscritta con la partecipazione degli umili, dei reietti sociali, come «gli storpi, qualche canaglia dalla pelle dura inebetita e resa pazza dagli stenti, qualche donna sgraziata dalle sue tenerezze a buon rendere».173

Il senso della continuità della storia e, ancor più del filo diretto che ricongiunge, come nel cerchio eracliteo, un popolo dalla sua fondazione ad oggi, si focalizza sulla lettura filologica delle fonti che solo con la consapevolezza della maturità possono essere soggette a revisione. Comprendere significa non considerare se stessi in solitudine, Marquez *docet*, ma solo nel confronto con l'altro e solo nella consapevolezza dei propri limiti, da limare, per crescere:

Ma, come ti dicevo, questo non toglie che Carlomagno sia da sempre giudicato un luogo piuttosto speciale e in qualche modo differente. Lo è innanzitutto la gente, che insieme gode e soffre della sua singolarità. Questo vale anche per me e probabilmente vale ancora per quelli che ci sono restati e che ancora ci nascono. Anch'io sono stato allevato a riconoscere questa specie di separazione tra noi di Carlomagno e gli altri, perché era il sentire che c'era nell'aria. La nostra ragione soggiacente, la chiamerebbero certi studiosi. Alcuni dicono che è stata la Via a separarci da tutti quanti, dicono altri che invece siamo diversi da sempre, diversi da tutti nella nostra valle, perché siamo i soli resti di quello che è stato il popolo Apuo prima di Roma e del console Aurelio. Dicono pure che siamo stolidi, crudeli e superbi. Tutto questo non è vero, non lo è così. Non siamo pazzi; non fino a quel punto: nessuno a Carlomagno è mai stato abbastanza pazzo da pensare sul serio di essere unico. Sì c'è stato una volta il popolo Apuo e fu poi annientato. Lo dice anche Strabone, e se apri l'armadio della saletta al Diwan ci dovresti trovare ancora il suo libro che parla di queste cose. Ma adesso perdonami, perché mi fermo un attimo e vado a pisciare.174

173 *Ivi*, 46.

174 *Ivi*, 43.

Nel momento di massimo afflato epico, l'affabulazione rientra nel regime della corporeità, per ironizzare certo sui contenuti, ma anche per decretare la sacra normalità del bisogno fisico nell'ambito di un contesto orale familiare. I parametri di riferimento di Maggiani, infatti, come lui stesso ammette, sono i "babbi" contadini, di cui il narratore riproduce oltre che la solennità della voce anche la religiosa quotidianità di un faticoso fine giornata lavorativo.

Nel romanzo, la riscrittura storica che dà il ritmo alla prosa discorsiva è spesso intercalata da un indiretto libero che racchiude il senso di una narrazione fatta per tasselli, in maniera ricostruttiva, quasi a dimostrare l'importanza della parola a prescindere dalla sua provenienza. Così, per esempio, in questo passo la dichiarazione sociologica circa la costituzione morale del popolo apuo si costruisce attraverso l'unione dei diversi punti di vista, a prescindere dalla focalizzazione in terna con cui si struttura la narrazione:

Era un popolo quello Apuo che abitava la valle di un dolce grande fiume, con molte fiumane che gli si precipitavano addosso dalle gole profonde di un giogo di montagne aguzze e franose. Le montagne erano bianche, di un marmo morbido e poroso che diventava d'oro scarlatto quando raccoglieva il sole basso del tramonto. La valle arrivava al mare per un'ampia piana, ricca di tutti gli umori necessari a far crescere le piante e gli animali. Erano un popolo di bestie, senza una città e senza una scrittura; per questa ragione non c'è mai stato nulla in nessun luogo che parlasse di loro. Né hanno mai voluto in qualsivoglia modo parlare direttamente ai rappresentanti dell'impero di Roma in caccia di nuovi possedimenti, quando, è come se li vedessi qui davanti a me, si sono presentati in pompa magna per chiedere il pegno di vassallaggio, cercando di spiegare a quelle teste di pietra il vantaggio che ne sarebbe derivato. Non hanno mai avuto idea di parlamentare o trattare. E questo lo dicono i cronisti di Roma. E dicono anche che è stata una gran follia non voler capire dove stava tirando il vento; una sciagura da addebitarsi al fatto che quel popolo non era di veri uomini, quanto piuttosto di mostri selvatici e indecifrabili. Allora si procedette come di consueto in queste faccende di insubordinazione [...] Perché Roma non la ferma nessuno. Così gli Apui si fecero ancora più lupi di com'erano e si issarono sulle montagne più impervie e resistettero. Durarono a guerreggiare duecentocinquat'anni, ed è una cosa inaudita che possa essere successo.¹⁷⁵

Il racconto di fondazione di Carlomagno è inserito all'interno di questa nuova storia, in cui accanto alla personificazione della Via romana che «covava le sue selci sotto il fango e la gramigna»¹⁷⁶ e ivi si stanziarono le truppe di Carlo imperatore e «Mai era successo che la gente di Carlomagno facesse patto di servitù ad altro uomo o potestà materiale, da quando, in tempi così lontani che nessuna pietra o tegol o sentiero del paese poteva farsene testimone, fu compiuto atto di

¹⁷⁵ *Ivi*, 44-45.

¹⁷⁶ *Ivi*, 146.

fede e sottomissione al Dio del signor Cristo e di Giovanni il suo Battista».177 E al termine del racconto di fondazione della Via Aurelia, addebitata ai romani, che si costruisce sotto gli occhi del lettore, Ruben si cimenta nella narrazione dell'attribuzione del nome del paese natio, Carlomagno, la cui importanza iniziatica risuona nelle parole immerse «nel fumo di una sottile sigaretta turca»:178

Quel suo nome, Carlomagno, è venuto al paese ovviamente molto dopo queste cose che ti ho detto, anche se il perché e il percome alla gente incastrata in quel borgo sciagurato potesse essere invaghita di un nome così pomposo, non c'è scritto da nessuna parte. Probabilmente non c'entra niente con il re che, pure selvatico come dicono era, avrebbe trovato sgradevole per la sua tempratura transitare da quei colli. Oppure ci è passato per davvero Carlo Magno in anima e corpo, ed è stato così magnanimo da fermarsi abbastanza da lasciare che lo ricordassimo. In fin dei conti Alessandro il Biondo ha assistito di persona alla nascita di tutte le Alessandrie del mondo, anche le più sperdute e inutili. Pazzi no, nessuno può dire che siamo pazzi, forse tarati. E in una cosa, in un certo qual modo anche unici. Nel senso di soli, o solinghi, come diciamo nel nostro dialetto. D'altronde la Via consolare, nell'astruso ghirigoro che gli ha voluto imporre la vendetta del console Aurelio, ha isolato il poggio di Carlomagno dal resto della piana, per sempre.179

Come negli antichi racconti di fondazione greci e romani, il nome della città è ascrivibile in maniera più o meno leggendaria alla memoria di un eroe o di un sovrano. La sfumatura dell'informazione sprofonda dall'incertezza del dato storico alla consapevolezza che un piccolo borgo come Carlomagno abbia nel tempo provocato tutte queste attenzioni da parte della Grande Storia che, nonostante tutto, ha estromesso il dato acquisito dai suoi annali.

Per questo, la riscrittura della storia trae linfa da una tradizione più antica e più importante che lega la fondazione del luogo natio alla tradizione evangelica e biblica del Golgota. Questo atteggiamento, non così esplicito in Atzeni, ricongiunge l'esperienza di Maggiani alla ricostruzione, per citare alcuni esempi, storico-legendaria virgiliana, poi ripresa nel Rinascimento (si pensi all'epica ariostesca), che fa risalire la fondazione del luogo alle peregrinazioni di Enea in territorio italico. Nello specifico, il testo sacro apuano ha come eroi fondatori degli emarginati illustri, perseguitati, esclusi dalla società che alla fine li ha sconfitti estromettendoli dalla Storia, certo, ma dando loro la possibilità di riscrivere un'altra storia. Così, il pensiero corre sul Golgota e su un Gesù Cristo ferito a morte, ucciso per difendere il proprio ideale e la comunità da lui costituita. In

177 *Ivi*, 147.

178 *Ivi*, 49.

179 *Ibidem*.

maniera più esplicita di quanto fatto da Atzeni, il vangelo apocrifo di Maggiani lega la vicenda di Carlomagno alla storia di un'altra comunità sfortunata come quella dei cristiani e ricerca la sua eroina in una donna relegata dalla storia, Maria di Magdala. I loro racconti si intrecciano nel nome di uno stesso grande colonizzatore che ha piegato i *s'ard*, gli apuani e i cristiani nel segno di un'unica voce di resistenza. In tutti e tre i casi, l'invasione romana, oltraggiosa, genera in queste comunità un confronto positivo contraccambiato con i semi di una violenza persecutoria «proliferati dal torchio del supplizio del Golgota».180 Maggiani risparmi al lettore la drammaticità della vicenda di Cristo e il racconto di fondazione inizia dopo la morte, nel momento in cui il suo sangue, «secchio di limpida linfa»,181 viene raccolto ai piedi della croce da Maria di Magdala che, su consiglio di Cristo stesso, attraversa il mare in compagnia di San Giacomo. Quest'ultimo,

parlava del figlio ai delfini e alle balene e alle murene; e i pesci del mare ascoltavano e portavano negli abissi sotto forma di piccole ampolle di aria la storia del signor Cristo. A quelle novelle gli abissi gemevano e la rabbia che buttavano fuori si trasformava in terribili flagelli per le navi di Roma, che si schiantavano sugli scogli e sprofondavano nelle sabbie.182

Al contrario la nave di Giacomo e Maria di Magdala navigava serena e ad un certo punto un delfino si fece avanti consigliando a Giacomo la necessità etica di scrivere per ricordare. Anche in questo caso, la natura interagisce direttamente con l'uomo, rendendosi complice di un processo di iniziazione che coinvolge tutto gli elementi dell'universo, compreso il cielo e le stelle:

Tu che ci parli tanto di Cristo il Figlio, di quel giovane ce ne hai fatto innamorare. Ora noi in questo abisso di mare vogliamo ricordarlo sempre e sempre tenerlo davanti a noi, perché dall'avvento del suo reame noi speriamo ardentemente di essere sciolti dal giogo di tenebre che ci avvince da quando il Domeneddio spartì la terra e l'acqua. Per questo ti chiedo di lasciare a noi un segno suo che duri anche quando tu sarai lontano da questo mare. E Giacomo tristemente rispose: «Io sono Giacomo il Boanerge, figlio del tuono, predico con le mani e non ho la sapienza dei miei fratelli che conoscono l'arte di scrivere i pensieri dentro la pelle delle capre. Come potrò accontentarti, delfino? E se anche io avessi quell'arte, chi saprebbe tra gli abitanti degli abissi, meschini e ignoranti delle cose dell'uomo, guardare e capire la moltitudine delle parole segnate? Il delfino scompare e quando tornò aveva tra le fauci una tavola di legno duro, scardinato da una nave di Roma inghiottita dal fortunale e un lungo pennello di setole di tasso e una grande conchiglia. E

180 *Ivi*,

181 *Ivi*,

182 *Ivi*, 152.

su quella conchiglia aveva depresso le polveri che riflettono i colori del cielo, della terra e del mare. E nella notte stellata, mentre i marinai giacevano in silenzio e Maria vegliava sulla secchia, il delfino faceva la guardia e Giacomo guidava la sua mano, mentre ricordava e di nuovo faceva vivo il Figliolo con i leggeri sensi del pennello. [...] Dopodichè il delfino con un guizzo prese la tavola tra le fauci e sprofondò lontano nel mare.¹⁸³

Anche in questo caso, la barca di Maria di Magdala e Giacomo approda «su una riva di spiaggia da cui si scorgeva una distesa d'erba e alberi attraversata da numerosi ruscelli, di aria dolce e limpida di cielo».¹⁸⁴ Nel percorso, alla ricerca di altri uomini, i due si inebriarono totalmente nella natura, divenendo parte integrante di essa, contando le stelle le quali, a loro volta, si rispecchiavano nella secchia di Maria di Magdala e «cantavano una dolce musica di nostalgia per il Creatore del cielo, e quella musica inebriava le ossa che non avevano mai avuto quiete; e in pace anche le ossa dormivano».¹⁸⁵ Come si vede, dunque, Maggiani festeggia l'approdo del personaggio con un canto che è universale e che abbatte i limiti culturali e religiosi, creando un culto primigenio, indigeno, frutto dell'incontro tra comunità diverse che convivono. Una volta incontrato il popolo Apuo, infatti, Maria li inizia alla cristianizzazione, introducendo il battesimo come variante cristiano di un rito ben più antico che accomuna tutti i popoli della terra dall'inizio del tempo:

e la lingua oscura di quella gente fu compresa da Maria di Magdala, dall'apostolo e da tutti gli altri uomini venuti di Palestina, e i figlio lini iniziarono a giocare e le donne divenute allegre in viso presero i loro uomini e ne godettero con gran gioia: E dopo i mesi giusti nacquero i figli stillati dal costato del Figliolo di Dio e furono forti e saggi e gioiosi. E così fu fondato il paese di Carlomagno da quel primo tumulo di capanne, mentre Giacomo il discepolo, dopo aver narrato a tutta la gente ciò che conosceva della vita e delle grandi opere di signor Cristo, partì con i suoi marinai per terre sconosciute, avendo vele di duro cuoio ai piedi.¹⁸⁶

E così l'unione, il misturo identitario rafforza un popolo che non dimentica il proprio passato, seppur lo inventa, lo ricostruisce. E così, il ricordo e la memoria costituiscono l'unico presupposto su cui fondare una civiltà:

¹⁸³ *Ivi*, 153.

¹⁸⁴ *Ivi*, 155.

¹⁸⁵ *Ivi*, 156.

¹⁸⁶ *Ivi*, 159.

[...] Venuto un certo tempo, gli uomini di Carlomagno costruirono una piccola casa di pietra nella forma delle loro antiche capanne, e dentro fu posta una pietra cava sempre colma di acqua purissima; e di quell'acqua si bagnavano ogni anno in un certo qual giorno, per ricordare l'acqua divina di Maria di Magdala che li aveva fatti risorgere dalle antiche tribolazioni. Un uomo tra loro fu scelto come guardiano di quella casa; quell'uomo era il dispensatore dell'Acqua del Ricordo, e aveva il compito di conservare nel suo cuore la memoria di tutte le vicende del signor Cristo e del reame che sarebbe venuto. E questo pareva alla gente una cosa assai buona per la fortuna del popolo di Carlomagno.¹⁸⁷

Il ritorno al principio purificatore e rigenerativo dell'acqua risolve la persecuzione in un ricordo arricchente che unisce la diversità in un solo canto: «Resta il fatto che fu facile per loro, che nessuno ascoltava, ritornare al Ricordo antico, e il cantare di Carlomagno restò vivo e nel tempo sempre più complicato di storie».¹⁸⁸ E così, il racconto di fondazione del popolo apuo è un racconto di gente sconfitta dalla storia ma che vive nella grande microstoria che si è pacificamente creata intorno a sé. Il romanzo di Maggiani pullula di migranti della e dalla storia. Basti pensare al protagonista, Saverio Pascale, figlio di immigrati ad Alessandria d'Egitto, il quale ricostruisce la storia della sua famiglia e quindi del luogo in cui essa è nata, ossia Carlomagno, paese inventato dalla fantasia dell'autore ma che in realtà esiste nello spazio e nel tempo.

La storia di Pascale è, come già accennato, il racconto di un percorso anarchico, una sorta di romanzo di formazione che sfocia in un racconto di fondazione. Ruben Battistini, amico del padre di Saverio, è la voce narrante, che racconta a Saverio del paese e gli consiglia di andare a visitarlo. In questa polifonia di voci, Maggiani mette in scena la diversità, e ciascuno dei personaggi coinvolti racconta ampiamente la propria storia, circoscritta nel vortice di un destino collettivo: Fatiha, per esempio, è una donna palestinese che narra la storia del suo popolo attraverso il racconto della sua stessa vita. Il peregrinare di Maria di Magdala, le vessazioni da lei subite in patria, riemergono dalla voce di una Palestina contemporanea ferita a morte da continue vessazioni esterne, oggi come duemila anni fa; e, ancora Sua, figlia dell'aedo Ruben e donna di Pascale, entra in scena solo nella terza parte del romanzo. Sua rappresenta, così come suo padre, la memoria, in quanto si fa portavoce di un percorso di formazione storico che si interseca con quello di ciascun personaggio ma anche di ciascuna persona. Nell'ascoltare e raccogliere le storie del suo popolo, Sua le rimescola e le restituisce in un libro, un libro sacro, affinché tutti ne possano fruire, un giorno:

¹⁸⁷ *Ivi*, 159.

¹⁸⁸ *Ivi*, 161.

Sua si era fatta l'idea che le cose raffigurate e descritte in quel modo così intenso e convincente avessero un potere maggiore della realtà stessa. Pensava che si potesse esercitare sulle cose, descrivendole, un potere immenso. Non era la sola in quei tempi a pensare pressappoco in quel modo; gran parte della gente semplice era soggiogata dal fascino delle poche immagini che poteva vedere nell'arco dell'intera vita. Solo che Sua aveva deciso di essere lei stessa l'autrice del libro. Sentiva da molto tempo, in modo prepotente e confuso, un bisogno straordinariamente eccitante: come di cantare, la sua vita e la vita della sua gente. [...] Quella che Sua ha in mente di scrivere è l'intera canzone del suo popolo, *la Storia del popolo nato dalla secchia di Maria di Magdala*. Una storia così grande che non riesce nemmeno a contenerla tutta dentro di sé. **189**

E ai tempi di Pascal, personaggio chiave della vicenda con cui si intreccia la discendenza dell'aedo Saverio Pascale, si inserisce un rito che ricorda quello della *maioria* narrato da Atzeni in *Passavamo sulla terra leggeri*, accomunati anche dalla scelta dei nomi delle protagoniste femminili, Sua-Sue:

Ma non per la gravità delle questioni né per lo squassamento del digiuno, fu notevole la prima adunanza del tempo di Pascal. Venne ricordata, da chi rimase per farlo, per l'eccellenza dello scompiglio con cui si concluse. Nonostante il cruccio di molti per la presenza del balivo, partì bene e continuò meglio. L'anno era grasso e le divisioni accontentarono tutti; d'altronde, per questa ragione, non vi furono né arraffi né rubamenti o sotterfugi da dirimere. [...] Si fece avanti Sua a chiedere ai padri il suo uomo. La giovane si rivolse un breve sguardo franco agli uomini impettiti che le stavano di fronte. Sa avrebbe avuto Amos, e chi poteva sottrarglielo? Mai nella lunga memoria di Carlomagno l'adunanza l'aveva rifiutato l'uomo alla donna che lo chiedeva. La graziosa si pose davanti a Secondo e con voce chiara disse le parole che erano dell'usanza: «Padri miei, date alla mia anima e al mio corpo ciò che gli manca, ce d'ora in poi possa vivere intera. Chiedo a voi lo sposo della mia casa, l'amico che profumi il mio giaciglio. Pomposo e ruggente, Secondo risponde: «Ogni cosa ti sia concessa perché tu sei figlia nostra. Scegli il più bello, il più savio e il più gagliardo dei nostri figli, perché egli sarà pieno di gioia». Sua puntò gli occhi sul fabbro come se con quelli lo volesse legare. Le sue parole uscirono frammiste a un sorriso luccicante: «Padri miei, con la vostra dolce condiscendenza io chiedo in sposo l'uomo che ha per nome Pascal, e che siede oggi a giudicare con voi». Il primo a comprendere fu il fabbro. Che lanciò un urlo al cielo così potente che diversi fringuelli caddero storditi a terra dai quercuoli.**190**

Nell'evocare la figura del poeta Ungaretti che lega l'Italia ad Alessandria d'Egitto, il "porto sepolto" è qui riutilizzato come metafora di un oblio millenario ora illuminato dalla luce di una verità altra, di una storia nuova che è riscritta dall'interno, dai discendenti di chi quella storia l'ha vissuta per davvero. Tra realtà e fola, Maggiani unisce un'intera tradizione culturale che affianca il racconto

189 *Ivi*, 278.

190 *Ivi*, 226-27.

intimistico in stile Zeno alla dimensione onirica che copre e scopre la verità con la veridicità. Questa è una nuova dimensione della storia, e il suggerimento che offrono i personaggi di Maggiani è quello di seguire le orme dei padri, conoscere il proprio passato, condividere il sentimento di coesione culturale e sociale, che si costituisce intorno al senso di appartenenza ad un eguale passato, ad uno stesso luogo, ad una stessa terra. Le caratteristiche caratteriali e geografiche, dal passato ad oggi sono sempre le stesse e Carlomagno era ed è una periferia del mondo, certo, ma che ha acquistato una sua dignità letteraria oltre che culturale. Il viaggio nel tempo e nello spazio di Maggiani si serve di una vasta gamma di documentazione un tempo esclusa dalla storia dei Grandi, fatta di sogni di testimonianze, di ricerche tra le carte di archivio, nelle biblioteche, nell'archeologia del luogo. Il libro sacro è inoltre il frutto di una nuova ricerca che si arricchisce con le immagini disegnate nella memoria e poi nelle tavole del delfino:

E Pascal disse a Sua: «Le figure servono a raccontare storie che non sempre sono storie di verità» e Sua rispose: «Che paesi sono quelli dove le storie non sono vere? Che bellezza ha questa figura se è falsa? A che serve raccontare una storia se non è vera? Chi se ne può rallegrare? è così bella questa figura, certamente è vera!»¹⁹¹

Il *floating gap* tra la storia di Maria di Magdala, di Cristo e del popolo Apuo sacralizza la nuova storia di quest'ultimo, che a questo punto si sente legittimato, battezzato, assolto. Il ritrovamento di una bibbia apocrifa determina la morte di Pascal ma assicura la sopravvivenza della memoria che in questo modo immortala per sempre la vicenda della periferia Apua:

Era bello sfogliare quelle pagine e avere nitida davanti a sé la storia dell'universo, la mutevolezza delle sorti dell'uomo, le grandi gesta e gli abomini, sentirsi compreso nella gran pignatta della creazione, nella vivida rassomiglianza degli esseri umani tra loro in così diverse e distinte sorti. Quelle immagini avevano un magistero così potente che nessuna scrittura o parola parlata poteva accostarglisi. Sarebbe stato un bel dono per Sua, conosciuta la sua singolare passione per le figure e per la verità delle figure: avrebbe avuto per i suoi occhi le storie più grandi del mondo.¹⁹²

E la libertà, come nel volo ardito del pettirosso.

¹⁹¹ *Ivi*, 204.

¹⁹² *Ivi*, 213.

4.10. «Potessi raccontare. Tutto però. Perché si dà il caso che so». *Millant'anni* di Giulio Angioni.

Un luogo particolarmente fecondo sotto il profilo del racconto fondativo risulta essere la Sardegna. Con le esperienze romanzesche di Gavino Ledda e Salvatore Satta al tramonto degli anni Settanta, e il «tentativo più serio di fondare il romanzo in sardo»¹⁹³ da parte di Michelangelo Pira all'alba degli Ottanta, si ripropone nuovamente un'immagine arcaica dell'isola, che passa attraverso il romanzo di formazione e quello di famiglia di marca nuorese.

Alle soglie degli anni Novanta, invece, il romanzo sardo acquisisce, grazie ad Atzeni, un respiro nuovo, e il baricentro letterario si sposta identificandosi principalmente con Cagliari. Sulla scia di Atzeni, altri si cimentano in un approccio del tutto nuovo nei confronti del mito, a volte intrecciandolo con il romanzo storico intriso di giallo, come fa Giorgio Todde nel 2004 con *Ei*, e altre con il racconto fondante. È il caso, quest'ultimo, di *Millant'anni* pubblicato nel 2002 da Giulio Angioni.

All'interno di una struttura a cornice che ricorda *Passavamo sulla terra leggeri*, Angioni racconta in 16 bozzetti l'epopea di Fraus, il non – luogo da cui si dirama la voce di una prima persona corale al quale si alterna quella di Don Agostino Deliperi, impegnato in uno scavo archeologico per liberare «le molte età perdute a strati sotto i piedi», con lo scopo di «lasciare libero il passato»,¹⁹⁴ legandolo al presente attraverso un catalogo di storie «più vicine ai tempi nuragici che a questi nostri tempi che viviamo». ¹⁹⁵ Il principio è lo stesso. Ricostruire la storia sarda, inscrivendola in un circuito più vasto, attraverso i racconti della gente comune, di chi all'ombra dei nuraghi ha visto e toccato con mano il divenire e il tempo.

Anche qui, a Fraus, scorrono i millenni e i secoli di Sardegna e anche qui si fa una selezione storica che, quasi in continuità con Atzeni, raccoglie i cocci che quest'ultimo ha lasciato cadere per strada, riassemblandoli sino a costruire un quadro composito che si conclude confrontandosi con i problemi attuali dell'isola, come l'emigrazione. Lo sguardo di Angioni è quello dell'antropologo che si diverte a cimentarsi nel ruolo dello storico archeologo. Nel costruire un'epica sarda Angioni dà spazio a gente comune che ha partecipato o quantomeno assistito ai grandi e piccoli eventi che hanno caratterizzato la storia dell'isola. Il

¹⁹³ P. PITTALIS, *Storia della letteratura in Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1998 121.

¹⁹⁴ G. ANGIONI, *Millant'anni*, Nuoro, Il Maestrale, 2002, 9.

¹⁹⁵ *Ivi*, 116.

«contemporaneo del non contemporaneo», dunque. Il romanzo «si presenta come un canto epico, del quale però la stessa struttura frammentaria già *in limine* segnala la volontà di contrapposizione rispetto a altre epiche, e anche, e forse soprattutto, all'epica sarda tentata pochi anni prima da Atzeni»¹⁹⁶ in *Passavamo sulla terra leggeri*. Nella raccolta di racconti intitolata *Il mare intorno*,¹⁹⁷ Angioni, come nota Franco Manai, trae episodi e idee dalle sue opere precedenti, ricomponendoli in questo disegno che, tuttavia nella sua espressione bozzettistica, non reprime l'afflato epico del racconto lungo a cui l'autore ricorre con più frequenza.¹⁹⁸ Come sostiene Marci, infatti, Angioni è uno «scrittore bricouler che ama comporre, scomporre e ricomporre i suoi scritti, che sposta personaggi e battute da un racconto all'altro, da un testo all'altro, da un testo teatrale, a uno narrativo, a un articolo di giornale e così via, in un'attività di riciclo [...] seguendo una tecnica di cut and past».¹⁹⁹ Ulteriore caratteristica di Angioni è la disseminazione di endecasillabi e altri metri all'interno del testo narrativo, quasi un retaggio della poesia orale sarda.²⁰⁰

La saga di Fraus ricostruisce tutta la storia della Sardegna, aprendola al mondo. Come ammette lo stesso autore:

Fraus è un luogo che non esiste. Può essere un generico paese sardo, nemmeno sardo, meridionale. Io direi genericamente sardo, ma anche genericamente un luogo di quel tipo così come lo si può trovare dappertutto in Italia, forse anche in Europa, e in altre parti del mondo. Però, per la precisione, fraus oggi esiste solo come una località nella campagna, mentre sei o sette secoli fa era un piccolo centro abitato, che ora, appunto, non esiste più". [...] Sì. Probabilmente il luogo più vicino a Fraus è Guasila. Però non ci tengo in modo particolare a che Fraus sia Guasila.²⁰¹

E, così come fa Atzeni in *Passavamo sulla terra leggeri*, Angioni fa scorrere i suoi molteplici personaggi racchiudendoli all'interno di una cornice in cui compare

¹⁹⁶ F. MANAI, *Cosa succede a Fraus? Sardegna e mondo nel racconto di Giulio Angioni*, Cagliari, Cucc, 2006, 153.

¹⁹⁷ G. ANGIONI, *Il mare intorno* Palermo, Sellerio, 2003.

¹⁹⁸ F. MANAI, *Cosa succede a Fraus?...*, 203.

¹⁹⁹ G. MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo...* 291.

²⁰⁰ C. LAVINIO, Intervista a Giulio Angioni, in AA. VV., *Il piacere di scrivere: scrittori sardi allo specchio: atti del convegno in onore di Michelangelo Pira*, Quartu San'Elena, Quartu Sant'Elena, Comune, 1991, 60. Si tratta, come sottolinea la Lavinio, di una «ritmicità molto parlata e popolare» che intride i dialoghi di sardismi o la struttura frastica così come quella sarda. C. LAVINIO, *Narrare un'isola*, Roma, Bulzoni, 1991, 170).

²⁰¹ A. M. AMENDOLA, *Intervista a Giulio Angioni. Maggio 2005 e Maggio 2006*, in ID, *L'isola che sorprende: la narrativa sarda in italiano (1974-2006)*, Cagliari, Cucc, 2006, 174.

un solo personaggio, Don Agostino Deliperi, il cui ruolo nella fantasia ironica dell'autore muta radicalmente:

nel corso del tempo a Fraus ha istigato a lungo certi tombaroli, ma poi è stato riciclato ispettore onorario delle antichità frauensi, come succede spesso a chi s'impossessa illegalmente del passato. I reperti archeologici preistorici che il cavalier don Agostino Deliperi ha conservato, raccolti sotto i letti della casa avita, invece di portarlo in tribunale l'hanno fatto ispettore onorario alle antichità. Saggia sanatoria: bastava fare mostra dei reperti, come da tempo richiedeva questa scritta anonima che sul portale Deliperi corregge ancora adesso regolarmente Lasciare libero il passaggio in Lasciare libero il passato.²⁰²

Liberare quindi il passato dai suoi fraintendimenti, farlo parlare — narrare — attraverso la letteratura. Il racconto di fondazione frauense si svela man mano che gli strati vengono riportati alla luce, creando una sorta di ironica narrazione degli scavi che lega, come già prospettato da Atzeni e prima ancora dagli scrittori postcoloniali, l'archeologia, la storia e la letteratura in un solo testo. Nonostante nell'epica angioniana non si respiri l'afflato e la serietà che traspirano invero da *Passavamo sulla terra leggeri* e dal *Coraggio del pettirosso* e dalla letteratura postcoloniale, l'esercizio ricostruttivo di Angioni dimostra ulteriormente l'interesse che lo scrittore ha sempre posto nelle questioni isolate. La scelta, in questo caso, è per una narrazione composita, che racchiude la Sardegna e il mondo in un unico quadro storico, seppur riscrivendolo e focalizzandolo interiormente. Si intreccia dunque un'intera tradizione, che affianca l'isola e i suoi abitanti ad una tradizione collettiva ancora più vasta, arricchendola con sfumature eliotiane.

Questo bozzetto, per esempio, racchiude in sé informazioni diverse sull'isola reinventata da Angioni, che spaziano dalla lingua all'antropologia, alla letteratura: «don Agostino ha cominciato a intendere le molte età perdute a strati sotto i piedi: dai sardi prenuragici e nuragici ai fenici, dai punici ai romani e così via».²⁰³ In evidenza è l'aspetto nominativo delle cose, in cui tutto, per esistere deve avere un nome ed essere nominato. Così, sulla scia di Atzeni, Maggiani e altri, Angioni ricostruisce il nome di Fraus, lo determina riconsegnandolo al mondo in altra veste. E Phleba, caro ad Eliot così come ad Atzeni, ambienta la sua vicenda a Nora, col suo fascino fenicio, invocando una luna spenta — «Tanit Vergine Madre» — dalle sevizie romane. Tra serio e faceto, alto e basso, Tzippiri il Fromboliere e Phleba il fenicio convivono nella stessa storia, a Nora, sotto la luna, a cantare *A ni Nora a ni Nora*:

²⁰² G. ANGIONI, *Millant'anni...*, 9.

²⁰³ *Ivi*, 31.

A quei tempi ero a Nora e andavo a scuola. Volevo diventare scriba. E invece sono diventato fromboliere, Tzìppiri il Fromboliere. Un giorno a mezza estate entrando a scuola ho salutato come al solito, ma la ferula in faccia del maestro Phlebas mi ha lasciato un bel segno per un anno: – Così impari, Tzìppiri! – mi dice. – Guai a te, Tzìppiri, se mi saluti ancora qui a quel modo, col segno di Tanit e quel *scelem!* Qui non sei mica al tuo villaggio, a Frs, a zappare la terra, tu sei qui per studiare, per capire, asino! E d'ora in poi tu non sei nato a Frs, sei nato a Fraus: a Fraus, capito, Fraus! E Phlebas mio maestro ha sollevato il braccio nel saluto nuovo, romano, a mano aperta: – *Ave, vale!* Basta, silenzio, tutti quanti a posto. Poi mi ha spiegato, Phlebas, parlando a me però dicendo a tutti quanti, che adesso i Puni Gente Rossa non ci taglieranno più la testa, a Fraus e dappertutto, se dove ariamo il grano ci piantiamo un albero: – Roma è generosa, di frutti, legna e ombra. Da quel giorno a scuola non c'è stata più la statua di Tanit: la nostra Tanit strabica, bella di lato ma di fronte con un'aria maliziosa. E però quante volte l'avevamo propiziata, prima, e ringraziata, con doni d'uva e spighe e melegrane, e il mio maestro Phlebas ricordava i bei tempi di Hannibàl che ci aveva liberato da una lupa grande inferocita, Roma, e ci faceva sermoni indignati, oppure entusiasti, sbandierando Ticino, Trebbia, Trasimeno, Canne, grazie a Tanit e a Baal. Nella nostra scuola a Nora da quel giorno, al posto di Tanit Vergine Madre a piedi scalzi in bilico sui corni della mezzaluna, c'è stata questa lupa a denti in fuori con i due gemelli attaccati alle sue molte e lunghe tette secche penzoloni. E la lupa ha sbranato subito Tanit, con mezzaluna, melegrane, uva e spighe a mazzo ornamentale. Guai a nominarla, guai a tenere in casa la statua di Tanit. Ma molte donne le hanno conservate, nascoste in luoghi strani, le loro vecchie statue di Tanit Vergine Madre. Mia zia, che mi teneva in casa per gli studi a Nora, la sua Tanit l'ha rintanata nel granaio, sepolta in mezzo al grano, con uva passa e quattro melegrane. Io l'ho vista nasconderla nel grano, tutta mistero e riverenza. Non l'ho detto a nessuno, tanto meno a Phlebas, di quella nostra povera Tanit di legno d'olivastro. Phlebas era alla testa degli uomini del rione sardanico di Nora quando siamo andati a prendere a sassate a mani nude o con le frombole il gran segno di Tanit, quello inciso profondo nella pietra, sul colmo dell'arcata principale del ponte del canale di laguna. Tutti in un corteo, cantando in coro *A ni Nora a ni Nora!* Era una festa - e dietro ai grandi noi altri ragazzini a salti e corse - non fosse stato per le donne che in un angolo ululavano nel nome di Tanit, e a tiri corti gettavano giacinti verso il segno, di nascosto, come chi getta il sasso e nasconde la mano.²⁰⁴

La dea luna, onorata in *Passavamo sulla terra leggeri* in Is, qui risente della connivenza fenicia e poi romana, che corrompe un'identità fragile come quella sarda. La ricerca archeologica che ricostruisce le molte età dei sardi, attestando l'ufficialità della storia da manuale, procede a passo dell'enumerazione favolistica delle storie comuni, in un'epica desacralizzata, come avviene nel caso dell'eroe autoctono Josto, definito «zio»²⁰⁵ e abbozzato nella dimensione familiare ad impastare un *latinorum* sardizzato:

²⁰⁴ *Ivi*, 19-21.

²⁰⁵ *Ivi*, 27.

Tutti a Fraus lo rispettano. Però c'è stato un tempo che da casa di zio Josto dovevano chiamare a volte anche mio babbo per tenerlo a bada. Allora si chiamava zio Adsum, ma di soprannome, dopo tornato a casa dalle guerre, con maniere da matto, per tutti gli anni combattuti in Oltremare, in Gallia e poi in Britannia, con Caius Julius Caesar Si credeva un capo, con gusto di oppressione. Dava gli ordini a tutti, li voleva inquadri, ubbidienti. Ordini come frecce. Tutti dovevamo fare solo come lui voleva: – Le cose qui, – diceva, – voi non le avete mai sapute fare, né in casa né in campagna. I romani sì. E qui noi bisogna fare come loro... – *Civis romanus sum*, – gridava, – le cose posto ve le metto io, toglievetevi di mezzo tutti quanti siete! I suoi fratelli maschi li legava al giogo, per ore, come i buoi, se non facevano a puntino come comandava, e poi urlava sempre che bisogna correre e scattare e lo diceva con parole che facevano paura: *adesse, gradum sustinere, eia, adsum...* e Adsum gli è rimasto come soprannome, che vuol dire *presente!* quando in legione fanno appello e contrappello.²⁰⁶

In un *latinorum* ironico Angioni ricapitola e ricompatta più storie diverse in una, come se le diverse memorie si incontrassero con la storia fondando una nuova metodologia, un nuovo modo di intendere i fatti, il narrato. Il racconto di fondazione angioniano prosegue al passo della storia, riscrivendo una mappa personale della Sardegna, che si sofferma soprattutto sulla dimensione meridionale dell'isola. E sulla scena sfilano dunque i cristiani appena convertiti, la cui sorte non è così diversa da quella di tanti emigrati che lasciano l'isola alla ricerca di qualcosa di meglio in continente:

E mi ha spiegato che adesso quando molti si stanno facendo cristiani dappertutto, anche molto lontano in Oltremare, c'è sempre più bisogno di buon vino, vero. Sì, di vino, per farne sangue del Signor Cristo Gesù. E infatti, giusto anche suo cugino Eusebio, il mio zio Eusebio che sempre mi è stato portato a esempio, è andato a predicare il Vangelo del Signor Cristo ai pagani che vivono Oltremare, di là da un fiume detto fiume Pado o Po, dove non c'è ancora né Cristo né vigna. Era un affare, no? Con la fede nel nostro Signor Cristo viaggia pure il vino, vino d'uva, merum, buono come il nostro, ch'è il migliore, e gli altri al paragone sembrano merdocco.²⁰⁷

E ancora, le cavallette, con in memoria l'*Apologo del giudice bandito*, che «venivano dall'Africa, peggio dei mori a mare». A cui si lega un'altra piaga, quella dei soldati spagnoli: «Il Mercoledì delle Ceneri sono arrivate le avanguardie. Poi le schiere, fitte, con un suono di mille launeddas senza garbo». Anche in questo caso, il punto di riferimento, che va oltre lo scavo, è la memoria «A memoria d'uomo nessuno ricordava un simile flagello, se non da certe prediche di chiesa in penitenze di quaresimale».²⁰⁸

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ivi*, 34.

²⁰⁸ *Ivi*, 45.

E poi, i pisani, raccontati attraverso la figura di «Monna Bona da Pisa, la figlia di Obertino, Compositor pisano e mio padrone», con cui la lingua si cambia, si toscanizza e si eleva con i termini «venustà», «tosco» poiché «e di locuste non ne aveva ancora visto neanche una, dalle parti di Pisa in luoghi colti». ²⁰⁹ Il racconto dona dunque dignità letteraria a Fraus, di cui narra le storie nascoste, rispolverandole dall'oblio. E anche la storia di Paulino che «è vissuto al convento di Santa Maria de Clusi» ²¹⁰ contribuisce ad estendere la memoria alla storia; e, ancora la «presa e distruzione della città nostra bella di Santa Igia, la notte del flagello pisano, maledetto sia», ²¹¹ datata 1256, quando Pisa ha rovesciato ferro e fuoco sopra Santa Igia. E ancora, la storia di Baruch di Sa Illetta «che il tribunale episcopale accusava di negromanzia, e certamente era mago e preveggen- te». ²¹² E, poi, Rebecca, che in cuor suo pensava di essere una prostituta scelta da Gesù, così com'era avvenuto con Maria di Magdala. Rebecca, infatti, «già prima prostituta a Santa Igia, fuggita e riparata lì da noi a Sa Illetta. Rebecca ebrea, femmina perduta che ignorava di essere perduta, prostituta, né che altre donne facessero questo per mestiere, dappertutto, dicono, e lei la pensava una sua incombenza o punizione, scelta apposta per lei dal Signor Cristo Dominedeus, come per Maria Magdalena». ²¹³ Come si vede, dunque, il racconto nella sua crudezza amareggiata racconta le vessazioni subite inebriandole con le tante storie individuali che, per il solo fatto di essere, partecipano al divenire storico.

Nell'*Antiquarium Frauense* allestito da Don Delitala, l'imperativo è il racconto che accompagna la scoperta: «Sappiate che queste sono cose da mormorare in luoghi chiusi e solitari, però da ridire. Che non vadano perse». ²¹⁴ E il centro del racconto è sicuramente impegnato da una delle figure più emblematiche del panorama culturale sardo: «Sigismundo, proprio lui, Sigismundo Arquer Calaritano, il bruciato a Toledo eresiarca, più di trent'anni fa». ²¹⁵ Attraverso la vicenda di Sigismondo Arquer, Angioni interseca storia e invenzione, legando la Sardegna e le sue vicende storiche ad un evento sicuramente epocale quale a scoperta dell'America:

²⁰⁹ *Ivi*, 46.

²¹⁰ *Ivi*, 52.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ivi*, 58.

²¹³ *Ivi*, 63.

²¹⁴ *Ivi*, 69.

²¹⁵ *Ibidem*.

Sigismundo iniziava una sua specie di racconto turbinoso con una domanda che restava sempre lì sospesa, tutti a bocca aperta: – Che cosa hanno a che fare le zanzare qui di Flùmini Mannu con la scoperta dell’America? E Sigismundo stesso rispondeva: – Molto, ci hanno a che fare molto le nostre zanzare di Flùmini Mannu, tutto ci hanno avuto a che fare, o quasi, con la scoperta dell’America. Lui l’aveva capito subito cos’è l’America, il Nuovo Mondo, la novità incredibile che molti qui non credono nemmeno adesso dopo settant’anni che l’hanno scoperta e corsa e raccontata in cento modi. Poi Sigismundo faceva l’altra delle sue due strane domande: Chi è stato a vedere per primo le coste delle Americhe, da quelle navi comandate da Colombo Genovese? Qualcuno lo sapeva, faceva un certo nome, di un tale Rodrigo de Triana, sivigliano dall’occhio fortunato, se fosse stato suo, quell’occhio. – No, non è stato Rodrigo de Triana sivigliano, è stato uno di qua, di Fraus, è stato Aricu de Anna Cuccumeu che ha scorto per primo quelle nuove terre americane. Parola di Sigismundo.²¹⁶

E alla fine, la memoria, che mai è fallace, riordina il momento della scoperta, assegnando il nome al fautore della scoperta, proiettandolo così se non nella storia almeno nel racconto fondativo, battezzandolo alla vita e salvandolo dunque dalla morte certa della dimenticanza:

Ed è così che la mattina del dodici ottobre del 1492, ai primi biancori del giorno, Aricu de tzi’ Anna de Attilia de Maria Cuccumeu, come un gallo all’alba annuncia il grande avvenimento: A ni Nora a ni Nora, cuccumeu, Currei totus a bi’ ita biu eu: Terra, terra, terra a la vista! E Aricu de tzi’ Anna balla un ballo tondo nella gabbia di vedetta mentre tutti corrono in coperta a vedere cosa vede Aricu che continua a sbracciarsi, lassù in alto, e balla e canta in cofa al ritmo di quell’antichissimo *a ni Nora cuccumeu*. Aricu, tanto più felice di chiunque altro della spedizione perché lui è convinto di riconoscere un profilo noto, laggiù in fondo, sì, il profilo di Nora, della costa sarda: crede di tornare a casa, finalmente, passate in una qualche notte scura le Colonne d’Ercole, il Monte di Tarik. Già, l’avevano temuto mille volte i marinai spagnoli, quei cagalloni, che arrivati a un certo punto l’Oceano avrebbe inghiottito navi e tutto, come aveva già fatto mille volte, e tutto avrebbe rivomitato chissà dove dopo chissà quanto tempo. E adesso, ecco, sì, Aricu credeva di vedere il profilo dell’isola natale. A quelli che ridevano qui Sigismundo diceva che c’è poco da ridere: Forse che Colombo lo sapeva, lui, su quale isola stavano approdando?²¹⁷

E il racconto prosegue ancora con la carrellata di re di baroni, di poveracci che hanno percorso i sentieri della storia così come quelli della leggenda e del mito. La resistenza alle zanzare così come alla superstizione coincide con quella riservata ai conquistatori che man a mano invadono l’isola. Tempi di zanzare, non solo di resistenza contro il regno catalano – aragonese, impersonato da «Martino il

²¹⁶ *Ivi*, 70.

²¹⁷ *Ivi*, 84-85.

Giovane, re d'Aragona, re di Sicilia, conte di Barcellona e così via, e anche, mezzo de facto e mezzo in pectore, de jure tutto quanto, re di Sardegna e Corsica».²¹⁸

Così, il morso aragonese, quel giugno del 1409, a Sanluri, è stato duro, se ancora oggi il luogo dello scontro tra sardi e catalani è detto S'Occidroxu, l'ammazzatoio, Domine Deus ne scampi ogni figlio di cristiano. Dopo l'ammazza ammazza di Sanluri, diecimila carni trafitte a morte, Martino baldanzoso riprende la via di Cagliari verso Bonaria, lungo il Flùmini Mannu. E qui lungo il fiume in un bivacco notturno si sollazza con una fanciulla di Sanluri a ciò non si sa quanto costretta, come preda di guerra.²¹⁹

E ancora rimasugli di Inquisizione sono disseminati nelle pagine del romanzo, rabbuiano un atmosfera che e proiettando il lettore nelle camere di tortura dell'odiato palazzo spagnolo: «Che cos'è una coga? Una donna che vola? Sì, Rosa Maria Lepànto».²²⁰

E il giorno cruciale per la Sardegna, il 28 aprile, viene smitizzato in una storia individuale che seppur mettendo in rapporto questa data con la presa della Bastiglia, racconta dal basso quelle che potevano essere le reazioni della gente comune impegnata in tutt'altre attività mentre i grandi scrivevano la storia. Ora anche a loro è concesso lo spazio per parlare:

Io quel giorno, era il ventotto aprile, sono andata dai frati a Santa Rosalia, per un decotto di quei loro cardi più spinosi, lo volevo provare, laggiù nell'isolane dicono miracoli contro le febbri: e stavo risalendo su in Castello, lì a due passi, con un solo famiglio, uno dei paesi, di Fraus mi pare, e tutti 'sti masna', 'sti ragazzacci dietro, dietro la mia persona a canzonare: Madamìn, madamìn, madamìn! Eja eja eja à Madamìn ciarea à Anda anda movi cu' Stronziu ventu puuu... Cose così, a me, cugina al Vicerè, della famiglia dei Balbiano, voi indegn, taref, Gianduia d' Caianett! E anche quel mio famiglio, uno di un luogo che si chiama Fraus, pensa un po', Fraus, che si comporta come se fosse dalla loro parte, non dalla parte della sua padrona. Ma cosa gli era preso a questi disgraziati? Dio solo sa, qu'ìls soient maudits. Un'emossìun: una rivoluzione. Presa la Bastiglia con cinque anni di ritardo anche qui nel capoluogo rinsecchito dell'isola dei sardi.²²¹

E così, con le parole di Don Agostino Deliperi, che ricapitola i luoghi e i personaggi che hanno fatto la storia, si conclude l'epopea di Fraus, località mitica che esiste ancora, oltre il tempo e lo spazio come simbolo di un passato collettivo che raccoglie il presente, il passato e il futuro velandoli con uno strato di terra. Alla schiavitù di un tempo, continua, oppressiva, si sostituisce quella più subdola dell'oggi, con i suoi non-luoghi, la sua mcmondizzazione, la sua perdita di ideali e

²¹⁸ *Ivi*, 71.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ivi*, 89.

²²¹ *Ivi*, 117-118.

di senso etico. E qui, certo, si scorge la sensibilità dell'antropologo Angioni, sensibile agli effetti che la globalizzazione ha effettivamente su una cultura:

Di notte un sogno turbinoso mi ha svegliato al buio in un sudore con il cuore raddoppiato. ...in teleconferenza un archeologo futuro in luoghi e tempi lontani del futuro stramonologava su residui del passato, di millant'anni prima, di millant'anni fa... ...di quando ai tempi del primo sbarco sulla luna si adorava Tanit detta anche Maria Vergine bruciata viva per chissà quale peccato, e un certo Julius Kaiser di un popolo nomade chiamato Rom imponeva con certe armi dette massmedia una nuova religione, che si diceva comunismo, oppure consumismo o liberismo o cristianesimo o islamismo (ma forse tutte queste erano sette di una sola religione detta turismo); e il conferenziere mostrava come allora la gente visse nei nuraghi le cui torri servivano da ricettori di una rete primitiva di comunicazione detta Gates o Internet; e come si ottenesse il cibo trattando il suolo terrestre con arnesi come questi, da scasso e da taglio (il conferenziere mostrava zappe e falci del museo della civiltà contadina di Brunello Arrù); e come i cibi poi si bruciassero sul fuoco, dentro stomaci di terra cotta, come questo (il conferenziere mostrava una terracotta dell'Antiquarium Frauense di don Agostino Deliperi), aspirandone i fumi dentro il corpo per nutrirsi di un cibo detto coca-cola; e diceva di quanto era di moda un rito di orientamento nello spazio detto missa est, suonando questo semplice strumento musicale (il conferenziere mostrava un campanaccio pecorino di Brunello Arrù): e così via girovagando nel groviglio temporale... ...e tutto ben documentato con i resti archeologici di un luogo detto Frs o Fraus, un'antichissima località di un grande luogo di mare e di terra detto Euro, o forse anche Intramontis, su questo i pareri si dividono...²²²

E così, le tracce del passato si intercalano nella realtà dei non-luoghi e della mondizzazione, che accompagnano la lettura di un libro di storia con una lattina di coca-cola.

²²² *Ivi*, 138.

Opere di Sergio Atzeni.

Quel maggio 1906. Ballata per una rivolta cagliaritana, Cagliari, Edes, 1977.

Introduzione a E. Pili, Bellu schesc'e dottori, Cagliari, Edes, 1978.

ATZENI, S. – COPEZ, R., *Fiabe Sarde*, Cagliari, Zone Editore, 1978.

Araj dimoniù. Antica leggenda sarda, illustrata da Giorgio Pellegrini, Cagliari, Le Volpi, 1984, ripubblicata con il titolo *Il demonio è cane bianco* nel volume *Bellas Mariposas*, Palermo, Sellerio, 1996.

Apologo del giudice bandito, Palermo, Sellerio, 1986.

Il figlio di Bakunin, Palermo, Sellerio, 1991.

Il quinto passo è l'addio, Milano, Mondadori, 1995.

Passavamo sulla terra leggeri, Milano, Mondadori, 1996.

Bellas Mariposas, Palermo, Sellerio, 1996.

Il mestiere dello scrittore, in Si...otto!, a cura di G. Marci, Cagliari, Condaghes, 1996.

Due colori esistono al mondo, il verde è il secondo, Nuoro, Il Maestrale, 1997.

Raccontar fole, a cura di P. Mazzarelli, Palermo, Sellerio, 1999.

Racconti con colonna sonora e altri in giallo, a cura di G. Porcu, Nuoro, Il Maestrale, 2002.

Gli anni della grande peste, Palermo, Sellerio, 2003.

I sogni della città bianca, a cura di G. Grecu, Nuoro, Il Maestrale, 2005.

Scritti giornalistici (1966-1995), a cura di G. SULIS, Nuoro, Il Maestrale, 2005.

Versus, a cura di G. Porcu, Nuoro, Il Mestrale, 2008.

Bibliografia critica su Sergio Atzeni

Alla scoperta di Sergio Atzeni, Convegno di Studi, Capoterra, 06/05/1995, www.Capoterra.it.

ARGIOLAS, P. P., *Sardegna isola delle storie. Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di Passavamo sulla terra leggeri*, in *Insularità: immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, a cura di I. Crotti, Roma, Bulzoni, 2011.

AMOROSO, G., *Storia e personaggi di Sardegna*, «Gazzetta del Sud», 4 aprile 1996.

ANGIONI, G., *Atzeni curioso e ricercatore di letteratura popolare e di viaggio, Un cantastorie in blues*, Convegno internazionale di studi su Sergio Atzeni, Cagliari, 13-15 ottobre 2005. Atti di prossima pubblicazione.

BANDINU, B., *Favole e miti degli uomini precipitati nel tempo della storia*, «L'Unione sarda», 26 marzo 1996.

BANDIRALI, S., *Del giudice bandito, dell'angelo e del diavolo, in ricordo di Sergio Atzeni*, Crema, Pangloss, 1997.

BERTINI, M., *Tradurre la parole de nuit: Sergio Atzeni e Texaco di Patrick Chamoiseau*, «La grotta della Vipera», XXII, 75, 1996.

BEVILACQUA, A., *La visionarietà epica di Atzeni*, «Grazia», n. 15, 14 aprile 1996.

CAGLIERO, R., *Letteratura e storia*, «La Grotta della vipera», Cagliari, XXI, 72-73, 1995.

CANALI, L., *Tre modi di raccontare*, «Il Giornale», 8 febbraio 1995.

CANNAS, A. - MURA, P., *Una partita a scacchi con la morte, Un cantastorie in blues*, Convegno internazionale di studi su Sergio Atzeni, Cagliari, 13-15 ottobre 2005. Atti di prossima pubblicazione.

CANNAS A., *Mitopoiesi e fole per un'immagine favolosa della Sardegna*, in *Insularità: immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, a cura di I. Crotti, Roma, Bulzoni, 2011.

CHAMOISEAU, P., *Pour Sergio*, «La Grotta della vipera», XXI, 72-73, 1995.

- CORDARA, P., *Atzeni tradotto in Francia e traduttore dal francese, Un cantastorie in blues*, Convegno internazionale di studi su Sergio Atzeni, Cagliari, 13-15 ottobre 2005. Atti di prossima pubblicazione.
- CORDELLI, F., *Il "Quinto passo" fatale*, «L'Indipendente», 17-18 settembre 1995.
- ID., *Fraasi – figure come cristalli lucenti*, «La grotta della vipera», XII, 75, estate 1996.
- DETTORI, G., *Tra linea scura e linea chiara: una linea forte*, «La grotta della vipera», XXI, 72-73, autunno-inverno 1995.
- AN., *E il tempo si è preso parole e passioni*, «La Nuova Sardegna», 08 settembre 1995.
- FERRERO, E., *Sergio Atzeni, uomo inattuale*, «La nuova Sardegna», 10 ottobre 1995.
- ID., *Gli sciamani di Sardegna*, «Tuttolibri», 25 aprile 1996.
- ID., *Sergio Atzeni tra cronaca, storia e invenzione, Un cantastorie in blues*, Convegno internazionale di studi su Sergio Atzeni, Cagliari, 13-15 ottobre 2005.
- FICARA, G., *Nei secoli leggeri*, «Panorama», 25 aprile 1996.
- FIESOLI, D., *La leggerezza di un addio*, «Gazzetta di Parma», 27 aprile 1996.
- FLORIS, L., *L'ultima sfida dell'esiliato nel mare eterno*, «L'Unione sarda», 14 settembre 1995.
- FLORIS, A., *Le storie del figlio di Bakunin, Dal romanzo di Sergio Atzeni al film di Gianfranco Cabiddu*, Cagliari, Aipsa edizioni / Cinemania, 2001.
- FOFI, G., *Di cavallette e di croci*, «Linea d'Ombra», 15/16, 1986.
- ID., *La morale di Atzeni*, «L'Unità», 18 settembre 1995.
- GODIO, G., *Sergio Atzeni: romanzo testamento*, «Il nostro tempo», 46, 15 dicembre 1996.
- GRECU, G., *Il sogno del prigioniero*, in S. ATZENI, *I sogni della città bianca*, Nuoro, Il Maestrale, 2005.
- HEYER-CAPUT, M., *Itinerari anglo-americani nella scrittura di Sergio Atzeni: a work in progress, Un cantastorie in blues*, Convegno internazionale di studi su Sergio Atzeni, Cagliari, 13-15 ottobre 2005. Atti di prossima pubblicazione.
- IERVOLINO, S., *Un rapsodo sardo: Sergio Atzeni*, Napoli, Ferraro, 2008.
- LI PIRA, S., *Terra e libertà*, «Anna», n. 31, 5 agosto 1996.
- LO CASTRO, G., *Sardegna postcoloniale? Una lettura di Sergio Atzeni*, www.lospecchiodicarta.unipa.it.

- MACHIAVELLI, L., *Appunti per Atzeni*, «La Grotta della vipera», XXVII, 94, 2001.
- MANCA, D., *Una storia immobile nell'Apologo del Giudice Bandito*, «La grotta della Vipera», 72-73, 1995.
- MANCA, D., *Sergio Atzeni, La vita in tasca*, «L'Unione sarda», 8 settembre 1995.
- MARCI, G., *Quel gioioso mestiere di scrivere*, «La Nuova Sardegna», 23 aprile 1991.
- ID., *E il tempo si è preso parole e passioni*, «La Nuova Sardegna», 08 settembre 1995.
- ID., *Incroci e diversità nella narrativa di Sergio Atzeni*, «La grotta della vipera», 1996.
- ID., *Sergio Atzeni, A lonely man*, Cagliari, Cuccu, 1999.
- ID. - MANCA, G. - ARGIOLAS, M. - SALIS, S., *Lingua madre. Sergio Atzeni. Testi e immagini "Il percorso artistico dello scrittore a dieci anni dalla scomparsa"*, Convegno di studi, Torino, Fiera internazionale del libro, 06/05/2005, www.fieralibro.it.
- MARIAS J., *Immerso nella finzione*, «Linea d'Ombra», 84, 1993.
- MARRAS, M. "Passavamo sulla terra leggeri" *tra memoria e presente, insularità e universalità, Un cantastorie in blues*, Convegno internazionale di studi su Sergio Atzeni, Cagliari, 13-15 ottobre 2005. Atti di prossima pubblicazione.
- MARCHETTI, G., *Cavalcata nel pianeta Sardegna*, «Il Giorno», 31 marzo 1996.
- MASALA, A. - MAZZARELLI, P., *Dedicato a Sergio*, Convegno di studi, Torino, Fiera internazionale del libro, 05/05/2005, www.fieralibro.it.
- MESSORA, N., *Metafore di animali nell'opera Apologo del Giudice Bandito di Sergio Atzeni*, «Civiltà italiana», XVI, 1, 1992.
- MILANI, D., *Come tuoni sulla polvere*, «Giornale di Brescia», 21 aprile 1996.
- MUNDULA, A., *Fili della storia e fili dell'anima*, «L'Unione Sarda», 10 aprile 1996.
- ONNIS, R., *Sergio Atzeni e la letteratura come paese della lingua*, Convegno internazionale *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, 5 - 7 maggio 2011. Atti di prossima pubblicazione.
- ID., *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau: frères bergers de la Diversité, Alternative Francophone*, Amérique du Nord, 1, sep. 2011, <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/11246>.
- PALA, M., *Per riscrivere una genealogia*, in S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Il Maestrale, 1997.

PORCU, G., «*Tumbano tamburì*», in S. Atzeni, *Racconti con colonna sonora*, Nuoro, Il Maestrale, 2002.

PUGGIONI, I., *Sergio Atzeni e i racconti dalla Città bianca*, in *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di V. Pala e A. Zanda, Roma, Bulzoni, 2011;

ROMAGNINO, A., *I mostri di Bosch nell'Apologo cagliaritano di Sergio Atzeni*, «L'Unione Sarda», 23 settembre 1996.

S. Atzeni, Un classico della nuova narrativa sarda, Atti del seminario di studi, a cura di G. Bavagnoli - P. Pulina, Pavia, 28 marzo 2008, Pavia, Nuova tipografia popolare, 2008.

SOYAUD, C., *Un'immagine di felicità*, «La grotta della vipera», Cagliari, XXI, 72-73, 1995.

SPIRITO, P., *Le leggende di Atzeni*, «L'indice dei libri del mese», 4, 1997.

SULIS, G., *La personalità e l'opera di Sergio Atzeni. Dall'isola al mondo*, tesi di laurea A.A 1997-1998, Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia.

ID., *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, «La Grotta della vipera», XX, 66/67, 1994.

ID., *Lingua, cultura identità: Riflessioni sulla narrativa di Sergio Atzeni*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario II. Plurilinguismo e letteratura*, Atti del Convegno interuniversitario di Bressanone, 6-9 luglio 2000, a cura di F. Brugnolo e V. Orioles, Il Calamo, Roma, 2002.

ID., *Nel laboratorio di uno scrittore traduttore: Sergio Atzeni e Texaco di Patrick Chamoiseau*, «Portales», 2, 2002.

ID., *Ma Cagliari è Sardegna? Appunti sulla presenza di Cagliari nella narrativa sarda contemporanea (1986-2007)*, «Quaderni di dialettologia», XIII, 2007. Ora in *Italia dei dialetti*, Atti del Convegno, Sappada/Plodn, 27- giugno-1 luglio 2007, a cura di Gianna Marcato, Padova, Unipress, 2008.

TRECCA, M., *Sergio Atzeni è passato sulla terra leggero*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 25 maggio 1996.

Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia, a cura di G. Marci - G. Sulis, Convegno di studi su Sergio Atzeni, Cagliari 25-26 novembre 1996, Cagliari, Cucc, 2001.

VINDROLA, A., *Sergio Atzeni, danzatore delle stelle*, «La Repubblica» (ediz. torinese), 3 aprile 1996.

VOLTOLINI, D., *Il popolo degli assediati*, «L'Unità», 29 aprile 1996.

Bibliografia critica

- AA. VV., *Il piacere di scrivere: scrittori sardi allo specchio*: Atti del convegno in onore di Michelangelo Pira, Quartu San'Elena, Quartu Sant'Elena, Comune, 1991.
- AA. VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.
- AA. VV., *Raccontare dalla Sardegna*, Atti della giornata di Studio, Cagliari, 14 giugno 1991, «La grotta della vipera», 1991.
- AA. VV., *Scrittori italiani degli anni Novanta*, Atti del seminario, Paris X-Nanterre, 24 maggio 1997, «Narrativa», 12, 1997.
- Abbecedario Postcoloniale voll. 1 - 2: Venti Voci per un Lessico della Postcolonialità*, a cura di S. Albertazzi - R. Vecchi, Macerata, Quodlibet, 2004.
- ALBERTAZZI, S. - GASPARINI, A., *Il romanzo new global. Storie di intolleranza, fiabe di comunità*, Pisa, Ets, 2003.
- ID., *In Questo Mondo. Ovvero Quando i Luoghi Raccontano le Storie*, Roma, Meltemi, 2006.
- ID., *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature poscoloniali*, Roma, Carocci, 2000.
- ID., *Bugie sincere*, Roma, Editori riuniti, 1992.
- ID., *Periferie della storia*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- ID., *Fantasie postcoloniali*, «Il Manifesto», 8 aprile 2011.
- ID., *Il rovescio che non ha medaglia: il postcoloniale tra memoria e storia*, Convegno internazionale *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, 5 -7 maggio 2011. Atti di prossima pubblicazione.
- ID., *Il punto su la letteratura fantastica*, Roma, Laterza, 1993.
- ALCARO, M., *L'identità meridionale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- ALZIATOR, F., *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, La Zattera, 1954.
- AMENDOLA, A. M., *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano (1974 - 2006)*, Cagliari, Cucc, 2006.
- AMIGONI, F., *Il mondo mimetico - realistico*, Roma - Bari, Laterza, 2001.

- AMOROSO, G., *La bussola e il sogno. Narrativa italiana 1991*, Morcelliana, Brescia 1992.
- ID., *Le sviste dell'ombra. Narrativa italiana 1999 - 2000*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.
- ANGIONI, G., *Coloniale e postcoloniale in periferia metropolitana: l'auto - esotismo di scrittori sardi*, Convegno internazionale *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, 5 - 7 maggio 2011. Atti di prossima pubblicazione.
- ANTONELLI, G., *La lingua ipermedia*, Lecce, Manni, 2006.
- ID., *Sintassi e stile nella narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi*, in N. Borsellino – W. Pedullà, 1999, XII.
- ID., *La lingua della narrativa italiana degli anni Novanta*, Gola, Bastilaensen, 2004.
- ARCANGELI, M., *Giovani scrittori, scritture giovani*, Roma, Carocci, 2007.
- ASOR ROSA A., *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2001.
- ID., *Novecento primo, secondo e terzo*, Sansoni, Firenze 2004.
- ID., *Centralismo e policentrismo*, in AA. VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III, *L'età contemporanea*, a cura di A. A. Rosa, Torino, Einaudi, 1989.
- ID., *La storia del "romanzo italiano"? Naturalmente, una storia "anomala"*, in *Il romanzo, Storia e geografia*, a cura di F Moretti, Torino, Einaudi, III, 2002.
- ID., *Scrittori e popolo: saggio sulla letteratura populista in Italia*, Roma, Samona e Savelli, 1964.
- AUERBACH, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1965
- BACHTIN, M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- ID., *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988.
- BALESTRINI, N. - BARILLI, R. - BURANI, I. - CALICETI, G., *Narrative Invaders. Narratori di «Ricerca» 1993-1999*, Testo & Immagine, Torino, 2000.
- BARILLI, R., *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo - avanguardia*, Torino, Testo & immagine, 2000.
- BALDACCI, L., *Novecento passato remoto*, Milano, Rizzoli, 2000.

- BARBERI SQUAROTTI, G., *Il duca di Sgorlon idealista corrotto. 'Il costruttore': dal sud al nord per far fortuna*, «La Stampa - Tuttolibri», 9 dicembre 1995.
- ID., *Favole antiche: modelli, imitazioni, riscrittura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- BARILLI, R., *È arrivata la terza ondata dalla neo alla neovanguardia*, Testo&immagine, Torino, 2000.
- BARTHES, R., *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.
- BATTISTINI, A., *Sondaggi sul Novecento*, Cesena, Il Ponte vecchio, 2003.
- BENEDETTI, C., *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su un figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- ID., *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma - Bari, Laterza, 2011.
- BENJAMIN, W., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.
- BENJAMIN, W., *Per un ritratto di Proust*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.
- ID., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1976,
- BENUSSI, C. - LUGHI, G., *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*, Venezia, Marsilio, 1986.
- BENVENISTE, E., *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
- BERARDINELLI, A., *Autoritratto italiano, un dossier letterario, 1945 - 1998*, Roma, Donzelli, 1998.
- ID., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- BERMANI, C., *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodi*, Roma, Odradek, 1999.
- BERTONI, F., *Romanzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- BIZZOCCHI, R., *Genealogie incredibili: scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- BLOOM, H., *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1994.
- BOEHMER, E., *Colonial and postcolonial literature. Migrant Metamorphs*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- BOGARO, A., *Letterature nascoste. Storia della scrittura e degli autori in lingua minoritaria in Italia*, Roma, Carocci, 2010.

- BONADEO, A. *Mito e natura allo specchio: l'eco nel pensiero greco e latino*, Pisa, ETS, 2003.
- BOVO, R. M., *L'epope di Hora. La scrittura migrant di Carmine Abate*, Firenze, Cesati, 2008.
- BLOCH E., *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1992.
- BOLLATI, G., *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983.
- BORDONI, C., *Il romanzo senza qualità. Sociologia del nuovo rosa*, Sapere, Napoli 1988.
- BRANDALISE, A., *Oltranzè. Simboli e concetti in letteratura*, Padova, Unipress, 2002.
- BRETON, A., *Prefazione*, in A. CESAIRE, *Diario del ritorno al paese natale*, Milano, Jaca Book, 1978.
- BRITTON, C., *Edouard Glissant and Postcolonial Theory, Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999.
- BRUNI, F., «Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori» *poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, Venezia, Marsilio, 2001.
- BRUNI, P., *La scomparsa dello scrittore friulano Carlo Sgorlon: oltre il realismo e entro il tempo sacro*, www.maruggio.eu, 3 gennaio 2010.
- BURKERT, W., *Literarische Texte und funktionaler Mythos: zu Istar und Atrahasis*, in *Funktionen und Leistungen des Mythos. Drei orientalische Beispiele*, a cura di J. Assman, Freiburg i. d. Sch. Gottingen, Universitätsvelag - Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- CALABRESE, S., www.letteratura.global. *Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005.
- CARMOSINO, D., *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella narrativa italiana*, Roma, Donzelli, 2009.
- CARNERO, R., *La nuova narrativa italiana dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, Principato, 2009.
- CALAME C., *Mito e storia nell'antichità greca*, Bari, Edizioni Dedalo, 1999.
- CALVINO I., *Lezioni americane, Introduzione*, in ID., *Saggi*, Mondadori, 1995, I.
- ID., *Dall'opaco*, Milano, Adelphi 1971. Ora in ID, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1994, III.
- CANETTI E., *La missione dello scrittore* in ID, *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1976

- CARANDINI A., *Variazioni*, a cura di A. Carandini – R. Cappelli, Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città, Electa, Milano, 2000.
- CARDONE, R. - GALATO F. - PANZERI F., *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996.
- ID., *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in Letteratura italiana, a cura di A. A. Rosa, Torino, Einaudi, 1983, II.
- CARNERO, R., *La nuova narrativa italiana 1998 - 99*, «The Italianist», 19, 1999.
- ID., *La nuova narrativa italiana dal postmoderno al "pulp"*, in R. CARNERO G. LADOLFI, *Sentieri narrativi del novecento*, Novara, Interlinea, 2001.
- ID., *La nuova narrativa italiana dagli anni ottanta a oggi*, Milano, Principato, 2009.
- CASADEI, A., *Romanzi di Finisterre*, Roma, Carocci 2000.
- ID., *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- ID., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007.
- ID., - SANTAGATA, M., *Manuale di Letteratura italiana contemporanea*, Roma - Bari, Laterza, 2007
- CESAIRE, A., *Discorso sul colonialismo - discorso sulla negritudine*, Verona, Ombre corte, 2010.
- CESERANI, R., *Il romanzo sui pattini*, Ancona, Transeuropa, 1990.
- ID., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- CERINA, G., *Deledda e altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, 1992.
- CHAMBERS I., *Paesaggi migratori: cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- ID., *Le molte voci del Mediterraneo*, Milano, Cortina, 2007.
- CHAMOISEAU, P., *Ecrire en pays dominè*, Paris, Gallimard, 1997.
- ID., - GLISSANT, E., *Quando cadono i muri, l'identità nazionale fuorilegge?*, Roma, Nottetempo, 2008.
- ID., *Livret des villes du deuxième monde*, Paris, Momum, 2002.
- CHATMAN, S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981.

- Classici di domani. Luoghi della narrativa italiana e straniera degli ultimi 30 anni*, a cura di A. Colasanti, Fahrenheit 451, Roma 2001.
- CONTE G. B., *Virgilio, l'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002.
- CORNELL T. J., *The beginnings of Rome: Italy and Rome from the bronze age to the Punic wars (c. 1000 - 264 b. C.)*, London, Routledge, 1995.
- Costellazioni italiane 1945 - 1999. Libri e autori del secondo Novecento*, a cura di A. Donati, Firenze, «Le Lettere», 1999.
- CRUPI, P., *Storia della letteratura calabrese*, IV, Periferia, Cosenza, 1997.
- CURTIUS, E. R., *Studi di letteratura europea*, Bologna, Il Mulino, 1963.
- Da Calvino agli ipertesti. Prospettive sulla postmodernità della letteratura italiana*, a cura di L. Rorato - S. Storchi, Cesati, Firenze 2002.
- D'ANGELO, E., *Waltharius: epica e saga tra Virgilio e i Nibelunghi*, Trento, Luni, 1998.
- DAMIANI, R., *Carlo Sgorlon narratore*, Roma, Gremese Editore, 2006.
- DARDANO, M., *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Carocci, Roma 2010.
- DE ANGELIS, M. P. - FIALLEGA, C. - FRATTA, C., *I Caraibi: la cultura contemporanea*, Roma, Carocci, 2003.
- DE ANGELIS, G., *Realismo e sperimentalismo nella nuova narrativa italiana meridionale*, «Bollettino d'italianistica», 1, 2004.
- DE DONATO, G., *Paradigmi meridionali*, Fasano, Schena, 1988.
- DE FEDERICIS, L., *E tu fingi? Cronache dell'immagine narrativa in sette anni (1995-2002)*, Torino, Trauben, 2002.
- DE LAURENTIS T., *The essence of the Triangle or, Taking the Rise of Essentialism Seriously, Feminist Theory in Italy, The Usa and Britain*, «Differences», I, 1991.
- DE MICHELIS, C., *Fiori di carta. La nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 1990.
- DE SANTILLANA, G., *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo* Milano, Adelphi, 1983.
- DEL CORNO, D. - DEL CORNO L., *Nella terra del mito: viaggiare in Grecia con dei, eroi e poeti*, Milano, Mondadori, 2001².

- DELEUZE, G. - GUATTARI, F., *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996.
- ID., *Millepiani*, Roma, Castelvechi, 1997.
- DERRIDA, J., *Cosmopoliti di tutti i paesi ancora uno sforzo*, Napoli, Cronopio, 2002.
- DESSÌ, G. - TANDA, N., *Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia, 1965.
- DI GESÙ, M., *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Angeli, Milano 2003.
- ID., *Palinsesti del moderno. Canoni, generi e forme della postmodernità letteraria*, Milano, Angeli, 2005.
- ID., - CORTELLESA, A., *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, Edizioni di Passaggio, Palermo 2009.
- DI MONACO, B., *Quaranta letture. Percorsi critici nella letteratura italiana contemporanea*, Marco Valerio, Torino 2004.
- ID., *Generazioni a confronto nella letteratura italiana*, Marco Valerio, Torino 2006.
- DIONISOTTI, C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*, a cura di G. De Angelis, Torino, Einaudi, 2000.
- Édouard Glissant profeta del passato*, intervista a Édouard Glissant, a cura di Geraldina Colotti, «Il manifesto», 18 giugno 2004.
- ELIOT, T. S., *Appunti per una definizione della cultura*, Milano, Bompiani, 1967.
- FADDA, M. R., *Appunti sullo stile di Marcello Fois: i romanzi di Bustianu*, «Bollettino di studi sardi», in corso di stampa.
- FERLITA, S., *Altri siciliani. Scritti sulla letteratura isolana del Novecento*, Kalòs, Palermo 2004.
- FERRONI, G., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.
- ID., *Creatività e vitalità della letteratura meridionale*, «Ora locale. lettere del Sud», marzo -aprile 2001.
- ID., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2006.
- ID., *Letteratura italiana contemporanea*, Milano, Milano, Mondadori, 2007.
- ID., *Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero*, Roma - Bari, Laterza, 2010.
- ID., *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma - Bari, Laterza, 2010.

- FERRARO, A., *La ricerca degli anni Ottanta tra istanze metanarrative e neofigurative*, in *Da Verga ea Eco. Strutture e tecniche del romanzo italiano*, a cura di G. Catalano, Napoli, Pironti, 1990.
- FISSORE, N., *Invito alla lettura di Thomas Stearns Eliot*, Milano, Mursia, 1979.
- FANTUZZI M., *Il sistema letterario della poesia alessandrina nel III sec. a. C.*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di G. Cambiano - L. Canfora- D. Lanza, Roma, Salerno, 1993.
- FLORENSKIJ, P. A., *Il valore magico della parola*, Milano, Medusa, 2001.
- FOFI, G., *Narrare il Sud. Percorsi di scrittura e di lettura*, Napoli, Liguori, 1995.
- FORNARO P. P., *Trapassato presente: l'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989.
- FORTINI, F., *Le poesie italiane di questi anni*, «Il menabò» 2, 1959, poi in ID., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1959: ora, col titolo *La contraddizione*, in ID., *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993.
- FOUCAULT, M., “Des Espaces Autres”, *Architecture, Mouvement ,Continuité*, 5, Octobre, 1984.
- FRATTA, C., *La letteratura caraibica francofona fra immaginario e realtà*, Roma, Bulzoni Editore, 1996.
- FRYE, N., *La scrittura secolare. Studi sulla struttura del “romance”*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- ID., *Anatomia della critica: teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969.
- FUENTES, C., *Geografia del romanzo*, Milano, Pratiche, 1997.
- GANERI, M., *Il ritorno postmoderno del romanzo storico: implicazioni teoriche e culturali*, «Allegoria», 26, 1997.
- ID., *Postmodernismo*, Milano, Bibliografica, 1998.
- ID., *Il romanzo storico in Italia*, Lecce, Piero Manni, 1999.
- GASTER, T.H., *Le più antiche storie del mondo*, Torino, Einaudi, 1971.
- GENETTE G., *Figures III, Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- ID., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- ID., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979¹, 2004³.
- GHINELLI, P., *Fort de France o la città invisibile*, Milano, Unicopli, 2006.

- ID., *La letteratura francofona e l'Italia*, «El Ghibli» rivista online di letteratura delle migrazioni, 4, 16, 2007, <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php>.
- GIANNANTI, A., *Il «canto del mondo» di Maurizio Maggiani: un archivio di storie*, in corso di stampa.
- GIARETTA, F., *Intervista a Edouard Glissant*, «Trickster» Rivista del Master in Studi Interculturali, IX, settembre 2010.
- GIGLIO, R., *La letteratura del sole. Nuovi studi di letteratura meridionale*, ESI, Napoli, 1995.
- GIGLIOLI, D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.
- GLISSANT, E., *La terre inquiète*, Paris, Éditions du Dragon, 1955.
- ID., *Les indes, poème de l'une et l'autre terre*, Paris, G. Fall, 1956.
- ID., *Soleil de la conscience*, Paris, Eds. du Seuil, 1956.
- ID., *Le discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- ID., *Poetica del diverso*, Roma Meltemi, 1998.
- ID., *Édouard Glissant profeta del passato*, intervista a cura di G. COLOTTI, «Il Manifesto», 18 giugno, 2004.
- ID., *Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- ID., *Il quarto secolo*, Roma, Lavoro, 2003.
- ID., *Gli arcipelaghi non conoscono frontiere*, *Lectio magistralis* tenutasi a Roma in data 13 maggio 2007 nell'ambito del Festival della Filosofia 2007, edizione "Confini".
- ID., *Tutto - mondo*, a cura di M. J. Hoyet, Roma, Lavoro, 2009.
- Gioventù cannibale*, a cura di D. Brolli, Torino, Einaudi, 1996.
- GNISCI, A., *L'educazione del te*, Roma, Sinnos, 2009.
- ID., *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002.
- ID. - SINOPOLI, F., *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi, 1997.
- GOVANNETTI, P., *La letteratura italiana moderna e contemporanea*, Roma, Carocci, 2001.
- GRAMSCI, A., *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, Einaudi, 1948.

GUGLIELMI, A., *Il romanzo e la realtà. Cronache degli ultimi sessant'anni di narrativa*, Bompiani, Milano 2010.

GUGLIELMI, G., *La prosa italiana del Novecento*, 2 voll Torino, Einaudi, 1988 - 1998.

GUHA, R. - SPIVAK, G., *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002.

HAGÈGE, C., *L'uomo di parole. Linguaggio e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1989.

HAINSWORTH J. B., *Epica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1997.

I non luoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale, a cura di S. Calabrese - M. A. D'Aronco, Carocci, Roma 2005.

I tempi del rinnovamento / Gli spazi della diversità, Atti del convegno internazionale *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Leuven, Louvain la neuve, Namur, Bruxelles, 3 - 8 maggio 1993, a cura di F. Musarra - S. Vanvolsen - B. Van den Bossche, Roma - Leuven, Bulzoni - Leuven University Press, 1995.

Il mito della Letteratura europea, a cura di F. Sinopoli, Roma, Meltemi, 1999.

Il Novecento, a cura di E. Raimondi, Milano, Bruno Mondadori, 2004:

Il Mediterraneo. Una rete interletteraria, a cura di D. Āurisin - A. Gnisci, Roma, Bulzoni, 2000.

Il mito nella letteratura italiana del '900, a cura di P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, 1999.

Il mito nella letteratura italiana, a cura di P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, Brescia, Morcelliana, 2009, IV. - V.1. - V.2..

Il mito della letteratura europea, a cura di F. Sinopoli, Roma, Meltemi, 1999.

Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo, a cura di B. Coccia, Roma, Apes, 2008.

Il secondo Novecento (dal 1956 ad oggi): la poesia e la narrativa, Atti del Seminario di studi diretto da Romano Luperini, Forte dei Marmi, 16 - 17 - 18 aprile 1999, a cura di V. Nicodemi, Palermo, G. B. Palumbo, 2002.

Immagini della nazione dell'Italia del Risorgimento, a cura di A. M. Banti - R. Bizzocchi, Roma, Carocci, 2002 INNOCENTI, O., *La letteratura giovanile*, Laterza, Roma - Bari 2000.

Intervista a Carlo Sgorlon, «La Stampa», 21 novembre 2008.

Intervista di D. Fasoli a Carlo Sgorlon, www.Riflessioni.it, febbraio 2006.

IOVINELLI, A., *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana, Atti del III Congresso nazionale dell'ADI (Associazione degli italianisti italiani), Lecce - Otranto 20 - 22 settembre 1999, a cura di G. Rizzo, Lecce, Congedo, 2001.

La giovane narrativa italiana 1970 - 1995, a cura di M. H. Caspar, «Narrativa», 8, 1995.

La narrativa italiana degli anni Novanta, a cura di E. Mondello, Roma, Meltemi, 2004.

LAFORREST, M. H., *La magia delle parole. Omeros di Derek Walcott*, Napoli, Guida, 2007.

LA PORTA, F., *La nuova narrativa italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

ID., *Narratori di un sud disperso*, Napoli, L'ancora, 2000.

LAVINIO, C., *Narrare un'isola. Lingua e stili di scrittori sardi*, Roma, Bunzoni, 1991

ID., Intervista a Giulio Angioni, in AA. VV., *Il piacere di scrivere: scrittori sardi allo specchio: atti del convegno in onore di Michelangelo Pira*, Quartu San'Elena, Quartu Sant'Elena, Comune, 1991.

ID., *Narrare un'isola: lingua e stile di scrittori sardi*, Roma, Bulzoni, 1991.

ID., *La magia della fiaba. Tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

Le storie della storia, Intervista a Maurizio Maggiani, a cura di Andrea Casazza, «Il Secolo XIX», 24 novembre, 2002.

LÉVINAS, E., *Tra noi: saggi sul pensare all'altro*, Milano, Jaca book, 1998.

ID., *Dall'altro all'io*, cura di Augusto Ponzio, Roma, Meltemi, 2002.

Lo spazio letterario di Roma antica, Roma, Salerno, 1989 - 98.

LORD A. B., *Il cantore di storie*, Lecce, Argo, 2005.

LUKÀCS, G., *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957.

ID., *Teoria del romanzo: saggio storico - filosofico sulle forme della grande epica*, Milano, Sugar, 1962.

ID., *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965.

Luna nuova. Scrittori del Sud, a cura di G. Fofi, Lecce, Argo, 1997.

LUPERINI, R., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005.

ID., *La fine del postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2005.

- LYOTARD, J. F., *La condizione post - moderna*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- KUNDERA, M., *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.
- JANSEN, M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, F. Cesati, 2002.
- MAGGIANI, M., *Io, stregato dalla libertà*, intervista di M. T. Lemme, «Il Mattino», 9 luglio 2005.
- ID., *Quanta fatica per traslocare in un'altra lingua*, intervista di Simonetta Fiori, «la Repubblica», 10 aprile 2010.
- MAFFEO, P., *Le scritture narrative. Interviste a scrittori italiani*, Itlibri, Napoli 1992.
- MAIER, B., *Carlo Sgorlon*, Firenze, (Il Castoro) La Nuova Italia, 1984.
- MALKIN I., *I ritorni di Odisseo: colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica*, Roma, Carocci, 2004.
- MANACORDA, G., *Letteratura italiana d'oggi (1965-1985)*, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- MANAI, F., *Cosa succede a Fraus? Sardegna e mond nel racconto di Giulio Angioni*, Cagliari, Cucc, 2006.
- MANCA, D., *Il tempo e la memoria: letture critiche*, Roma, Aracne, 2006.
- MANDRUZZATO, E., *Omero. Il racconto del mito*, Milano, Mondadori, 1998.
- Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi - C. De Gerolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, IV.
- MARCI, G., *Narrativa sarda del 900*, Cagliari, Cucc, 1991.
- ID., *Scrivere al confine: Radici, moralità e cultura nei romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, Cucc, 1991.
- ID., *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cagliari, Cucc, 2006.
- MARRAS, M., *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XX siècle*, Toulouse, EUS, 1998.
- ID., *La sardità creola nella percezione identitaria di Marcello Fois*, «Narrativa», 2006.
- ID., *Marcello Fois*, Fiesole, Cadmo, 2009.
- ID., *La sardité littéraire entre colonial, postcolonial, créolité et créolisation*, «Notos», I, giugno 2011.

- ID., *La diversalità come variabile e chiave di lettura del postcoloniale nella narrativa sarda contemporanea*, Convegno internazionale *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, 5 - 7 maggio 2011. Atti di prossima pubblicazione.
- MARROCU, L., - BRIGAGLIA M., *La perdita del regno. Intellettuali e costruzioni dell'identità sarda tra Ottocento e Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1995.
- MARROCU, L., *Theodor Mommsen nell'isola dei falsari. Storici e critica storica in Sardegna tra Ottocento e Novecento*, Cagliari, Cuec, 2009.
- MATTONE, A., *Un mito nazionale per la Sardegna. Eleonora d'Arborea nella tradizione storiografica (XIV - XIX)*, in Atti del convegno internazionale di studi *Società e cultura nel giudicato di Arborea*, Nuoro, 1995.
- MELLINO, M., *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005.
- MENDELSON E., *Encyclopedic Narratives: From Dante to Pynchon*, in «Modern Language Notes», 91, 1976.
- MEROLA, N., *Un Novecento in piccolo. Saggi di letteratura contemporanea*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000.
- ID., *Novecento secondo in prosa e in poesia*, Centro editoriale e librario - Università della Calabria, Cosenza 2002.
- MESCHIARI, M., “Listen to me, ginuese”. *Paesaggi di terre e di uomini in Maurizio Maggiani*, «Narrativa», gennaio, 2006.
- ID., *L'isola contesa, Geografie della differenza in Passavamo sulla terra leggeri di Sergio Atzeni*, www.sergioatzeni.com.
- MESSINA, D., *D. Walcott, I Caraibi come l'arcipelago greco. La nostra storia scritta sul mare*, intervista a Derek Walcott, «Corriere della sera», 11 dicembre 2008.
- MICALI, S., *La trama del mondo. Contaminazioni tra linguaggio e realtà nel romanzo postmoderno*, in *Contaminazioni*, a cura di P. Zanotti, Le Monnier, Firenze 2005, 298 - 312.
- MILANO APPEL, A., *New Italian Narrative: the Under 30 Generation of «Gli Intemperanti»*, «Forum italicum», 38, 2, 2004.
- MINCU, M., *Mito, fiaba, canto narrativo: la trasformazione dei generi letterari*, Roma, Bulzoni, 1986.
- MING, WU, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

- MONDELLO, E., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- MORETTI, F., ID., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* Torino, Einaudi, 1994.
- ID., *Atlante del Romanzo Europeo: 1800 - 1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- ID., *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001 - 2003.
- ID., *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.
- ID., *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.
- Motivo, archetipo, parola: per una tipologia del mito in letteratura*, a cura di Cristiana Lardo, Manziana, Vecchiarelli, 1998.
- MOURA, J. M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF (Presses Universitaires de France), 1999.
- MUDIMBE, V. Y., *The invention of Africa*, London, James Currey, 1988.
- Narratori delle riserve*, a cura di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1992.
- Narrative Invaders. Narratori di «Ricerca», 1993 - 1999*, a cura di N. Balestrini, R. Barilli - I. Burani - G. Caliceti, Testo & Immagine, Torino 2000.
- Narratori di Sardegna*, a cura di G. Dessi – N. Tanda, Milano, Mursia, 1965.
- NISSIM, L., *Sgorlon teste insolente*, Milano, Gamajum, 1985.
- Notizie dalla post - realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero* a cura di V. Santoro, Quodlibet, Macerata 2010.
- Nuove tendenze della letteratura italiana*, a cura di M. H. Caspar, «Narrativa», 10, 1996.
- Oralità e scrittura nel sistema letterario: atti del Convegno, Cagliari, 14 - 16 aprile 1980*, a cura di G. Cerina - C. Lavinio - L. Mulas, Roma, Bulzoni, 1982.
- ONAVITA, R. B., *Spettri dell'altro: letteratura e razzismo nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Benvenuti – M. Nani, Bologna, Il Mulino, 2009.
- PALA, M., *The return of the native. L'idea della minoranza in alcune letterature del Commonwealth secondo la critica postcoloniale*, in *Letterature marginali/emarginate*, «Eudossia», Edizioni Dell'Orso, 2002, 1.
- PANU, S., *Il mito sardo: cultura della festa e società dello spettacolo*, Dogliani, Sensibili alle Foglie, 2001.
- PAOLI, R., *Invito alla lettura di Garcia Marquez*, Milano, Mursia, 1987.

PARIS, R., *Romanzi di culto. Sulla tribù dei narratori e sui loro biechi recensori*, Roma, Castelvecchi, 1995.

Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni settanta a oggi, a cura di V. della Valle, Minimum fax, Roma, 1997.

PARRY, M., *The making of homeric verse: The Collected Papers of Milman Parry*, a cura di A. PARRY, Oxford, Clarendon Press, 1971.

PASOLINI, P. P., *Di questo lontano Friuli*, «Libertà», 13 novembre 1946; ora in Id, *Un paese di temporalisti e di primule*, Parma, Guanda, 1993.

PASQUALINO, A., *Le vie del cavaliere. Epica medievale e memoria popolare*, Milano, Bompiani, 1992.

PATUASSO, S., *Letteratura italiana 1986*, in «Lingua e letteratura», 8, 1987.

ID., *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Rizzoli, Milano 1991.

PAZZI, R., *Appunti sul romanzo contemporaneo italiano. La camera della mente*, in «Profili letterari», 1, 1991.

PEDULLÀ, W., *Per esempio il Novecento: dal futurismo ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli, 2008.

ID., *Realismo non rima solo con giornalismo*, in Id, *Il giro del mondo in ottanta pagine. Giravolte, spirali, vortici e altri cerchi*, Roma, Le impronte degli uccelli, 2008.

PELLIZER E., *Storie di nascita, di morte e di fondazione. Le metamorfosi dell'eponimia*, in *I Primordia Urbium. Forme e funzioni dei miti di fondazione del mondo antico*, Dipartimento di Scienze dell'antichità dell'Università di Pavia, Pavia, 24 marzo 1988.

PENT, S., *L'uomo di Praga fa fortuna in Friuli. Nel romanzo di Sgorlon un'epopea familiare, tra belle epoche e prima guerra mondiale, segreti e passioni di un singolare personaggio*, «La Stampa - Tuttolibri», 15 marzo 2003.

PERUTELLI, A., *La poesia epica latina: dalle origini all'Età dei Flavi*, Roma, Carocci, 2000.

PETERS E., *The scado king. "Rex inutilis" in Medieval Law and Literature, 751 - 1327*, London, Yale, UP, New Haven, 1970,

PETITO, R., *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*, Studio LT2, Venezia 2005.

PETRELLA, A., *Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento*, in «Allegoria», 52 - 53, 2006.

- PEZZINI, C., *Da Omero a Joyce. Saggi letterari*, Verona, Cierre, 1994.
- PICONE, G.- PANZERI, F. - RAFFAELI, M., *Paesaggi italiani. Percorsi della nuova narrativa*, a cura di A. Ferracuti, Transeuropa, Ancona 1993.
- PIERANGELI, F., *Ultima narrativa italiana*, Studium, Roma 2000.
- PIRAS, N., *La parola scomposta, aspetti della civiltà letteraria negli anni Ottanta*, Cagliari, Castello, 1991.
- PITTALIS, P., *Storia della letteratura in Sardegna*, Cagliari, Della Torre, 1998.
- Plurilinguismo, contatti di lingue e culture*, a cura di Università Degli Studi Di Udine, Centro Internazionale Sul Plurilinguismo, Udine, Forum, 1999-.
- PODDIGHE, G. M., *Grazia Deledda e autori sardi contemporanei*, Pagine, Roma 1993.
- POMILIO, T., *Le narrative generazionali agli anni Ottanta agli anni Novanta*, in N. Borsellino - W. Pedullà, 1999, XII..
- PORCIANI, E., *Studi sull'oralità letteraria. Dalle figure del parlato alla parola inattendibile*, Pisa, Ets, 2008.
- Postmodernism and Postcolonialism*, a cura di S. Albertazzi - D. Possamai, Padova, Il Poligrafo, 2002.
- PULIGA, D. - PANICHI, S., *In Grecia: racconti dal mito, dall'arte e dalla memoria*, Torino, Einaudi, 2001.
- PULLINI, G., *Tra poesia e cronaca: le «maschere» del romanzo italiano fine secolo*, in «Studi novecenteschi», 59, 2000.
- QUONDAM A., *Lo sguardo dell'altro*, in AA.VV. *L'Italia fuori d'Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno di Roma 7 - 10 ottobre 2002, Roma, Salerno Editrice, 2003.
- Raccontare Ottanta*, a cura di N. Merola, Periferia, Cosenza 1988
- RAFFAELI, M., *Novecento italiano. Saggi e note di letteratura (1979-2000)*, Luca Sossella Editore, Roma 2001.
- RAIMONDI, E., *Novecento e dopo*, Roma, Carocci, 2003.
- ID., *Letteratura e identità nazionale*, Milano Bruno Mondadori, 1998.
- ID., *La retorica d'oggi*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- ID., *Novecento e dopo: considerazioni su un secolo di letteratura*, a cura di Vincenzo Bagnoli, Roma, Carocci, 2003.
- ID., *Considerazioni su un secolo di letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

- ID., *Considerazioni su un secolo di letteratura*, Roma, Carocci, 2003.
- RICCIARDI, S., *Gli artefici della non fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011.
- RICOEUR P., *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Books, 1986.
- RINALDI, G., *Le letterature antiche del Vicino Oriente, sumerica, assira, babilonese, ugaritica, ittita, fenicia, aramaica, nord e sud - arabica*, Milano, Sansoni, 1968.
- RUSHDIE, S., *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori, 1991.
- SALAMA R., "La ricerca del sostio tra Italia e Egitto nel Coraggio del pettirosso": intervista a Maurizio Maggiani, «Sincronie», 2006, 20.
- SANNA, S., *Fra isola e mondo, letteratura, storia e società nella Sardegna contemporanea*, Cagliari, CUEC, 2008.
- Sardegna, seminario sull'identità*, a cura di G. Angioni, Cagliari, CUEC, 2007.
- Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, Cagliari, Della Torre, 2004.
- SCAPPATICI, T., *Dal mito alla storia: studi sulla letteratura italiana dell'800-900*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1999.
- Schegge novecentesche di letteratura italiana. Le roman italien contemporain*, a cura di M. H. Caspar, «Narrativa», 16, 1999.
- Scrittori del duemila*, Atti del seminario Paris X - Nanterre, 3 - 4 - 5 maggio 2001, a cura di S. Salvi, numero monografico di «Narrativa», 20 - 21, 2001.
- Scrittori sardi del Novecento*, a cura di G. Mamei, Cagliari, Editrice Sardegna, 1989.
- SCURATI, A., *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale. Antichità epica* Scrittori sardi del Novecento, a cura di G. Mamei, Cagliari, Editori, 1989.
- ID., *Modernità romanzesca. Contemporaneità televisiva*, Roma, Donzelli, 2003.
- ID., *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006.
- SEGRE, C., *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi, 1991.
- ID., *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969.
- SENARDI, F., *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*, Vecchiarelli, Manziana (Roma), 2002.
- SGORLON, C., «Il Messaggero Veneto», 17 maggio 1998.
- ID., *Tra epos e metafisica. Lectio doctoralis*, Udine, 14 settembre 2007.

- ID., *Il Friuli nella mia narrativa*, conferenza, 1982.
- Sguardo sulla lingua e la letteratura italiana all'inizio del terzo millennio*, Atti del Convegno internazionale, Bruxelles, 15 - 16 marzo 2002, a cura di S. Gola - M. Bastaensen, Cesati, Firenze, 2004.
- Lettertura e identità nazionale*, Milano Bruno Mondadori.
- SICILIANO, E., *Romanzo e destini*, Theoria, Roma - Napoli 1992.
- Spazi e confini del romanzo, narrative tra Novecento e Duemila*, a cura di, A. Casadei, Bologna, Pendragon, 2002.
- SINIBALDI, M., *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma 1997.
- SOMMAVILLA, G., *Peripezie dell'epica contemporanea: Dialettica e mistero*, Milano, Jaca Book, 1983
- SPIRITO, P., *Epica sarda*, «L'indice die libri del mese», 8, 1996.
- SPITZER L., *La numeracion caotica en la poesia moderna*, in ID, *Linguistica y Historia literaria*, Madrid, Greidos, 1961.
- SPIVAK, G. C., *Critica della ragione postcoloniale: verso una storia del presente in dissolvenza*, Roma, Meltemi, 2004.
- Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi - N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1965 - 2001.
- STORONI PIAZZA, A. M., *Ascoltando Omero: la concezione di linguaggio dall'epica ai Tragici*, Roma, Carocci, 1999.
- SUSANETTI, D., *Favole antiche: mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci, 2005.
- TANDA, N., *Un'Odissea de Rimas Nobas, Verso la letteratura degli italiani*, Cagliari, Cucc, 2003.
- ID. - MANCA D., *Introduzione alla letteratura, questioni e strumenti*, Cagliari, Cucc, 2005.
- ID., *Dal mito dell'isola all'isola del mito: Deledda e dintorni*, Roma, Bulzoni, 1992.
- ID., *Letteratura e lingue in Sardegna*, Cagliari, EDES, 1984.
- TANI, S., *La giovane narrativa italiana 1981 - 1986*, in «Il Ponte», 4 - 5, 1986.
- TEDESCO, N., *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana*, Acireale, Bjonanno 2009.
- TELLINI G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2001.

- TESTA, E., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.
- Tipologia della narrazione breve*, Atti del Convegno di studio «Il Vittoriale degli Italiani», Mod, Gardone Riviera, 5 - 7 giugno 2003, a cura di N. Merola - G. Rosa, Vecchiarelli, Manziana (Roma) 2004.
- Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, Fondazione Mondadori, 1998
- Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, a cura di V. Spinazzola, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1999.
- Tirature '10. Il New Italian Realism*, a cura di V. Spinazzola, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2010.
- Tirature '05. Giovani scrittori e personaggi giovani*, V. Spinazzola, Fondazione Mondadori, 2005.
- TRICOMI, A., *La Repubblica delle lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia*, Macerata, Quodlibet.
- TONELLI A., *Introduzione a T. S. Eliot, La Terra desolata / Quattro quartetti*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- VAN DEN BOSSCHE, B., *Il mito nella narrativa italiana degli ultimi decenni: alcune prospettive*, «Italianistica», 2-3, 2002.
- VARESE, C., *Sfide del Novecento. Letteratura come scelta*, Le Lettere, Firenze 1992.
- VARVARO A., *Letterature romanze nel medioevo*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Verso gli antipodi. Le nuove letterature di lingua inglese: India, Australia, Nuova Zelanda*, a cura di A. Lombardo, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995.
- VERGAS LLOSA, M., *Gracia Marquez: Historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona, 1971.
- Viaggio letterario nell'isola di Sardegna*, a cura di D. Barbieri et al., Cagliari, CUEC, 2010.
- Vivere significa migrare: ogni identità è una relazione*, conversazione tra C. Magris ed E. Glissant, «Corriere della sera», 1 ottobre 2009.
- ZATTI S., *Il mondo epico*, Bari, Laterza, 2000.
- ZURRU, E., *La vergogna di Rushdie dalla fiaba alla storia*, NAE, VII, 23, 2008.

WAGNER, B., *Postcolonial studies für den europäischen raum. Einige prämissen und ein fallbeispiel*, in *Kulturstudien in Österreich*, a cura di C. Lutter. L. Musner, Wien, 2003.

WALCOTT, D., Intervista di Lello Voce, *Kult*, 2001.

WISEMAN T. P., *Roman Drama and Roman History*, Exeter, University of Exeter Press, 1998.

Bibliografia di riferimento.

- ACCARDO, A., *La nascita del mito della nazione sarda: storiografia e politica nella Sardegna del primo Ottocento*, Cagliari, AM&D, 1996.
- AGAMBEN, G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- ID., *Il tempo che resta, un commento alla Lettera ai romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- ALTMAN, I. - LOW SETHA, M., *Place Attachment*, New York; London, Plenum Press, 1992.
- ANDERSON, B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London; New York, Verso, 1991.
- AMSELME, J. L., *Il distacco dall'Occidente*, Roma, Meltemi, 2009.
- APPADURAI, A., *Modernity at Large: the Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- ANDERSON, B., *Comunità immaginate: origini e diffusione dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 1996.
- ARDUINI, M. L., *Il metodo e le origini nella Grecia antica*, Milano, Jaka book, 1996.
- ASSMANN A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002
- ASSMANN, J., *La memoria culturale*, Torino, Biblioteca Einaudi, 1997.
- AUGÈ, M., *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 1996.
- BACHTIN, M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- ID., *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- BACONE F., *Scritti Filosofici*, Torino, Utet, 1975.
- BARBARESI, F., *Il mito*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato Libreria dello Stato, 1992.
- BARBER, B. R., *Guerra santa contro il Mcmondo*, Milano, Pratiche, 1998.

- BARBINA, G., *La geografia delle lingue: lingue, etnie e nazioni nel mondo contemporaneo*, Roma, NIS (La Nuova Italia Scientifica), 1993.
- BALANDIER G., *Anthropo-logiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- BANTI M., *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Torino, Einaudi, 2000.
- BARBANTANI S., *Φατις Νικήφορος: Frammenti Di Elegia Encomiastica Nell'età Delle Guerre Galatiche*, «Biblioteca Di Aevum Antiquum: Supplementum Hellenisticum», 958 e 969, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- BARNES J., *Genealogies*, in «The Craft of Social Anthropology», London, Tavistock, A. L. Epstein, 1967.
- BENELLI, G. C., *Il mito e l'uomo moderno*, Milano, Mondadori, 1992.
- BENJAMIN W., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.
- ID., *Reflections*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979.
- BENOIST, A., *Identità e comunità*, Napoli, Guida, 2005.
- BIANCHI, U., *Problemi di storia delle religioni*, Roma, Studium, 1958.
- BHABHA, H. K., *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- ID., *Culture's In-Between*, a cura di Stuart Hall e Paul du Gay *Questions of cultural Identity*, London – Thousand Oaks – New Delhi, SAGE Publications, 1996.
- ID., *Cultura e imperialismo : letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998.
- ID., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- BIZZOCCHI R., *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- BLOCH M., *Memoire collective, traditions et costume*, «Revue de synthèse historique», 1925, 118-120.
- BLUMENBERG, H., *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- ID., *Il futuro del mito*, Milano, Medusa, 2002.
- BODKIN M., *Archetypal Patterns in poetry*, London, Oxford University press, 1934
- BRAIDOTTI R., *Soggetto nomade*, Roma, Donzelli, 1995
- BRELICH A., *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1978.

- ID., *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1991.
- BRENNAN, T., *Salman Rushdie and the Third World*, Macmillan, London, 1989.
- BRESCIANI, A., *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*, Napoli, 1850, I.
- BUTTITA, A., *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMPBELL J., *Le maschere di Dio: introduzione alle mitologie primitive*, Milano, Bompiani, 1962.
- ID., *Mitologia creativa: Le maschere di dio*, Milano, Mondadori, 1992.
- ID., *Il potere del mito*, a cura di B. S. Flowers, Milano, TEA, 1994.
- CARDANO G., *De Sapientia*, I, 506, in E. F. Rice Jr, *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge, Mass., 1958, 172.
- CARANDINI A., *Variazioni*, a cura di A. Carandini – R. Cappelli, Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città, Electa, Milano, 2000.
- ID., *Archeologia del mito: emozione e ragione fra primitivi e moderni*, Torino, Einaudi, 2002.
- CARDIA, U., *Autonomia sarda, un'idea che attraversa i secoli*, Cagliari, Cuec, 1999
- ID., *Dalla autonomia limitata alla autonomia integrale*, Cagliari, [s.n.], 1987.
- CASSIRER, E., *Il pensiero mitico*, Firenze, La Nuova Italia, 1964.
- CERRI G., *Platone sociologo della comunicazione*, Lecce, Argo, 1996.
- CANEVACCI, M., *Sincretismi, una esplorazione sulle ibridazioni culturali*, Genova, Costa & Nolan, 1995.
- CHAMBERS, I., *Paesaggi Migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003.
- CIRESE, A. M., *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, Einaudi, 1976.
- ID., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1986.
- CLIFFORD, J., *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- CLIFFORD, J., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

- COMETA, M., *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004.
- ID., *Studi culturali*, Napoli, A. Guida, 2010.
- CORZANI, V., *Creolizzazione come sorpresa*, Alias, 8 maggio 2004.
- COUPE, L., *Il mito, teoria e storia*, Roma, Donzelli, 1999.
- CUISENIER, J., *Etnologia dell'Europa*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
- Cultural e i Subaltern studies: Gramsci, Said e il postcoloniale*, a cura di I. CHAMBERS, Roma, Meltemi, 2006.
- D'ERAMO M., *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001.
- DE LAURENTIS, T., *The essence of the Triangle or, Taking the Rise of Essentialism Seriously, Feminist Theory in Italy, The Usa and Britain*, «Differences», I, 1991.
- DELLA MARMORA, A., *Itinerario dell'isola di Sardegna*, Cagliari, Timon, 1860
- EDWIN, O., *Gli eroi del mito*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- DE MARTINO, E., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948.
- ID., *Miti, leggende e intellettuali: la immissione immediata dell'arcaico nella cultura moderna attraverso artisti e letterati e filosofi*, Milano, s.n., 1953.
- ID., *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Argo, Lecce, 1995.
- DERRIDA, J., *Mito e rito*, S.l., s.n., 1957.
- ID., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990.
- ID., *Oggi L'europa, L'altro capo*, Milano, Garzanti, 1991.
- ID., *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997.
- DETIENNE, M., *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- ID., *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- DUMEZIL G., *Mito ed epopea*, Torino, Einaudi, 1982.
- RICE, E. F. JR, *The Renaissance Idea of Windom*, Cambridge, Mass., 1958.
- ELIADE, M., *Mito e raltà*, Torino, Borla, 1966.
- ID., *Il mito dell'eterno ritorno*, Roma, Edizioni Borla, 1968.
- ID., *I riti del costruire*, Milano, Jaca book, 1990.
- ID., *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Enciclopedia*, Torino, Einaudi, XV, *Sistemica*, 1982.

- FABIETTI, U. - MALIGHETTI, R. - MATERA, V., *Dal tribale al globale. Introduzione all'antropologia*, Milano, Mondadori, 2002.
- FABIETTI, U. - REMOTTI, F., *Dizionario di antropologia*, Bologna, Zanichelli, 1997.
- FANON, F., *Pelle nera, maschere bianche*, Milano, Marco Tropea, 1996.
- FISCH, H., *Un futuro ricordato*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- FANON, F., *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 1966.
- FINI, M., *Il vizio oscuro dell'Occidente. Manifesto dell'antimodernità*, Venezia, Marsilio, 2002.
- FRYE, N., *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Torino, Einaudi, 1973.
- FLORES C., *La mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- FOOT MOORE G., *Storia delle religioni*, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- FUENTES, C., *Geografia del romanzo*, Net Editore, 2006.
- HABERNAS, J. - TAYLOR, C., *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- GADAMER H. G., *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1972.
- GERNET, L., *Antropologia della Grecia antica*, Milano, Mondadori, 1983.
- GILROY, P., *The Black Atlantic*, Meltemi 2003.
- GINZBURG C., *Checking the evidence: the jude and the historien*, «Critical Inquiry», 18, 1991.
- GIRARD, R., *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi, 1983.
- ID., *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987, 2004.
- GNISCI, A., *Creoli, meticci, migranti, clandestini e ribelli*, Roma, Meltemi, 1998.
- ID., *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.
- GOODY, J., *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Angeli, 1981.
- ID., *The interface between the written and the oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- HALBWACHS M., *La topographie legendaire des Evangiles en Terre Sainte*, Paris, Presses Universitaire de France, 1971.
- HARRIS, W. - RIACH A. - WILLIAMS, M., *The radical Imagination*, Liège, 1992.
- HARVEY, D., *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993.

- HAVELOCK E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza, 1973.
- HENIGE D., *Oral Historiography*, London-New York, Longman, 1982.
- HOSKINS J., *The paly of time. Kodi Perspective on Calendars, History and Exchange*, Berkeley, Univesrity of California Press, 1997.
- HOBSBAWM, E. - RANGER, T., *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1983.
- Identità culturale europea. Idee, sentimenti, relazioni*, a cura di L. Passerini, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Il mito: il suo linguaggio e il suo messaggio attraverso le civiltà*, a cura di J. Ries, Milano, Jaca book, 2005.
- Il prodotto culturale*, a cura di F. Colombo – R. Eugeni, Roma, Carocci, 2001.
- L'identità: seminario*, diretto da C. Lévi-Strauss, Palermo Sellerio, 1980.
- L'istituzione in eredita: miti di fondazione, trasmissioni, trasformazioni*, a cura di O. Nicolle, R. Kaes, Roma, Borla, 2008.
- La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, a cura di M. Mellino, Roma, Meltemi, 2005.
- La Sardegna di ieri e di oggi. Scritti e discorsi sulla Sardegna*, a cura di U. Cardia, Sassari, Edes, 1988.
- La voce, il testo, la tradizione*, a cura di S. Airoidi, Milano, F. Angeli, 1985.
- LANE FOX, ROBIN, *Il mondo classico, storia ed epica di Grecia e Roma*, Torino, Einaudi, 2007.
- LEPETIT B., *Il presente della storia*, in «Rivista storica italiana», CVIII, 1.
- LEVI STRAUSS, C., *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964.
- LÉVY-BRUHL, L., *La mentalità primitiva*, Torino, Einaudi, 1966.
- LLEDÒ, E., *Il solco del tempo : il mito platonico della scrittura e della memoria*, Roma, Laterza, 1992.
- LILLIU, G., *Autonomia come resistenza*, Cagliari, Fossataro, 1970.
- ID., *Costante resistenziale sarda*, Cagliari, Fossataro, 1971.
- ID., *La quercia e il Vento: tradizione e modernità nel pensiero autonomistico sardo*, Cagliari, Edizioni Universitarie della Sardegna, 1991.

- LÉVI-STRAUSS, C., *Tristi tropici*, Milano, Il saggiatore, 1960.
- LOTMAN, J. M., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- KERENYI, C., *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Il saggiatore, 1962, I.
- KOSELLEK R., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1979.
- KOSCHORKE, A., *Zur Logik Kultureller Grundungserzählungen*, in «Zeitschrift fuer Ideengeschichte», 1/2, 2007.
- LOOMBA, A., *Colonialismo/postcolonialismo*, Roma, Meltemi, 2000.
- JESI, F., *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.
- ID., *Il mito*, Milano, ISEDI, 1973.
- ID., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979.
- JAMESON, F., *L' inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990.
- JAUSS, H. R., *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- ID., *Estetica della ricezione*, a cura di A. Giugliano, Napoli, Guida, 1988.
- JUNG, C. G. - KERENYI, K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Einaudi, 1948.
- MACCANI, L. - VIOLA, M., *Comunicare l'identità. Una strategia di valorizzazione delle minoranze linguistiche*, Milano, franco Angeli, 2008.
- MADERA, R., *Per non rassegnarsi al dominio delle cose*, Bari, Palomar, 1997.
- MALINOSWSKI B., *Culture*, in *Encyclopaedia of the Social Sciences*, New York, 1931.
- ID., *Il mito e il padre nella psicologia primitiva*, Roma, Newton Compton, 1976.
- MANDRUZZATO, E., *Omero: il mito racconto del mito*, Milano, Mondadori, 1998.
- MESLIN, M., *Per una scienza delle religioni*, Assisi, Cittadella, 1975.
- Nomadismi contemporanei. Rapporti tra comunita locali, stati-nazione e "flussi culturali globali"*, a cura di M. Callari Galli, Rimini, Guaraldi, 2004.
- MOMMSEN, T., *Relazione sui manoscritti d'Arborea*, in «Archivio stortico italiano», III, XII.
- MORONCINI, B., *La comunità e l'invenzione*, Napoli, Cronopio, 2001.
- Nazione e narrazione* a cura di H. K. Bhabha, Roma, Meltemi, 1997.

- NGŨGĨ WA, THIONG', *Spostare il centro del mondo : la lotta per le libertà culturali*, Roma, Meltemi, 2000.
- ONG W. J., *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Oral and written in Italian Culture*, a cura di M. Caesar - M. Spunta, Londra, Northern Unibersity Press, 2006.
- PARETI, G., *Omero e la realtà storica*, Milano, Garzanti, 1959.
- PIRA, M., *Bilinguismo e cultura in Sardegna*, Sassari, Gallizzi, 1960.
- ID., *Sardegna tra due lingue*, Cagliari, La zattera, 1968.
- ID., *La rivolta dell'oggetto: antropologia della Sardegna*, Milano, Giuffrè, 1978.
- ID., *Sos sinnos*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1983.
- Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Roma, Meltemi, 2009.
- PROPP, V., *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1966.
- PETTAZZONI, R., *Verità del mito*, Bologna, Zanichelli, 1948.
- PORTELLI, A., *Il testo e la voce*, Roma, Manifestolibri, 1992.
- ID., *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli, 2007.
- RADCLIFFE BROWN A. R., *Struttura e funzione nella società primitive*, Milano Jaka Books, 1972.
- ID., *Il metodo dell'antropologia sociale*, Roma, Officina, 1973.
- REMOTTI, F., *Contro l'identità*, Roma, Laterza, 1997.
- RICOEUR P., *The reality of the historical past* Milwaukee, Marquette University Press, 1984.
- RIES J., *Il mito e il suo significato*, Milano, Jaka Book, 2005.
- ID., *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, Milano, Jaka book, 2007.
- ID., *Simbolo*, Milano, Jaka book, 2008.
- ID., *Mito e rito*, Milano, Jaka book, 2008.
- Riflessioni sul Mezzogiorno. Comunità arberesche e Risorgimento italiano*, a cura di M. Brunetti, Collana dell'Istituto Mezzogiorno Mediterraneo, Cosenza, 2004.
- RITZER, G., *Il mondo alla McDonald's*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- RUSHDIE, S., *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori, 1992.

- SABBATUCCI D., *Mito e demitizzazione nell'antica Roma*, in «Religioni e civiltà», 1, 1972.
- ID., *Il mito, il rito e la storia*, Roma, Bulzoni Editore, 1978.
- SAID, E. W., *Cultura e imperialismo*, Roma, Gamberetti, 1998. PETERS E., *The scado king. "Rex inutilis" in Medieval Law and Literature, 751-1327*, London, Yale, UP, New Haven, 1970.
- ID., *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- SANNA, N., *Il cammino dei sardi: storia, economia, letteratura ed arte di Sardegna*, Cagliari, Editrice Sardegna, 1986.
- SCHMITT, C., *Terra e mare*, Milano, Giuffrè, 1986.
- SEDLMAYR, H., *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Torino, Borla, 1967.
- SEVERI, C., *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004.
- SPENGLER, O., *Il tramonto dell'Occidente, lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Milano, Longanesi & C., 1957, II.
- SPIVAK, G. C., *Can the Subalterns speak? Speculations on Widow Sacrifice*, «Wedge», 7/8, 1985.
- ID., *Critica della ragione postcoloniale: verso una storia del presente in dissolvenza*, a cura di Patrizia Calefato, Roma, Meltemi, 2004.
- Storia orale. Vita quotidiana e cultura materiale delle classi subalterne*, a cura di L. Passerini, Torino, Rosenberg & Sellier, 1978.
- THIESSE, A. M., *La creazione delle identità nazionali in Europa*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- TOPOLSKI J., *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.
- VALERI V., *Storia e biografia nella legittimazione*, in *Velocità storiche*, a cura di S. Bertelli, Roma, Carocci, 1999.
- ID., *Uno spazio tra sé e sé: l'antropologia come ricerca del soggetto*, Roma, Donzelli, 1999.
- VANSINA J., *Tradizione orale: saggio di metodologia storica*, Roma, Officina, 1976.
- VAN GENNEP, A., *I riti di passaggio*, Torino, Boringhieri, 1981.
- Velocità storiche: miti di fondazione e percezione del tempo nella cultura e nella politica del mondo contemporaneo*, a cura di S. Bertelli, Roma, Carocci, 1999.

- VERNANT, J. P., *Mito e società dell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1982.
- ZACCARIA, P., *Mappe senza frontiere: cartografie letterarie dal modernismo al transnazionalismo*, Bari, Palomar, 1999.
- ID., *La lingua che ospita: poetica politica traduzioni*, Roma, Meltemi, 2004.
- ZUMTHOR, P., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- WINKLER, H., *La cultura spirituale di Babilonia*, Milano, Rizzoli, 1982.
- WOLE, S., *Mito e letteratura*, Milano, Jaka Book, 1995.

Altre opere citate.

- ABATE, C., *Il mosaico del tempo grande*, Milano, Mondadori, 2006
- ANGIONI, G., *Millant'anni*, Nuoro, Il Maestrato, 2002.
- ANGIONI, G., *Millant'anni*, Nuoro, Il Maestrato, 2002.
- ID., *Il mare intorno* Palermo, Sellerio, 2003.
- ANTONAROS, A., *Mabo. Storia di cinema e petrolio*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- APOLLODORO, *I miti greci*, a cura di P. Scarpi, Roma, Fondazione Lorenzo Valla - Milano; Mondadori, 1996.
- BOTTIGLIONI, G., *Leggende e tradizioni della Sardegna*, Geneve, L. S. Olschki, 1922¹.
- BULGAKOV, M., *Il Maestro e Margherita*, Torino, Einaudi, 1967.
- CALASSO, R., *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988.
- CAPPELLI, G., *Parenti lontani*, Milano, Mondadori, 1996.
- CÉSAIRE, A., *Diario del ritorno al paese natale*, Milano, Jacka book, 1978.
- CHANDRA, V., *Terra rossa e pioggia scrosciante*, Torino, Instar Libri, 1998.
- DE MURO, R., *I racconti della Nuragheologia*, Roma, Zephyr, 1983.
- ELIOT T. S., *Quattro quartetti*, Milano, Garzanti, 1979.
- Erodoto e Tucidide*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Firenze, Sansoni, 1967.
- ERODOTO, *Le Storie*, a cura di A. Corcella, Milano, Mondadori, 1993.
- FANON, F., *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 1962.
- GALEANO, E., *Memoria del fuoco*, Firenze, Sansoni, 1989
- ID., *Il negro e l'altro*, Milano, Il saggiatore, 1965.
- GARCIA MARQUEZ, G., *Cent'anni di solitudine*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- ID., *Opere narrative*, a cura di R. Campra, intr. di C. Segre, Milano, Mondadori, 1987.
- HECATAEUS MILESUS, *Fragmenta*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.
- HERACLITUS EPHESIUS, *I frammenti e le testimonianze*, Roma, Fondazione Valla / Milano, Mondadori, 1987

- Le mille e una notte*, Milano, Rizzoli, 1992¹, 2005.
- LODOLI, M., *Diario di un millennio che fugge*, Roma-Napoli, Theoria, 1986.
- MAGGIANI, M., *Il coraggio del pettirosso*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- OMERO, *Odissea*, Milano, Mondadori, 1981.
- PAVESE, C., *Feria d'agosto*, Milano, Einaudi, 1946.
- ID., *Dialoghi con Leuco*, Milano, Mondadori, 1975.
- RUBATTU, A., *Odissea. Poema omerico in ottava rima sarda-logudoresa*, Cagliari 3T, 1979.
- RUSHDIE, S., *I figli della mezzanotte*, Milano, Garzanti, 1984.
- ID., *Harun e il mar delle storie*, Milano, Mondadori, 1991.
- ID., *I versi satanici*, Milano, Mondadori, 1988.
- ID., *Dire la verità : gli intellettuali e il potere*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- SATTA, S., *Il giorno del giudizio*, Milano, Adelphi, 1979.
- SGORLON, C., *Il trono di legno*, Milano, Mondadori, 1973.
- ID., *La penna d'oro*, Pezzan di Carbonera, Morganti Ed., 2008.
- ID., *La carrozza di rame*, Milano, Mondadori, 1979.
- ZIZI, B., *Greggi d'ira*, Cagliari, Fossataro, 1974.
- ID., *Erthole*, Cagliari, La voce sarda, 1984.
- ZEDDA, F., *Rapsodia sarda*, Cagliari, Trois, 1984.
- WALCOTT, D., *Mappa del nuovo mondo*, Milano, Adelphi, 1987.
- ID., *Le opere*, Torino, Utet, 1999.
- ID., *Omeros*, Milano, Adelphi, 2003.

Sommario

Introduzione: «Questa terra non assomiglia a nessun luogo».	3
I. «Vola alta, parola, cresci in profondità [...] Sii luce, non disabitata trasparenza».	8
1.1. 'Il tempo della danza': l'archetipo e il punto zero del racconto di fondazione.	9
1.2. Dal mito al racconto di fondazione: dalla sacralizzazione alla laicizzazione del mito.	18
1.3. Lo spazio culturale del racconto di fondazione.	25
1.4. Verso la tesaurizzazione della tradizione: il tempo del "custodi de tempo delle metamorfosi".	32
1.5. Il racconto di fondazione nel mondo greco e romano.	37
1.6. Il linguaggio 'fondante' tra oralità e scrittura: teorie linguistiche applicate al racconto di fondazione.	50
II. Il percorso epico-storico di Sergio Atzeni: verso il racconto di fondazione .	64
2.0 «Bisogna avere una visione profetica del passato, non dell'avvenire».	65
2.1. Canonizzazione di una tradizione.	68
2.2. Riscrittura della periferia: le <i>true stories</i> dei <i>S'ard</i> .	71
2.3. Prodromi epici.	76
2.4. Percorsi di riscrittura della storia: dai racconti a <i>Passavamo sulla terra leggeri</i> .	89
2.4.1. Luja Rabiosa.	97
2.4.2. Arar ed Eloè.	104
2.4.3. <i>Il figlio di Bakunin</i> e <i>Raccontar Fole</i> .	106
2.4.4. Le farfalle meravigliose di Marquez.	109
2.5. Percorsi di demitizzazione storico-eroica in <i>Passavamo sulla terra leggeri</i> .	114
2.5.1. Mariano «la capra zoppa».	117
2.5.2. Amsicora e Josto.	121
2.6. Antinomie atzeniane: Karale <i>V.s.</i> Arbarei: episcopi/custodi del tempo e giudici.	124
2.7. Apologhi di genealogie: dall' <i>Apologo del giudice bandito</i> a <i>Passavamo sulla terra leggeri</i> . L'intertestualità dei Gunale e Pazzardo dello <i>shab</i> .	145
2.7.1. Barisone.	155
2.7.2. Mariano ed Eleonora d'Arborea.	159
2.7.3. Altre genealogie.	162

2.8. Lingua e stile.	176
III. «Queste cose non avvennero mai, ma sono sempre».	182
3.1. I 'racconti mai narrati', dai fondali del tempo al tempo della storia.	183
3.2. Genealogie epiche.	191
3.3. Il mare che separa e il mare che unisce.	208
3.4. Tempo e topografie epiche.	216
3.4.1. Tempi atzeniani.	233
3.5. Il racconto di fondazione in <i>Passavamo sulla terra leggeri</i> .	236
3.6. Archeolinguaggio reinventato.	256
IV. «I danzatori sono andati tutti sotto la collina»: Alcuni esempi di racconti di fondazione novecenteschi.	263
4.1. «Quando la memoria va a raccogliere rami secchi, ritorna sempre con il fascio di legna che preferisce».	264
4.2. «La sola cosa al mondo che valga la pena di iniziare: La fine del modo, diamine»: Aimè Cesaire e il <i>Diario del ritorno al paese natale</i> .	278
4.3. «...Che tutto quello che vi era scritto era irripetibile da sempre e per sempre»: Gabriel Garcia Marquez e i <i>Cent'anni di solitudine</i> .	281
4.4. «Il mondo era tornato nuovo»: <i>I figli della Mezzanotte</i> di Salman Rushdie.	288
4.5. «Siedi qui. Mangia. Amerai di nuovo lo straniero che era il tuo Io»: <i>Omeros</i> di Derek Walcott.	290
4.6. «Dell'urbanista la Dama fece un poeta. O meglio: nell'urbanista lei chiamò il poeta. Per sempre». <i>Texaco</i> di Patrick Chamoiseau.	300
4.7. «Ci conosciamo, folla, nell'ignoto chi non atterrisce. Gridiamo il grido di poesia. Le nostre barche sono aperte, le navighiamo per tutti».	308
4.8. «Se qualcuno raccoglie le storie trasmesse oralmente e le scrive, risponde ad un bisogno dell'uomo». Il ciclo epico di Carlo Sgorlon.	312
4.9. «Guarderò il mare — si diceva — e sarò più libero da questa terra». <i>Il coraggio del pettirosso</i> di Maurizio Maggiani.	319
4.10. «Potessi raccontare. Tutto però. Perché si dà il caso che so»: <i>Millant'anni</i> di Giulio Angioni.	330
Bibliografia.	340

