



## Cromatismo, ritmo, memoria: sulla narrativa di Sergio Atzeni

Carola Farci<sup>1</sup>

Recibido: 12 de enero de 2016 / Aceptado: 23 de marzo de 2016

**Riassunto.** Le opere di Sergio Atzeni sono numerose e molto eterogenee, sia nello stile che nei contenuti. Ma se andiamo a scavare nel profondo, ci rendiamo conto che i filoni seguiti dall'autore sono sempre gli stessi, e che esiti testuali apparentemente distinti hanno in realtà importanti aspetti in comune.

**Parole chiave:** identità; musica; scrittura cromatica; storia; fole.

### [en] Chromatism, rhythm, memory: Twenty years of Atzeni's literature

**Abstract.** Sergio Atzeni's works are many and really heterogeneous, both in style and contents. But if we dig up deeply into his texts, we discover that the currents followed by the author are always the same, and that texts that are apparently different have actually significant common aspects.

**Key words:** Identity; music; chromatic composition; history, fibs.

**Sommario:** Introduzione e disposizione 1. Le opere maggiori 1.1 Cromatismo 1.2 Componente musicale 1.3 La Storia, l'elemento fiabesco, la memoria 2. Concludendo 3. Riferimenti bibliografici.

**Come citare:** Farci, Carola (2016): «Cromatismo, ritmo, memoria: sulla narrativa di Sergio Atzeni», *Cuadernos de Filología Italiana*, 23, pp. 193-219.

### Introduzione e disposizione

Con la pubblicazione delle opere postume, la bibliografia atzeniana si è ampliata notevolmente mostrando le numerose sfaccettature e i plurimi interessi di un autore sino a quel momento giudicato per una manciata di romanzi. Atzeni, che soffriva della difficoltà di non riuscire a scrivere rapidamente<sup>2</sup>, ha invece conservato tra le sue carte un materiale vastissimo che getta nuova luce anche sulle sue opere più conosciute. E, proprio grazie a tutti i racconti usciti postumi, si recupera quel

<sup>1</sup> Università degli Studi di Padova. Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Piazzetta Gianfranco Folena 1, Padova.

carolaludovica.farci@phd.unipd.it

<sup>2</sup> «Lavoro di notte, scrivo di notte, con grande fatica e con una lentezza che ha qualcosa di spaventoso. George Simenon scriveva un romanzo di quattrocento pagine in due mesi, poi una settimana di sesso folle con la cameriera, poi in altri due mesi un nuovo romanzo. Ne scriveva tre all'anno e su tre uno era un capolavoro e gli altri di media qualità. Io ho impiegato due anni per fare un racconto di cento pagine ed è stato il mio record di velocità» (Atzeni 2005c: 81).

quadro d'insieme che pareva frammentario e che invece si mostra coerente: le opere maggiori, apparentemente così diverse tra loro, hanno degli importanti aspetti comuni.

Obiettivo di questo lavoro è l'individuazione di alcuni di questi aspetti comuni, attraverso l'analisi delle opere più note dell'autore sardo<sup>3</sup> rilette sotto tre punti di vista: quello del cromatismo, del ritmo<sup>4</sup>, e dell'idea di storiografia e memoria. È un nucleo di opere che potremmo definire come la punta dell'iceberg, ciò che per anni è stato letto non conoscendo la base narrativa che giaceva sepolta nei cassetti dell'autore. Ma è proprio questo nucleo narrativo, variamente studiato, che riflette ancora oggi gli aspetti più interessanti della narrativa atzeniana e ci permette di tastare il polso della maturità di uno scrittore scomparso precocemente. In particolare le ultime tre opere, *Il quinto passo è l'addio*, *Bellas Mariposas*, *Passavamo sulla terra leggeri* fungono da cartina al tornasole. Si tratta di testi molto diversi tra loro: *Il quinto passo è l'addio* è un'opera al limite dell'autobiografia, dove si raccontano un amore travagliato e l'abbandono della propria città; *Bellas Mariposas* ci mostra un quartiere desolato dove il degrado viene contrastato dall'ingenuità di due ragazzine non ancora corrotte dall'esistenza; *Passavamo sulla terra leggeri* è un romanzo che "fonda" la nazione sarda (Puggioni 2012), recuperando la Storia dell'isola e mischiandola col mito (Argiolas 2011). A prima vista, tre esiti diversissimi che mostrano un'eterogeneità narrativa molto intensa.

Da qui parte il fulcro di questo lavoro: la sintesi. Nonostante la forte eterogeneità della scrittura atzeniana, quel lungo filo che si dipana per vent'anni, pur mutando continuamente, pur srotolandosi in direzioni diverse, ha un'estrema coerenza, e le tre ultime opere costituiscono esiti formalmente differenti ma intrisi di tematiche comuni. Questo è ciò che, infine, ci apprestiamo a dimostrare analizzando come il cromatismo, il ritmo, e il tema della storiografia e della memoria vengano trattati nelle cinque opere più celebri di Sergio Atzeni.

L'analisi delle tematiche avverrà, come detto, opera per opera, disponendo queste ultime in ordine cronologico. Contrariamente a quasi tutta la restante produzione atzeniana, le opere che ci accingiamo ad analizzare sono state pubblicate in vita (o, per lo meno, consegnate in vita all'editore<sup>5</sup>), ed è dunque facile una disposizione cronologica. Unica eccezione è *Bellas Mariposas*, un racconto a cui Atzeni lavora nell'ultima fase della sua vita. Viene pubblicato postumo e, dunque, anche se apparentemente compiuto, non possiamo avere la certezza che l'autore lo reputasse concluso<sup>6</sup>. Sarebbe da collocare, quindi, posteriormente a *Passavamo sulla terra leggeri*. Eppure, col porre un punto fermo a *Passavamo* «Sergio sapeva che un periodo, una fase, una tappa della sua scrittura si era chiusa. Con-clùsa» (Dettori 1995: 32): abbiamo dunque scelto di porre

<sup>3</sup> *L'apologo del giudice bandito, Il figlio di Bakunin, Il quinto passo è l'addio, Bellas Mariposas, Passavamo sulla terra leggeri.*

<sup>4</sup> A proposito del ritmo in Atzeni si veda il fondamentale Rimondi (1996).

<sup>5</sup> Sergio Atzeni non fece in tempo a vedere pubblicato *Passavamo sulla terra leggeri*, che consegnò all'editore poco prima di morire.

<sup>6</sup> C'è anzi una testimonianza contraria, quella di Paola Mazzarelli: «*Bellas Mariposas* è rimasto così perché Sergio è morto. Ma a me aveva detto che quel racconto voleva crescere, che probabilmente sarebbe diventata un'altra cosa, forse un romanzo. Ed era il motivo per cui non lo aveva mandato alla Sellerio» (Farci 2015:103).

quest'ultimo come composizione finale.

## 1. Le opere maggiori

È importante dividere questa parte della produzione atzeniana, che definiremmo “maggiore”, in due: da un lato *L'Apologo del giudice bandito* e *Il figlio di Bakunin*, con cui Atzeni sperimenta la forma della narrativa lunga. Entrambi pubblicati da Sellerio, il primo nel 1986, il secondo nel 1991 – ma il germe è molto precedente dato che il manoscritto con la prima stesura viene ritrovato nella casa che Atzeni abbandonerà nel 1986 –, costituiscono il trampolino di lancio per il pubblico nazionale. Prospettiva che cambierà completamente la vita artistica dello scrittore: «Ho verificato che se tu lavori con editori sardi, i giornalisti, i quotidiani, il pubblico non ti considerano, in sostanza non esisti, in Sardegna. [...] In Sardegna si accorgono di te solo se pubblici per un editore nazionale» (Atzeni 2005c: 88).

Dall'altro analizzeremo i due romanzi posteriori, *Il quinto passo è l'addio* e *Passavamo sulla terra leggeri*, e il racconto lungo *Bellas Mariposas*, gli esiti più noti, anche a livello nazionale, della sua intera produzione, ma che rappresentano il frutto di tutto ciò che è giunto prima.

La nostra analisi si assesterà su tre direttive lungo le quali si sviluppa tutta la narrativa di Atzeni.

Possiamo riassumerle, schematizzando:

- i colori;
- la musica;
- il rapporto tra Storia, elemento fiabesco, e memoria.

### 1.1. Cromatismo

*L'Apologo del giudice bandito* (1986) è costruito sull'equilibrio tra i pezzi bianchi e neri nella loro perenne lotta sulla scacchiera. È la stessa lotta che notiamo anche a livello cromatico, tra il nero del marciume delle cavallette, o il fondo del pozzo in cui Itzoccor è racchiuso, e le ossa dei topi che lo circondano, o il cavallo di Sua Eccellenza. Ma nessuna delle due tonalità si contrappone assiologicamente all'altra: bianco e nero portano con sé immagini ugualmente negative<sup>7</sup>. I due colori si uniscono, si fondono in un unico attacco contro l'ordine preconstituito.

La scacchiera è il campo di una guerra, con delle regole e un ordine che si deve tentare o di sovvertire o di rispettare. *L'Apologo* è così: una battaglia, un equilibrio che si rompe con l'arrivo di uno stormo di cavallette e ridipinga tutto lo *status* sociale della civiltà cagliaritano dell'epoca. Le carte si rimescolano, l'ipotesi della carestia ridisegna la società, chiama in gioco tutte le forze conservatrici e rivoluzionarie che si scontrano silenziosamente: Juanica, la serva, scappa dopo aver ucciso il viceré; Azù, il cane feroce, si perde in un sogno; Itzoccor, il *balente*,

<sup>7</sup> Si veda anche l'interessante interpretazione di Pietro Mura, e, in particolare: «La scacchiera non è altro che una raffigurazione del mondo: l'alternanza delle tessere bianche e nere rappresenta tradizionalmente, a livello simbolico, il conflitto tra ragione e istinto, tra ordine e caso. Leggere l'opera di Atzeni come una sola di queste due opposte forze in gioco, volerne rintracciare soltanto la passione poetica o la costruzione formale, impone e implica una parzialità di lettura» (Mura 2015:63).

chiuso nel fondo di un pozzo buio e maleodorante, basta a terrorizzare l'onnipotente Don Ximene, che si troverà poi a sfidare proprio su una scacchiera.

A questi vediamo aggiungersi un'altra tonalità, di importanza ancora maggiore rispetto ai due colori precedenti: il giallo. «La pianura è gialla, coperta da un manto mobile di locuste» (AP 17). Le locuste sono il motore scatenante della narrazione: col loro spostamento, la loro invasione, tutti i meccanismi che abbiamo visto nelle righe precedenti si mettono in moto. Anche gli occhi di Kuaili, quelli attraverso cui si cerca di interpretare il futuro del mondo, sono gialli; e gialla è la melma su cui Kuaili sta seduto, di fronte alla propria capanna.

L'*Apologo* è l'unico racconto in cui compare con insistenza questa tonalità. Ed è interessante notare come la sua presenza sia circoscritta, quasi esclusivamente, al principio del romanzo: è una campagna pallida, invasa dalle cavallette e dal fango. Con il passaggio dalla periferia al centro, dalle vicende di un contadino e del suo asino a quelle della scacchiera internazionale dei governanti spagnoli, si avrà un mutamento cromatico.

*Il figlio di Bakunin* è del 1991. Si tratta di una data da sottolineare, perché di un anno successiva all'uscita de *I luoghi del sacro*, i quattro programmi radiofonici scritti per *Exaudi nos* (Farci 2015: 43-47). Si può già notare in quella sede un simbolismo notevole che contrappone i due colori più estremi, bianco e nero. Nel primo romanzo edito da Sellerio, questa contrapposizione veniva già anticipata: ma se l'*Apologo* potrebbe essere definito un romanzo tricromatico, *Il figlio di Bakunin* è quasi interamente in bianco e nero. Sono presenti pochissimi colori, e la grande maggioranza di questi sono appunto gli stessi utilizzati nei brani scritti per la trasmissione radiofonica.

Bianca la pelle del viso di Saba, neri i suoi occhi; bianche le mammelle della donna con cui ha una relazione, neri i suoi capezzoli; ancora bianca è Donna Margherita, madre di Tullio, nel momento della morte, mentre nera è la Madonna piangente, e così via, in un mondo che viene deliberatamente presentato non come una fotografia, ma come un negativo. Il dualismo cromatico ben si abbina alle vicende: vicende minerarie, di vite appese ad un filo, sfruttate, senza diritti. La dualità si contrappone invece alla molteplicità di voci narranti: se la focalizzazione visiva è bilanciata su due soli colori, quella della narrazione in generale si scinde in più di trenta voci diverse.

*Il quinto passo è l'addio* (1995) interrompe l'affievolimento cromatico inaugurato con l'*Apologo del giudice bandito*. Il romanzo sembra di nuovo colorarsi, con una pioggia fitta che ricorda, anche se in maniera decisamente più blanda, i periodi densi di cromatismo che il lettore atzeniano ha già conosciuto in *Araj dimoni* (Atzeni 1984)<sup>8</sup>. Un esempio, mentre Ruggero rievoca la sua storia d'amore con Monica:

In un letto che nella testata di ferro battuto nero ha un San Giuseppe sorridente con pecore in ovale smaltato (cielo celeste, pecore bianche, erba verde cupo e margherite rosse, San Giuseppe è un bandito barbaricino di metà ottocento, barba incolta e lunghe trecce nere, ma invece che ragas e gambali ha pantaloni verdi a sbuffo e babbucce azzurre da racconto di fate). (Atzeni 2001: 38)

<sup>8</sup> È il primo volume pubblicato da Atzeni, se si esclude quello scritto a quattro mani con Rossana Copez (Atzeni e Copez 1978), ed è anche l'esempio più lampante di "scrittura cromatica".

Di esempi in proposito ne potremmo fare molti, le pagine ne sono intrise. Tuttavia ci limiteremo a considerare che la narrazione si divide in due punti di vista: digressione memoriale e racconto al presente. La differenza situazionale è calcata dall'autore proprio grazie alla colorazione. I momenti sono delineati dal tratto del pennello: i ricordi sono generalmente a colori, come l'esempio che abbiamo visto, o come quest'altra lista di indumenti:

toglie dal borsone quattro paia di pantaloni neri di velluto a coste, due maglioni da sci bianchi con disegni rossi, una sciarpa gialla con lunghe frange argentate, dodici accappatoi azzurri, quattro slip azzurri, una maglia di lana, tre paia di calzettoni azzurri da montagna, un astuccio di preservativi Nudo Akuel, ventitré spazzolini Colgate Defend dentro un espositore da negozio e una giacca rosa a righine rosse. (QP 164)

Al contrario, le scene del presente sono tutte svolte durante la notte, in mezzo al mare. La tinta prevalente è decisamente quella scura: «Catturato dal nero attorno, dal profumo dell'acqua e dal silenzio, Ruggero Gunale si perde» (QP 94); «tutto è silenzio attorno, è notte fonda. La nave ha angoli bui, oscurità, meandri» (QP 143).

Abbiamo dunque una contrapposizione molto netta. Da un lato, il passato, da cui Ruggero fugge, che presenta una positività policroma; dall'altro l'oggi, il mondo notturno di una nave in mezzo al mare, l'incertezza del presente e del futuro: «Trentacinque anni. Disoccupato. Un milione e quattrocentomila in tasca. Dove andiamo? A fare cosa?» (QP 127). È una situazione di stallo, di nero assoluto, in cui è passato in prima persona lo stesso autore, più o meno alla stessa età del protagonista del romanzo.

Ma torniamo ai ricordi, e, in particolare, torniamo a Monica, la cui importanza viene sottolineata proprio a livello cromatico. Monica, quando esce con Ruggero, viene infatti presentata sempre molto colorata, con una tendenza alla tonalità di rosso, colore dell'amore, ma anche della passione in generale (rosso colore del sangue), positiva o negativa che sia: «lui non si accorge, immerso nella contemplazione dei jeans di velluto rosso» (QP 33); «è in calzamaglia nera e giacca rossa di velluto liscio» (QP 39); «ha pantaloni corti di maglina rosa» (QP 55). Durante il loro rapporto, dunque, Monica viene disegnata con le tinte del colore erotico per eccellenza. E quando la relazione cambia, quando Monica comincia a fuggire via da lui, cambia anche il colore dei suoi abiti: «una mattina piovosa di novembre lei riappare in ufficio, bella come non è mai stata, colore dell'ebano, avvolta in fasce nere di lino grezzo e coperta da uno scialle di lana nero» (QP 58-59), mentre il rosso passa ad essere esclusivamente il colore del mestruo, caratteristica preminente della nuova Monica, la quale si presenta a casa di Ruggero sempre e solo durante notti insanguinate. Rosso e nero, erotismo e tragedia, si mischiano nel personaggio di Monica, del quale delineano le fasi comportamentali. Il tratto cromatico dell'autore assume qua degli esiti di piena maturità illustrativa.

*Bellas Mariposas* (1996) rappresenta un'eccezione per diversi aspetti. Intanto, per la sintassi, di cui parleremo in seguito. Poi per il formato narrativo: è un racconto lungo, non un romanzo. Queste caratteristiche formali si riflettono anche nel contenuto: *Bellas Mariposas* è l'unica tra le opere mature di Atzeni in cui il

cromatismo scompare.

Ma il colore è lì, sulla punta della penna. L'autore non l'ha dimenticato. Ha solo voluto eliminare le tinte policromatiche da uno dei suoi racconti più duri. E ce ne dà una dimostrazione. Quando viene presentata signora Nioi, mamma di Gigi, cantante e sogno erotico di mezzo quartiere, Cate dice che «signora Nioi è tutta diversa è alta nera di pelle di capelli e veste con colori pazzi tipo arancione barellieri della croce rossa prugna televisione guasta giallo peperoni di Guasila blu lampioni intermittenti e altri così» (BM 82), dove il nucleo è in quel «è tutta diversa»: signora Nioi è l'unico, tra i personaggi che entrano in scena, a non presentare evidenti segni di disagio sociale o di bizzarria<sup>9</sup>. Non stupisce dunque che, “diversa” a livello sociale e comportamentale, venga rappresentata come “diversa” anche dal punto di vista cromatico: se escludiamo il rosso della giacca di Alex, è l'unica a portare del colore in questa narrazione.

La rappresentazione figurativa è uno dei punti forti di *Passavamo sulla terra leggeri* (1996). L'autore disegna battaglie reali e battaglie immaginate, personaggi veri e personaggi creati, riconoscibili, sempre e comunque, dall'ambiente in cui si animano. I monti della Barbagia, terra incontaminata, che neppure i romani riuscirono a conquistare; i mari da cui approdarono i nemici; le gole che funsero da rifugio. Mostrare il territorio ad un nemico voleva dire la sconfitta in battaglia. Perché il territorio è l'anima dei *S'Arde*, e mostrare il monte *Mir*, o *t'Is ka l'i* avrebbe significato morte e tradimento. I giudici stessi, i saggi che governavano a turno, vivevano nelle grotte.

È in questo romanzo che si incontra quella che probabilmente è la descrizione più efficace che sia mai stata data di Tiscali, antico villaggio nuragico incavato nel cuore di un monte. Tantissime guide turistiche riprendono proprio le righe di Atzeni per illustrare il luogo:

Trovò un monte cavo. Per accedere alla cavità dovemmo infilarci 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 l'erba, dove non arriva luce, sotto i sentieri e le vigne. [...] 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 ka l'i-. La frase diventò nome del luogo (PTL 49).

Chiunque abbia avuto la fortuna di vedere il luogo descritto non avrà nessuna difficoltà a riconoscerlo.

Se consideriamo la nitidezza con cui il paesaggio è descritto, sorprende che nella sua ultima opera (conclusa sei giorni prima della morte) l'uso del colore sia tanto limitato da comprendere nuovamente<sup>10</sup> solo tre colori: il bianco e il nero, di cui già conosciamo l'utilizzo simbolico e manicheo, e il rosso<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Neppure la coga, che pure rompe l'equilibrio innestando una forte componente magica, viene descritta con qualche colore che non sia il nero dei capelli, il verde degli occhi, e il bianco dei denti. Lei, che sarebbe potuta essere una tempesta di colori, non è infatti una “diversa”, in quanto, contrariamente alla signora Nioi, gioca un ruolo fondamentale nella trama.

<sup>10</sup> Abbiamo visto come anche *L'apologo* sia contraddistinto da un tricromatismo.

<sup>11</sup> Del colore nero si contano in tutto 68 ricorrenze, del bianco 41, e del rosso 26. Di tutti gli altri colori non viene superata la decina di ricorrenze. Parliamo dunque di un paesaggio che, dal punto dell'esplicitazione cromatica, mantiene una tinta senza dubbio fosca.

È nero il cuore della terra, il velo del rito della Maioria, il mare. Bianche sono invece le scie nel mare, il velo del rito di Koi, i monaci. Rossi sono i crociati, ma soprattutto sono le ferite, che non mancano. Come nella storia di Eloi e Umur, innamorati della stessa donna, accomunati dallo stesso odio, che diedero vita ad una faida durata trent'anni. O come nella storia del terzo Lucifero, la cui maledizione viene schivata grazie all'astuzia dei giudici. O ancora, come nella guerra contro la Spagna, quando Roderigo di Almendares viene sollevato da 17 falchi e buttato su un masso di granito per aver fatto torto alla famiglia di Eleonora.

Il perché di questa scelta dobbiamo ricercarlo nel mutamento radicale che si riscontra tra i caratteri di *Arajdimoniu* e quelli di *Passavamo sulla terra leggeri*. *Arajdimoniu* si alimenta di leggende e tradizioni, di una corsa che procede soprattutto attraverso le immagini. È un turbine di colori, ma, soprattutto, una fiaba. *Passavamo sulla terra leggeri*, invece, non è più una fiaba, è un'entità più complessa, una narrazione che recupera molti caratteri dell'epica (racconta un intero popolo, un'intera nazione, nei secoli, attraverso gesta spesso eroiche e un passato a volte glorioso). Assume dunque una solennità che certamente non appartiene al primo dei racconti lunghi atzeniani. Così si spiega il prosciugarsi del colore: le immagini continuano, ma all'arlecchino di *Araj* ecco sostituirsi i tre colori fondanti le battaglie: bianco, nero, rosso.

Il cromatismo va perdendo, dunque, nella narrativa di Atzeni, quel ruolo preponderante e coloristico con cui ha esordito, per recuperare, man mano, un ruolo sempre più simbolico.

## 1.2. Componente musicale

Commenta Giancarlo Porcu: «Sulla mescolanza di stili Atzeni ideava e conduceva nei primi anni Ottanta un'intera trasmissione radiofonica, cui dava un titolo quanto mai eloquente [...]: *Sintassi musicale*» (Porcu 2015: 228). E l'editor del *Maestrale* mette anche in rilievo come l'argomento fu il primo ad interessare anche l'Atzeni giornalista, tanto che il suo lavoro in campo musicale «conta 43 articoli (*SG* 175-217), includendo i due appena citati, e copre un periodo cronologico che va dal 1966 al 1981, ma solo a partire dal 1974 con continuità» (Porcu 2015: 226). Non è un caso che, come risaputo, alcuni dei suoi primi racconti (Cfr. Atzeni 2008a) siano stati scritti seguendo dei brani musicali e cercando una corrispondente partitura sintattica<sup>12</sup>.

Ma la passione di Atzeni, seppure in maniera meno esplicita che con i *Racconti con colonna sonora*, prosegue sibillinamente sino a quelle che abbiamo definito «opere maggiori» e di cui ci stiamo occupando.

Nell'*Apologo* l'elemento musicale è molto marcato fin dalle prime pagine.

La narrazione comincia con la sequenza di Lilliccu, contadino, che, vedendo arrivare una nube di cavallette, sale in groppa al suo fido Perdinianu e fugge via. Mentre si sviluppa questo insieme di azioni, Lilliccu bestemmia, maledicendo il luogo in cui è stato costretto a vivere. È una scena molto bella: nonostante le

<sup>12</sup> «Il giornalismo musicale di Atzeni si ferma nel 1981, ma è tutta l'attività di giornalista ad arrestarsi in quel punto. Nel 1980 Atzeni interrompe i rapporti con "l'Unità" e nel 1981 con "La Nuova Sardegna". La musica, allora, migra verso il racconto: c'è un passaggio di testimone da una pratica di scrittura ad un'altra» (Porcu 2015: 230).

imprecazioni non c'è rabbia, ma solo una constatazione che, espressa da un uomo a dorso di un asino, non riesce neppure ad essere totalmente amara. Malgrado il momento tragico, questa atmosfera è quasi "leggera", e viene sottolineata dall'elemento musicale. Lillicu decide infatti che piuttosto che bestemmiare è meglio cantare qualche *muttettus*. La scelta del verso è importante: Atzeni stesso scriverà dei mottetti ispirati a quelli di Raffa Garzia<sup>13</sup>.

Per il resto del romanzo la presenza musicale non è così invasiva come in altri casi, né dal punto di vista formale, né dal punto di vista contenutistico. Si tratta più di una cifra stilistica, di un tocco che si avverte qua e là, di una sorta di rimando continuo al linguaggio musicale, ma in sordina. È il caso di capra e asino che «son coro» (AP 85), o delle foglie del palmeto che «diresti che cantino» (AP 77). O ancora «le ossa, il sangue, i sensi, il fiato, il pensiero, cantano tutti insieme la stessa canzone» (AP 140).

Ne *Il figlio di Bakunin* la musica assume un ruolo di particolare rilevanza all'interno delle vicende. Tullio Saba, dopo esser stato licenziato dalla miniera, pare diventato un cantante, nonostante i racconti dei compaesani, non si rivelino particolarmente generosi<sup>14</sup>: «Per me era un montato e non sapeva cantare» (FB 111); e ancora: «Aveva una voce da tenorino leggero, insignificante [...]. Come cantante di matrimoni Tullio Saba era una frana, la voce era poca, sulle note alte stiracchiava da far paura, e quella poca mancava per almeno quattro giorni alla settimana» (FB 121-122).

L'abilità canora viene però a configurarsi come una delle caratteristiche principali del protagonista, che la utilizza anche come tramite per conquistare la sua bella: «ogni notte facevamo la serenata a Edvige» (FB 123).

È dunque strumento attraverso il quale abbiamo un quadro più preciso di Tullio Saba, anche se forse parlare di "quadro più preciso" in un romanzo che fa dell'incertezza il suo motore primo risulta improprio. Diciamo allora che la musica si delinea come un indizio importante, uno di quei pezzetti del puzzle che ci aiutano a ricostruire le vicende. Recuperare un punto fermo è importante in una narrazione dove ogni tassello potrebbe essere fuorviante: stonato o meno, *showman* o meno, Tullio Saba è comunque, in tutte le testimonianze, un uomo innamorato della musica, attraverso la quale raggiunge i suoi scopi più alti.

Ne *Il quinto passo è l'addio*, troviamo la musica già nel titolo<sup>15</sup>. Il romanzo è, nella sua totalità, la narrazione di una vita che si forma man mano attraverso i racconti del narratore o delle persone a lui vicine. L'intero romanzo è una danza scandita da cinque passi: il fuoco, la colpa, il delirio, l'agonia, l'addio. Il ballo<sup>16</sup> è metafora del romanzo atzeniano, il quale, in larghissima parte, è composto dal

<sup>13</sup> Cfr. *Žerežas i storieddas i kantus de amou i muttettus* (Atzeni 2008b).

<sup>14</sup> Ci interessa rilevare anche che Tullio Saba viene accompagnato da due personaggi: «su un mozzicone di muro giallo era poggiato di spalle un negro alto due metri con la divisa dell'esercito americano, senza mostrine, forse era uno di quelli che spruzzavano il DDT e in pochi anni hanno fatto sparire la malaria. Era lui che suonava il clarino. Affianco aveva un cinese alto mezzo metro di meno, anche lui in divisa americana, che suonava come fossero tamburi una serie di barattoli di pappetta vuoti» (FB 118-119). Li mettiamo in evidenza perché i due ricordano da vicino i personaggi di *Storia di Carluccio e di colui che narra*: «noi eravamo dolci, io e Pietro, Pietro suonava l'armonica a bocca. Sembrava nero, quando suonava l'armonica. Lo accompagnavo con la chitarra» (Atzeni 2005b: 50).

<sup>15</sup> «È fin troppo facile parlare di musica a proposito de *Il quinto passo è l'addio*, poiché anche il lettore disattento non può che rendersi all'evidenza: essa letteralmente dilaga» (Rimondi 1996: 144).

<sup>16</sup> Potrebbe trattarsi del ballo sardo.

tentativo di conquistare Monica. Che, infatti, abbandona il protagonista dopo aver “danzato insieme” a lui:

Si sdraia, ha pantaloni corti di maglina rosa, aderenti come guanti, non ha mutande, giace ventre a terra, sul letto, immobile, ma quando sente l’Aiwa monoaureale sputare *Empty rooms* dondola piano, danza con le anche, dorme, o finge di dormire, Ruggero si avvicina, guarda, carezza, Monica non smette di danzare, non smette di danzare, dorme, o finge di dormire, il polpastrello caldo dell’indice di Ruggero dal collo di Monica scende lento con mille curve fino all’osso che conclude la spina, risale, diventa mano tutta intera, scende ancora e sale e scende finché la musica finisce, il nastro smette di girare, Monica continua a danzare e dorme e finge di dormire, Ruggero la spoglia lento come un vecchio vorrebbe fare i passi che portano a Nostra Signora Morte, apre e la trova calda e umida come al massimo del gusto, entra piano per non svegliarla o non costringerla a smettere la finzione del sonno. Lei danza con le anche e non emette mugolio, muta come pietra. Al mattino si sveglia, si leva, va in bagno, ci resta mezz’ora, esce, bacia la guancia di Ruggero e va via senza una parola. (QP 55)

La connotazione così precisa della musica in sottofondo alle vicende ci riporta alla tecnica utilizzata in *Racconti con colonna sonora*<sup>17</sup>. Il brano intitolato *Empty rooms*, di Gary Moore, uscì nel 1985 all’interno dell’album *Run for cover*. Contrariamente ad altre canzoni dell’album, caratterizzate da suoni e voci molto forti (il disco viene generalmente considerato *heavy metal*), *Empty rooms* ha una melodia carezzevole che ben ci riporta alla situazione del testo. Le stesse parole del ritornello sembrano riferirsi alle vicende atzeniane: «Empty rooms, where we learn to live without love». E Monica fa ondeggiare le anche, nella sua danza solitaria.

Il romanzo è, dunque, non solo intitolato ma anche intessuto con la danza. Ne abbiamo ulteriori esempi nei titoli di alcuni capitoli («Danza di scheletri e fantasmi, prima cantata» QP 125, e «Danza di scheletri e fantasmi, seconda cantata» QP 141), oltre che nello stesso contenuto delle vicende: Ruggero, come Tullio Saba prima di lui<sup>18</sup>, è un musicista. Fa parte della band dei Cani Persi: «Cantavo e pestavo la chitarra. Dino suonava l’armonica a bocca e il flauto» (QP 184). Sentiamo riecheggiare gli altri duetti musicali che Atzeni ha sparso durante il suo ventennio narrativo. La musica diventa così una realtà più sfaccettata, dove alla melodia si uniscono coreografia e canto.

Ancora: durante l’esilio volontario di Ruggero nella sua piccola abitazione in cui si lascia andare al delirio degli stupefacenti, l’Aiwa suona, i nastri girano senza sosta. Anche fuori casa, i momenti salienti sono sottolineati da una musica. Quando Anna, di cui Ruggero ventenne è follemente innamorato, decide di sposarsi,

lei aveva scelto il suo uomo, l’aveva abbordato a una festa e gli aveva detto:  
«Voglio un figlio da te, ora».

E il ragazzo aveva accettato. L’avevano fatto su un tavolo, fra quaranta mani che battevano il ritmo e duecento watt di John Mayall che suonava *Plan your revolution*. (QP 184)

<sup>17</sup> La prova maggiore della confluenza musicale all’interno dell’opera atzeniana è *Racconti con colonna sonora* (la cui prima edizione risale al 2002 per i tipi de Il Maestrale), una serie di racconti che vengono scritti seguendo una partitura musicale indicata dall’autore al principio del testo.

<sup>18</sup> E come colui che narra di Carluccio nei racconti (cfr. Atzeni 2005b).

France, *hit* del quartiere, entra nel romanzo cantando. Proprio come l'ultima delle donne che incontriamo, e, insieme a Monica, la più importante; colei che dà una tenue speranza al futuro di Gunale e che l'ha osservato, tutta la notte, sul pontile: «una voce femminile canta sussurrando: “Aberimi sa janna, o frisca rosa, chi so tremende che fozas de canna”» (QP 170).

L'interstualità musicale che Atzeni mette in mostra nel romanzo denota una raggiunta maturità artistica che poco ha a che vedere con i romanzi precedenti. Ciò non toglie che quest'esito sia l'evoluzione ovvia e necessaria di un percorso che è cominciato, all'insegna della musica, già nel lontano 1977<sup>19</sup>, e che l'autore non ha mai abbandonato. Per quel che riguarda *Il quinto passo è l'addio*, possiamo perciò concludere che, se la danza è il passo che accompagna i fatti, il canto è la voce che presenta i personaggi e li caratterizza.

Anche Cate, la protagonista di *Bellas Mariposas*, è musicista: vuole diventare una rockstar<sup>20</sup>: «quando ho quattordici anni vado a cantare con Alex ti farò sentire la mia voce e allora mi dirai se sono scioccata che voglio diventare rockstar o se invece ho la voce più pazzesca che il Signore ha dato a una donna come dice Alex che di donne se ne intende» (BM 78). Dopo tutti i personaggi femminili che abbiamo incontrato nel romanzo precedente, i quali mostrano come tratto tipico una dirimpente vivacità musicale, ora è la protagonista ad adottare questa cifra stilistica. È la prima volta che troviamo come protagonista una donna. Il fatto che questa abbia come grande sogno quello di inserirsi nel mondo musicale, alla luce di ciò che abbiamo visto sin ora, è a nostro avviso interessante.

Anche signora Sias, la vicina di Cate, ama cantare. Tutte le notti. Cate canta perché è la sua rivale, è il suo sogno per il futuro, la speranza a cui aggrapparsi per restare farfalla; signora Sias canta per riaffermare se stessa, per segnalare la propria indipendenza dal marito, per sottolineare il proprio potere sociale. Se, apparentemente, i due canti si presentano opposti, in realtà sono due facce di una stessa medaglia: l'individualità. In un quartiere ghetto, dove ogni sentiero sembra dover necessariamente seguire il solco che le generazioni precedenti hanno lasciato dietro di loro, il canto rappresenta la presa di distanza da un determinismo sociale.

E poi c'è la coga, un elemento importantissimo per la narrazione (lo svilupperemo meglio nel prossimo paragrafo). La coga è il *deus ex machina*, colei che risolve qualsiasi situazione. Ed è accompagnata da musica e danza: «Agenore Crocorigas una donna bellissima che danzava al suono di un tamburello e di una chitarra» (bm 105)<sup>21</sup>. Gli strumenti sono suonati da due nane, seguite da otto gatti danzanti e da uno che pare atteggiarsi a maestro d'orchestra. I movimenti degli

<sup>19</sup> Il 1977 è l'anno di pubblicazione della pièce teatrale *Quel maggio 1906. Ballata per una rivolta cagliaritano* (Cfr. Atzeni 1977. E oggi rintracciabile in Atzeni 2008b). Prima delle opere atzeniane, prende il via dalla ricostruzione storica che Giuseppe Podda fece dei moti cagliaritano dell'anno 1906, quando le operaie della Manifattura Tabacchi avviarono una protesta poi soffocata nel sangue dall'allora sindaco Bacaredda. Già all'interno di questa prima opera vediamo la forte presenza del ruolo della storia, ma anche quello della musica, dove pause, pieni, rimodulazione delle voci, musiche di scena creano quella componente fonica che, come stiamo vedendo, si rivela una costante nelle opere dell'autore sardo.

<sup>20</sup> «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» (Atzeni 2005a: 627).

<sup>21</sup> *Bellas Mariposas* è un racconto scandito da numerosi righi bianchi che separano i capoversi e spesso isolano e spezzano la frase. Li segnaleremo con “?”. Si tratta, ancora una volta, dello scandire del ritmo, che si effettua, in questo caso, attraverso la veste grafica.

animali sembrano suggerire una coreografia, mentre la coga «balla [...] le antiche danze di Arberei» (BM 106).

E poi c'è altro. Ricordando sempre quel doppio piano attraverso il quale Atzeni conduce il suo filo musicale (quello del contenuto e quello della forma), c'è da notare un dettaglio fondamentale: *Bellas Mariposas* è l'unica delle opere di Atzeni in cui non esiste la punteggiatura. Gli unici segni di interpunzione che appaiono, qua e là, sono i punti interrogativi o quelli esclamativi<sup>22</sup>. Per il resto, niente, né punti fermi, né virgole, solo un flusso continuo, un vomito interrotto esclusivamente dagli spazi bianchi, che non permette di riprendere fiato. È un ronzio in sottofondo, omogeneo, che segue tutto il racconto.

la cagata di signora Sias è il cominciamento del giorno e ieri 3 agosto  
dell'ammazzamento di Gigi del quinto piano l'innamorato mio  
è cominciato alle tre del mattino come tutti i giorni  
signora Sias si è svegliata con gan'e kagai. (BM 65)

*Passavamo* è forse l'apice della musicalità atzeniana. L'intero libro risulta una dolce e arcaica melodia, che ripete i moduli fissi dell'oralità come fossero un ritornello<sup>23</sup>. Gli stessi *S'ard* sono il popolo dei danzatori delle stelle, e tutte le loro gesta sono accompagnate dai canti che ne scandiscono il ritmo.

Si canta continuamente durante la vita dei *S'ard*. Per esempio, cantano i guerrieri in battaglia, utilizzando il canto accompagnato dai tamburi<sup>24</sup> come vera e propria arma:

<sup>22</sup> «Sembra dunque una trascrizione (ovviamente simulata e 'reinventata') fatta alla maniera dei linguisti (o anche dei demologi), quando intendono riprodurre nel modo più fedele possibile il parlato reale e lo trascrivono senza soluzione di continuità, cioè senza spezzarlo con la punteggiatura (segnalandone le pause, al massimo, con barre oblique o con altri segni diacritici), nella consapevolezza che la stessa 'semplice' interpunzione trasformerebbe, interpretandolo, un testo che inoltre, del parlato, può mantenere al massimo le parole, e solo vagamente il 'ritmo', il respiro» (Lavinio 2015: 98). Noi crediamo che l'intenzione di Atzeni sia proprio quella di mantenere il ritmo, trasformando la prosa in versi.

<sup>23</sup> Come abbiamo visto, uno dei punti salienti della letteratura di Atzeni è il perenne collegamento tra musica e parola. Per recuperare il filo di questa matassa ci si può avvalere di un interessante saggio di Zollino, che mette a comparazione la scrittura di Gadda con quella di D'Annunzio (cfr. Zollino 1998: 23- 42). Uno dei filoni che Zollino segue nella sua ricostruzione della musicalità tra D'Annunzio e Gadda è il *leit-motiv*, inteso secondo la definizione di Segre: «la funzione, in apparenza ornamentale, ma in sostanza di sottolineatura, di potenziamento, anche di convinzione e suggestione che ha il ripetersi di affermazioni, considerazioni, descrizioni, allusioni ecc. nella tessitura verbale» (Segre 1985: 25 che riprendo da Zollino 1998). Come abbiamo visto più volte, anche Atzeni utilizza il *leit-motiv* (si pensi, tra tutti, al ricorrere della gestualità del bere il vino da parte del narratore di *Passavamo sulla terra leggeri*), e lo fa con l'obiettivo di creare una musicalità nel testo. «In una narrazione prevalentemente regolata sui ritmi della memoria, e specie sul ritorno degli stessi ricordi, anche il lettore è come obbligato a "ricordare" dai frequenti richiami interni, a riprodurre in sé stesso i meccanismi operanti nel tessuto narrativo; si crea così, sulla base dell'equazione fra ricordo e ripetizione leitmotivica, una solidità organica, se non proprio una solidarietà, tra autore e protagonista da una parte, e lettore dall'altra» (Zollino 1998: 30), è un'altra delle definizioni che Zollino usa per parlare dell'impianto del *Trionfo della morte*. Se sostituiamo a "autore e protagonista da una parte", la frase "narratore e narratario da una parte", Zollino ci sta raccontando anche com'è formato l'impianto di *Passavamo*.

<sup>24</sup> I tamburi giocano un ruolo particolarmente rilevante all'interno della musicalità atzeniana. A tal proposito si confrontino i vv.: «sotto rosse/ luci di cantina/ tumbano tamburi», in *Mi basta a malapena saper suonare una tarantella*, XVIII, Atzeni (2008b: 32).

I difensori cantarono e suonarono la notte intera. Il battito dei trimpanus volò nel silenzio accompagnato dagli strilli di civette spaventate, salì sui monti, si infilò nel bosco, danzò fra gli alberi, svegliò gli scoiattoli, raggiunse i vecchi e i bambini, ci rincuorò: «correte» diceva «ma senza paura, la notte è vostra». All'alba gli ik attaccarono. Ma erano stanchi, i canti e i tamburi non avevano permesso di dormire, li avevano torturati. (PTL 51)

Il canto scandisce anche gli avvenimenti rituali: «la festa alla fonte sacra cominciava al tramonto del settimo giorno del mese del vento che piega le querce, con la preghiera cantata: Is, Er, Fe, Ja, Om, El» (PTL 61).

Affidata alla danza è invece la dinamica dell'atto sessuale, scandita con la danza di Koi<sup>25</sup>. Così come le peregrinazioni via mare di due dei protagonisti:

Eloe 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 Eloe la gente sorrideva, sapeva che a sera avrebbe danzato alla musica delle canne. Eloe creò il ballo tondo. Eloe e Aràr 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. (PTL 75)

La danza e il canto diventano così parti integranti sia del contenuto (i vari canti, danze, celebrazioni musicate) sia della forma (il ritmo sintattico, scandito con ripetizioni, cadenzato). Un esempio è il ricorrente utilizzo – di cui Atzeni è esperto –, dell'anafora: «“Perché le donne sono tanto più chiare di pelle degli uomini?”. “Perché al centro del villaggio scorre un ruscello puzzolente?”. “Perché i bambini ci corrono dietro e toccano il mio vestito di foglie?”» (PTL 80). La musicalità è un elemento che accompagna tutta la sintassi, proprio come l'autore aveva imparato a fare già con *Racconti con colonna sonora*.

Ma notiamo un'evoluzione importante nell'ultima fase (diciamo quella di *Bellas Mariposas*, *Il quinto passo*, e *Passavamo*): la musica prende corpo, esce dalle parole e dalla sintassi, si appropria dei personaggi. La narrativa di Atzeni si compone così di coreografie (ad esempio l'entrata in scena della coga, e la danza dei gatti in *Bellas Mariposas*; o la danza di Koi in *Passavamo sulla terra leggeri*; o quella di Monica ne *Il quinto passo è l'addio*), che invece era sino a questo momento quasi inesistente.

### 1.3 La Storia, l'elemento fiabesco, la memoria

Il valore storico della narrazione viene messo in dubbio da numerosi fattori: primo, la frammentarietà e la coralità del racconto, che non permettono una visione oggettiva dei fatti; secondo, l'interpolazione di elementi irreali e fantasiosi; terzo, il filtro della soggettività del personaggio; quarto ed ultimo, l'utilizzo del modulo orale, il quale, evidentemente, non garantisce nessuna oggettività alla narrazione. O, come dice Ferroni: «La cronaca, la storia e l'invenzione in lui sembrano spesso

<sup>25</sup> Cfr. Atzeni (2003a: 67): «La danza, chiamata Koi, mimava l'atto sessuale in ogni forma possibile».

prendere l'abbrivio da una negazione della memoria personale» (Ferroni 2015: 27)<sup>26</sup>.

Nonostante sia possibile constatare la presenza di questi fattori lungo tutta la produzione atzeniana<sup>27</sup>, nei romanzi essi raggiungono gli esiti più netti, differenziandosi nelle varie opere, quasi come se quella corrente turbinosa che aveva coinvolto tutte le raccolte precedenti trovasse nella maturità il suo ordine e la sua catalogazione.

Potremmo definire l'*Apologo* come l'anello mancante tra alcuni dei racconti e *Passavamo sulla terra leggeri*.

È stato infatti messo in luce da Grecu<sup>28</sup> come *Un duello* (Atzeni 2005b) e *Una leggenda meridionale* (Atzeni 2005b) fungano da cartoni preparatori dell'*Apologo del giudice bandito*. In particolare, il finale del romanzo dove Alì e Itzoccor, rinchiusi in una prigione, dopo essersi scontrati sulla scacchiera, si preparano per il duello finale, è specularmente all'epilogo di *Un duello*.

Ma non è solo a questi due racconti che rimanda l'*Apologo*. Esso si configura come il terreno in cui prendono vita molte delle figure abbozzate negli anni precedenti. È per esempio il caso dei Curraz, famiglia nobile cagliaritano che ritroviamo, nella figura di Donna Annalena Curraz, nei racconti di *Primavera nella città murata* (Atzeni 2005b), e *Nella città murata* (Atzeni 2005b). Ed è proprio la città murata, Cagliari, che viene recuperata, con la stessa dicitura, già dalle prime pagine dell'*Apologo*, del quale costituisce un vero e proprio personaggio: «all'alba le torri e i bastioni della città murata sbiancano al sole» (AP 11).

La storia dell'*Apologo del giudice bandito*, come si sa, nasce da un dato storico: il processo che si tenne contro le cavallette nella Sardegna medievale (Farci 2015: 35-38).

La Storia, in questo caso già piuttosto strampalata di suo, lascia però subito spazio alla società protagonista del processo: viceré, *balentes*, *soldados*... il lessico italiano si mescola alla terminologia spagnola, allora lingua dominante, e a quella sarda, perenne sostrato, così come già in *Araj dimoniù*.

Al lato di questa ricostruzione contestuale così precisa, nascono figure epiche – come Itzoccor Gunnale, che sopravvivrà nutrendosi di topi e sul quale gira voce sia uno stregone capace di incantare i propri nemici –, o grottesche – come Don Rodrigo Curraz, figlio di viceré ma non particolarmente intelligente, che morirà per mano della serva di cui si era invaghito –, o ancora figure che discendono direttamente da un sostrato fiabesco e leggendario – come Kuaili, che legge il futuro nelle pietre –.

La commistione tra fiabesco e storico segue la scia lasciata in *Araj*. Se le avventure del protagonista di *Araj dimoniù* erano spesso segnate da fumi, deliri,

<sup>26</sup> Si veda anche l'interessante differenziazione che lo studioso fa, sempre nello stesso articolo, tra “parola-cronaca”, “parola-storia”, “parola-invenzione”.

<sup>27</sup> Pur con delle differenze, *Quel maggio 1906* è costruito tutto sulla falsa riga di documenti storici, e non se ne discosta; mentre la stessa Storia rappresenta solo un accenno in *L'Apologo* e svanisce quasi del tutto in *Passavamo*. Il percorso è dunque molto coerente e omogeneo, e delinea bene la direzione intrapresa dallo scrittore.

<sup>28</sup> Cfr. Grecu (2005b: 317). Si veda anche Puggioni (2015: 56): «La vicenda del giudice bandito e, quindi, per estensione, dell'omonimo *Apologo*, è a sua volta frutto di continue sperimentazioni narrative pregresse testimoniabili in maniera diversa nei racconti *Un duello* e *Una leggenda meridionale*, definiti come “cartoni preparatori” al primo romanzo atzeniano; o, ancora, nelle atmosfere spagnole che si respirano in *Nella città murata*».

visioni, quelle dell'*Apologo* comprendono una componente scaramantica, effettivamente medievale (medievale è anche l'ambientazione), di interpretazione del mondo e del destino umano attraverso l'elemento di natura (è ad esempio il caso del già citato Kuaili e delle sue pietre). Ad accomunare le due narrazioni, però, c'è quel dato prettamente fiabesco che si rivela negli animali parlanti o dotati di particolari poteri. È il caso di Perdinianu, l'asino che quando si sente chiamare per nome sa che il padrone ha fretta; oppure di Arrungiosa, «la capra di Kuaili, unico vivente capace di riconoscere l'odore dell'asino Perdinianu mezza lega senzavento sette leghe sottovento, drizza il muso e annusa» (AP 20). Ma è soprattutto nella scena dove Juanica, la serva, dopo aver ucciso Don Rodrigo Curraz, scappa tra i giunchi inseguita dai cani dell'esercito viceregio, che troviamo l'interpolazione più forte del fiabesco: «dondolano al maestrale morente le foglie del palmeto, frusciano, sussurrano, diresti che cantino: - Corri bambina, attenta a non cadere, corri, segui la stella, guarda avanti, vola, rondinella» (AP 77).

E sono sempre le canne che parlano con Juanica e le svelano che undici cani sono al suo inseguimento; ancora sono loro ad indicarle la via, suggerirle come muoversi:

- Corri - frusciano le canne.
- Salta - gracidano i rospi. (AP 79)<sup>29</sup>

Una capra le dirà quando fermarsi al sicuro.

L'unico elemento visionario in tutto il romanzo lo troviamo in queste stesse pagine, quando Azù, il più feroce dei cani che inseguono Juanica, perde le tracce della serva. È un passo molto bello e lo voglio riportare nella sua interezza:

Il mare è nero, immobile, silenzioso. Azù nuota meglio di qualunque cane o soldado della città, non ha paura del mare.  
 Scirocco soffia una zaffata di sabbia cocente sugli occhi del cane.  
 Azù chiude gli occhi. Il vento maligno li ha feriti. Dolore intenso.  
 Lento il dolore si allontana.  
 Azù apre gli occhi.  
 Una luce sul mare?  
 Una lampara?  
 La donna profumata fugge su una barca?  
 E chi altri?

<sup>29</sup> È interessante notare come questo brano ricalchi quello di qualche anno prima, di *Araj dimoniu*. In particolare, è notevole come le voci di incitazione al protagonista siano voci da ricercare all'interno di un mondo incantato e, inconsuetamente, parlante: «L'aria oltre il fiume è silenziosa, profumata, tiepida e dolce. Luisu si sdraia sulla riva. È incantato, stordito dai profumi delle erbe, asciugato da un vento leggero di primavera anticipata. - Corri. Corri! - . Sassi, sterpi, cardì di ogni specie, fiori secchi. Disegni di una luna grassa e rossa, ombre silenziose. Non si accorge di salire. Sulla cima il vento porta un profumo sconosciuto, dolce, acre. Viene dal mare, anche se il mare è lontano, a giorni di cammino. La luna va in alto, bianca, e illumina un sentiero in un bosco di alberi senza foglie, con spine lunghe e acuminata. Le più infide, nascoste alla luna, segnano di sangue le caviglie di Luisu. Poi i rovi spariscono un un prato di erba umida. - Corri! Corri! -» (AR 26); «Sentiero di terra sotto i piedi, alte canne piumate ai lati. Le nuvole si inseguono, aprono squarci nel cielo, cento stelle si affacciano, e una mezzaluna nascente, poi le nuvole si stringono, sfioccano, il cielo è mutevole, i venti si incrociano, combattono per il dominio della notte, l'ultimo maestrale esausto e il primo sibilante scirocco. - Salta, salta, rondinella - gracida un rospo e Juanica salta una pozza lunga quanto un uomo è alto. - Corri - frusciano le canne. - Salta - gracidano i rospi. E Juanica salta e corre come mai avrebbe pensato di saper correre e saltare» (AP 78-79).

Azù nuota, nuoterà la notte tutta intera, e tutto domani, e un mese e un anno, non saprà ch'è un miraggio regalato dalla sabbia ai suoi occhi, mai raggiungerà la barca mai perderà la vista. (AP 83)

È quell'elemento onirico che, se perde in quantità rispetto all'esordio narrativo, non rinuncia comunque ad inserirsi creando una commistione tra fiabesco, visionario, leggendario.

L'*Apologo del giudice bandito* è in questo senso uno dei gradini della piramide che vede in cima quell'enorme disegno mitico-legendario che è *Passavamo sulla terra leggeri*<sup>30</sup>.

*Il figlio di Bakunin* è un romanzo incentrato più sulla forma che sul contenuto. La narrazione cerca di ricostruire un personaggio, Tullio Saba, all'interno della società mineraria sarda di cui fu protagonista lo stesso padre dell'autore, Licio. Dice Atzeni: «I fatti narrati ne *Il figlio di Bakunin* sono, da un certo punto di vista, realmente accaduti, per quanto non sia possibile riconoscere nel romanzo i singoli personaggi» (SI 82). Il narratore-narratario<sup>31</sup>, di cui un gioco di vedo-non vedo svela alcune somiglianze con l'autore, ricostruisce le vicende intervistando numerosi personaggi. Sono queste informazioni, spesso contraddittorie e confuse, a creare la trama del romanzo. Salta subito agli occhi il dato fondamentale: la Storia viene messa in secondo piano rispetto alla memoria. È una strada che Atzeni ha battuto sin dall'inizio, con i racconti che portavano alla luce solo punti di vista parziali (si veda, per esempio, *Storia di Carluccio e di colui che narra*, in Atzeni 2005b), frammenti (*Frammenti di informazioni attorno alla vita dell'arabo Ibrahim*, in Atzeni 2005b), o ricordi (*Hans il mulo e Michele il mulattiere*, in Atzeni 2003b). Fofi parla del romanzo definendolo così: «era ancora [rispetto all'*Apologo*] un romanzo storico, ma stavolta di storia vicina, di storia della sinistra e di una generazione con la quale bisognava pur fare i conti» (Fofi 1995: 4). Eppure Atzeni non era intenzionato a fare un romanzo il cui fulcro fosse la Storia, bensì un romanzo il cui perno risultasse la ricerca della verità, ricerca inappagata e inappagabile. È vero che il contesto storico emerge chiaramente, ma è anche vero che al dato documentato si mischia quello aneddotico. Il risultato non è dunque, come invece nel romanzo storico, un panorama realistico, bensì un puzzle composto da ricordi sfumati, memorie che si intrecciano e spesso si contraddicono, racconti che diventano leggenda. A questo proposito è importante distaccare *Il figlio di Bakunin* dal resto della produzione atzeniana. Perché – e in tal senso Fofi ha ragione – questo è il romanzo che meno si lascia dirottare dalla fantasia, nonostante la presenza di numerosi aneddoti totalmente inverosimili. Per usare le

<sup>30</sup> Stesso discorso vale per *Araj dimoniù*: «nel racconto epico-storico atzeniano emergono soprattutto elementi tratti dal panorama leggendario e mitico della Sardegna. Testo di riferimento fondamentale in questo senso è il volume curato nel 1922 da Gino Bottiglioni, intitolato *Leggende e tradizioni della Sardegna*, raccolta di fiabe e leggende in lingua sarda, di cui si segnalano le varianti locali in trascrizione fonetica. Atzeni rielabora insieme a Rossana Copez parte di questo materiale in lingua italiana in *Fiabe sarde*, edito nel 1978; e ancora, nel 1984, lo condensa in un unico racconto, *Araj dimoniù*. Il mestiere di scrittore di Atzeni sembra quindi aprirsi e chiudersi nel segno della fiaba, se consideriamo che il materiale acquisito in questa prima fase della sua produzione letteraria diviene essenziale anche per la stesura delle opere successive» (Puggioni 2015: 52).

<sup>31</sup> Lo definiamo “narratario” perché la narrazione, in realtà, la fanno gli intervistati. E la fanno a lui. “Narratore” perché lui è il comune denominatore: tutti raccontano a lui, che rigira a noi. Senza nessun filtro. Di conseguenza è come se questa figura avesse una doppia natura: da un lato è certamente il primo destinatario della narrazione, dall'altro, nel momento in cui la inoltra al lettore, se ne fa egli stesso narratore.

parole che lo stesso Atzeni utilizza per le testimonianze di Balzac sulla Sardegna: «In qualche modo, pur giocando con le fiabe, introduce al tempo storico, vissuto dagli uomini reali» (RF 15). È bene però evidenziare che la Storia, intesa come storiografia, non è, nel romanzo di Atzeni, ricostruibile<sup>32</sup>.

*Il quinto passo* si situa in un'ottica particolare rispetto agli altri romanzi atzeniani. Scrive Stefano Giovanardi:

*Il quinto passo è l'addio* segna un discrimine piuttosto preciso nella produzione di Atzeni: con esso infatti si compie quella marcia di avvicinamento all'oggi a partire dagli albori della modernità, attraverso cui lo scrittore pare aver voluto tratteggiare una sorta di storia antropologica dell'uomo sardo. (Giovanardi 2001: 17)

Giovanardi ha pienamente ragione a cogliere questa frattura con la precedente produzione romanzesca dell'autore (*Apologo del giudice bandito*, *Il figlio di Bakunin*), ma non tiene conto dei racconti (del resto non potrebbe: nel 2001, anno in cui esce questa edizione del romanzo, non erano ancora stati pubblicati). Giovanardi non poteva dunque sapere che è lì che dobbiamo ricercare il filone che dà vita al romanzo. Anzi, i filoni, perché ce ne sono vari. Il primo è senza dubbio quello dei "caini" che trova spazio nei *Racconti con colonna sonora* e in *I sogni della città bianca*<sup>33</sup>, che qui incontra il suo epilogo: Ruggero Gunale è infatti un caino. A considerarlo tale è il suo amico di infanzia Costante Malu:

Per mesi mi sono svegliato in un bagno di sudore, sempre lo stesso incubo, Ruggero Gunale guidava la Volvo, io sedevo affianco e dopo una corsa pazza arrivavamo a un pianoro, sapevo che in fondo c'era il baratro, il caino puntava il vuoto e accelerava, voleva volare come la Volvo... Ho cominciato in sogno a chiamarlo Caino, ho continuato con gli amici, ha attecchito, gli è rimasto addosso tutta la vita... (QP 84)

È un'evoluzione interessante dato che la figura di Ruggero va a sovrapporsi, per alcuni versi, alla figura dello stesso autore. Il definirsi come "caino" indica l'inserimento di Atzeni all'interno di quel disagio che, sino a questo momento, aveva sempre descritto come esterno a lui, seppure vicino (si pensi alle numerose descrizioni di Is Mirrionis). La figura del caino si è infatti attenuata: da monomaniaco omicida (cfr. Atzeni 2008a), a rapinatore, a semplice ragazzino allo sbando terrorizzato da un mondo in cui non si sente a proprio agio. Proprio come doveva sentirsi l'autore in uno dei momenti non facili della propria esistenza, dopo la decisione di lasciare il lavoro da impiegato, dopo la delusione in RAI, dopo la decisione di abbandonare la terra natia, amata e odiata. La figura del caino, dunque, si evolve, prende forma più concretamente, assume una serie di sfaccettature intrise di introspezione psicologica: la mancanza di punti di riferimento e prospettive, il

<sup>32</sup> Il tema è fondamentale in Atzeni, tanto da esser stato oggetto di acceso e interessante dibattito nel convegno *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, organizzato da Giuseppe Ledda e Gigliola Sulis e tenutosi a Bologna tra il 23 e il 24 settembre 2015.

<sup>33</sup> «Non è difficile avere fama di Caino. Chiedete, a chiunque abbia un potere da difendere, anche minimo, quanti sono, i caini che cercano di portarglielo via. Chiedete, a tutti i paranoici della città, sbarrati dietro le porte di casa, col tele a volume alto, per non sentire i rumori sulle scale. O a chi buca. Loro, lo sanno, quanto cainume c'è in giro» (Atzeni 2008a: 21). Il termine "caino" era molto usato nella Cagliari di allora per designare una persona di cui fidarsi poco.

disagio giovanile, il sentirsi una pecora nera. Dice Cordelli:

Ne *Il quinto passo* vi è implicita una sfiducia nei confronti di quel pensiero [il pensiero politico], non nel senso che l'autore, o il personaggio che ne è in parte, credo, portavoce, manifesti una qualche sfiducia nella sua fede precedente, ma nel senso che quella fede si è incrinata. Questa fede presuppone un orizzonte che definirei sociale, cioè l'orizzonte di quella fede è la società, l'insieme. Ne *Il quinto passo* l'orizzonte non è più la società ma la comunità: da cui un conflitto (concettuale) tra comunità e società. La società è dove tutti conviviamo, la comunità è dove convivono quelli che si somigliano. (Cordelli 1996: 43)

Potremmo utilizzare questo discorso per giustificare la trasformazione della figura del caino: se prima l'autore parlava dal centro di una società e ne rappresentava le figure marginali (i caini, appunto), adesso parla da una comunità esterna alla società, la comunità delle pecore nere, una comunità più ideale che fattuale; ed è dunque, egli stesso, al margine. Il caino smette di essere un emarginato-criminale, per diventare un emarginato-emarginato. L'emarginazione di questo nuovo caino non è solo sociale, appunto, ma anche di comunità; il suo disagio si estenderà dunque da un livello prettamente politico sino ad uno lavorativo, sentimentale, personale.

Allo stesso modo viene recuperata quell'idea, sempre presente all'interno della narrativa atzeniana, della difesa del debole. C'è un dialogo tra il capitano della nave e Gunale, in cui viene rappresentato un problema sociale di notevole rilevanza: il giustificazionismo davanti al reato. Il problema assume in questo caso una complessità più vasta. Vediamo il dialogo in cui il capitano, dopo aver ricordato a Ruggero un reato commesso nel '77 – largo uso di sostanze stupefacenti – lo accusa di averlo commesso nuovamente:

«Non sapevo per quali canali fosse arrivato a chi me l'ha dato. Non ne ho venduto un grammo. L'ho fumato tutto. Mi è durato un anno e mezzo. Poi ho smesso per molti anni».

«Il reato da lei commesso non è caduto in prescrizione. Quanto al resto, lei ha commesso lo stesso reato sulla mia nave tre ore fa».

«Era una canna».

«È un reato. Pur se molto meno grave di quello del Settantasette».

«Eravamo poveri, non potevamo perdere soldi e ore per comprare il fumo dalla malavita vera».

«La povertà non è mai giustificazione né discolpa». (QP 150)

Il termine “discolpa” chiama in gioco il tema della colpa. La colpa (che è anche uno dei passi del ballo) e la responsabilità sono ampiamente trattati da Atzeni<sup>34</sup>. Se Gunale è un *alter ego* di Sergio Atzeni, di cui recupera molti tratti biografici (tra tutti: il concorso come giornalista a Roma), è al capitano, personaggio decisamente negativo all'interno delle vicende, che si lascia la battuta finale dove si esprime un pensiero opposto a quello dell'autore. Tutta la narrativa atzeniana si basa su due

<sup>34</sup> Se ne trovano altri esempi in: *Gli amori, le avventure e la morte di un elefante bianco* (sia in *Racconti con colonna sonora*, sia in *Gli anni della grande peste*); *Racconti con colonna sonora*; *Due colori esistono al mondo. Il verde è il secondo* (in *Versus*).

concetti: il criminale non nasce tale e per ogni reato c'è una causa, a volte sociale, a volte economica.

Un altro filo lega questo romanzo alla visionarietà dei racconti pubblicati nel volume de *I sogni della città bianca*: il duello tra il reale e l'immaginato. Una prospettiva mescolata tra sguardo dell'Io narrante e ricordo dello stesso, in cui Storia e memoria ancora si mischiano, si fondono, non permettono una visione autentica della realtà. Ruggero Gunale è sulla nave che lo sta portando lontano dalla Sardegna. Come già visto, i piani narrativi su cui si sviluppano le vicende sono due: quello del ricordo, della digressione, spesso condotto da personaggi incontrati da Ruggero e appartenenti al suo trascorso; e quello del presente, della cronaca di viaggio. Tramite il primo ricostruiamo, in maniera frammentaria, la vita e le scelte che hanno portato il protagonista a scappare dall'isola. Il fatto che ai suoi racconti si mescolino quelli esterni, per esempio di Costante Malu, fa pensare a un puzzle che si compone, e ricorda molto da vicino la tecnica adottata dall'autore in *Frammenti di informazioni attorno alla vita dell'arabo Ibrahim* (Atzeni 2008a), poi ripresa ed evoluta in *Il figlio di Bakunin*. Anche in questo caso, infatti, l'aneddoto non viene assunto come una certezza, ma come un'ipotesi. Ad esempio, dopo che Costante Malu racconta del giorno in cui Ruggero andò in visita a casa sua e sparì dagli scaffali della libreria dei Malu un importante volume che il caino aveva adocchiato, proprio sul finire del capitolo, Costante Malu aggiunge: «come abbia fatto Gunale a intascare il Manno quella domenica è mistero che si aggiunge a mistero. Non l'ho mai perso di vista e quella sabbia non può avermi provocato allucinazioni» (QP 124).

D'altro canto, il piano narrativo dell'oggi, in cui Ruggero racconta la sua notte in nave nel momento stesso in cui questa si sviluppa, è l'ovvia evoluzione di questo stesso filone: l'impossibilità di conoscere il dato reale ci viene esemplificata dal racconto di Gunale – per tutto lo scorrere dei capitoli – e da quello di una donna che lo osservava – nel capitolo finale. Ruggero racconta di aver assistito ad un omicidio: un uomo è stato decapitato con un machete, là, sul ponte, poco lontano da lui. È dunque corso a farne denuncia al capitano della nave il quale, per tutta risposta, si è detto incredulo circa la sua versione dei fatti e ha dimostrato di conoscere perfettamente il trascorso biografico del denunciante, un poco di buono. Di più: il comandante è giunto a mettergli le mani addosso. Questa è la versione che conosciamo sino all'ultimo. Sappiamo anche che Ruggero ha fumato, non riesce ad essere lucido, il suo resoconto è confuso. Solo alla fine ne abbiamo un'altra versione: la donna che osservava Ruggero racconta di averlo visto urlare, agitarsi, correre, ma sempre da solo, sempre senza alcun motivo apparente. Il dato che abbiamo creduto – o sospettato – reale per tutta la narrazione è dunque ribaltato in una spirale di contrapposizioni tra l'esperienza degli individui<sup>35</sup>, il ricordo, e il racconto.

Atzeni pone un filtro alle sue narrazioni. È il filtro che già abbiamo visto nel *Figlio di Bakunin*, e che qui utilizza dati autobiografici per raccontare come vita e Storia siano in realtà irraccontabili.

A esemplificare il concetto c'è la stessa scissione del protagonista: «Ruggero Gunale crede che la sua testa sia la sala comandi di un mezzo di trasporto, abitata

<sup>35</sup> Cfr. ciò che abbiamo detto su *Il figlio di Bakunin*.

da presenze o, per meglio dire, entità. Cinque entità: lettore, scimmia, nauta, cacciatore e inquisitore che vagano e blaterano senza sosta e mai concordano su nulla» (QP 126).

L'esperienza, dunque, non è solo oggettivamente irraccontabile all'esterno, ma anche a se stessi. O per lo meno, essa diventa raccontabile solo nel momento in cui si accetta di porre una maschera che la trasfiguri completamente. Questo è forse il sunto più concreto de *Il quinto passo è l'addio*: la trasfigurazione del dato in favore dell'impossibilità della ricostruzione. Realtà, visione, delirio, tratti onirici, si mischiano ai fumi dell'hashish in un avvicendamento che, in fin dei conti, ribadisce il concetto già espresso nel finale de *Il 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» (FB 153).

Si collega fortemente a questo la figura della coga in *Bellas Mariposas*. *Bellas Mariposas* ci racconta la storia struggente di un nucleo familiare, anzi, di un quartiere cagliaritano. Il quartiere è, ancora una volta, Is Mirrionis<sup>36</sup>. Salvatore Mereu ci ha voluto ri-raccontare, a distanza di quasi vent'anni, questa storia, trasponendola sul piano cinematografico, e ambientandola non ad Is Mirrionis, bensì in un altro quartiere ghetto di Cagliari: Sant'Elia. È la dimostrazione che le vicende narrate dallo scrittore hanno un fondamento concreto, che si perpetua negli anni e che potrebbe estendersi universalmente: nella periferia di Madrid, in quella di Cagliari, in quella di San Paolo, da sempre ci sono e sempre ci saranno agghiaccianti storie di (dis)umanità variegata. Eppure, in questo contesto sociale così ben determinato, appare, improvvisamente, una coga<sup>37</sup> che predice il futuro. Il passo merita di essere riportato per intero:

e come ho pensato Madonna mia / è apparsa all'angolo di piazza Sirboni con via Filiberto Agenore Crocorigas una donna bellissima che danzava al suono di un tamburello e di una chitarra / una ballerina con tre lunghe trecce nere che saltavano a destra e a sinistra quando lei volava battendo i piedi l'uno contro l'altro a un metro da terra / giravano come eliche quando la ballerina roteava la testa e saltellavano quando la testa di lei tremava e le mani si lanciavano al cielo / aveva occhi verdi come l'acqua marina davanti al Capo e sorridenti / denti bianchi e scintillanti / canini più lunghi del normale / otto gatti neri con una macchia bianca attorno all'occhio sinistro balzavano in aria e facevano strane figure attorno alla ballerina imitando il volo dei pipistrelli e quello dei piccioni e saltavano uno sulla groppa dell'altro fino a otto poi partivano tutti in direzioni diverse a forma di stella attorno alle trecce rotanti della donna e cadendo facevano un quadruplo salto mortale senza un miagolio / un nono gatto vecchio stava arrotolato come una collana attorno al collo della ballerina e stringendosi la coda fra i denti agitava le zampe a tempo come un direttore d'orchestra / l'orchestra (il tamburello e la chitarra) erano due nane con lunghe trecce bionde sulle spalle / la ballerina non era nana anzi alta e bella e le nane che suonavano erano bellissime avevano visi sorridenti denti piccoli e perfetti occhi

<sup>36</sup> È questa una deduzione lasciata al lettore, dato che il testo gioca anche con questo dettaglio per creare il contrasto tra dimensione reale e immaginaria. L'autore ci dice infatti che le vicende si compiono a Santa Lamenera, «piccolo travestimento onomastico per *Santa (R)emera*, cioè Sant'Avendrace» (Lavinio 2015: 99).

<sup>37</sup> Si noti come la figura della coga che legge il futuro sia già presente in *Araj dimoniù*: «Una koga scende dai paesi del nord, inattesa. La chiamano, e legge la vita del neonato: - Lutti e miserie, ma il Signore gli segnerà la strada, tomerà bianco di latte e vedrà il mare - » (AR 9).

come notti scintillanti di stelle / la ballerina danzava e la nana con la chitarrina ha cominciato a gridare Correte gente a vedere correte gente a ascoltare è arrivata è arrivata Aleni la coga legge il futuro il passato e il presente di uomini donne bambini e animali a libera offerta e balla per voi le antiche danze di Arbarei correte gente a vedere correte gente a ascoltare la coga che conosce il passato il presente il futuro del mondo e di ognuno di noi correte gente a vedere correte gente a ascoltare. (BM 104-106)

È un gioco che Atzeni conosce sin dai tempi di *Araj*<sup>38</sup>, dove vicende assolutamente irreali sono impiantate in un contesto di precisa verosimiglianza: la coga non solo è un personaggio improbabile, ma dimostra pure di sapere davvero leggere il futuro. Il risultato di questa narrazione è l'incertezza, l'impossibilità di scindere tra realtà effettiva e sogno circense.

Il fiabesco esplicito, come nel caso sopracitato, è alternato al fiabesco implicito, cioè ad alcuni episodi aneddotici che vengono tramandati in chiave di leggenda. È il caso di quando Luna e Cate vengono intercettate da un losco figuro che offre loro trentamila lire in cambio di un rapporto orale. Luna finge di accettare per poi mordere con forza l'attributo che le viene offerto, lasciando così l'uomo a terra e urlante. Di esempi di questo tipo è costellata l'opera atzeniana. Si pensi, ad esempio, all'aneddoto di quando Tonino Camboni defecò di fronte al pullman:

Tonino Camboni l'ha fatto. Alle cinque e tre minuti ha visto l'autobus salire asmatico fra la folla fitta che si apriva lenta. Si è accovacciato e senza che nessuno degli amici mescolati alla calca riuscisse a vederlo si è abbassato i pantaloni fino alle caviglie. Quando il Cinque gli è arrivato alle spalle, proprio in cima alla salita, Tonino era solo al centro della via. L'autista ha suonato il clacson con furia, Tonino ha sollevato il cappotto mostrando il culo bianco come latte e sodo come pagnotte. (QP 40)

Oltre all'interpolazione di elementi del fiabesco, altro tratto che ci dà l'idea della storicità atzeniana è il tempo della narrazione. *Bellas Mariposas* ne è un manifesto in cui la menzogna storica si riflette nella distorsione temporale. Comincia con l'annunciare un fatto dandolo come già avvenuto: «il 3 di agosto è stato il giorno dell'ammazzamento di Gigi del quinto piano l'innamorato mio» (BM 63). Ma nella digressione che segue scopriamo che, in realtà, questo evento non avverrà mai. Il lettore si sente dunque stranito, per tutto il racconto aspetta un evento, che sa avvenire, e che invece non si manifesta. L'annuncio del passato assume ancora una volta un carattere deliberatamente fittizio. Qui, più che altrove, Atzeni gioca col tempo verbale e gioca con quell'asse cronica cui siamo abituati. Se Genette definisce il tempo come una coordinata obbligatoria della narrazione<sup>39</sup> in quanto espressa necessariamente dal verbo, Atzeni conferma la definizione nel momento stesso in cui tenta di ingannarla: la rivoluziona, si prende gioco dello scorrere delle ore, e, dunque, della scansione temporale.

<sup>38</sup> *Araj dimoniu* recupera le antiche leggende sarde raccolte da Gino Bottigioni (cfr. Bottigioni 1922). La sua intera struttura si basa dunque sull'immaginario collettivo.

<sup>39</sup> «[...] posso benissimo raccontare una storia senza precisare il luogo in cui si svolge, e se questo luogo sia più o meno vicino a quello in cui la racconto, mentre mi è quasi impossibile non situarla nel tempo rispetto al mio atto narrativo, poiché devo necessariamente raccontarla a un tempo del presente, del passato o del futuro», (Genette 1976: 262-263).

*Passavamo sulla terra leggeri* recupera il tono favolistico che aveva già caratterizzato *Araj*.

L'uso dell'imperfetto alternato a quello del passato remoto<sup>40</sup> regala ai fatti una dimensione sfuocata e imprecisa, che dà l'idea della ripetitività<sup>41</sup>. Effettivamente, gli stessi moduli narrativi si ripetono scandendo il ritmo: «Antonio Setzu, sorbito un sorso di vino e vista con compiacimento la mia attenzione silenziosa, disse:» (PTL 47); «Antonio si inumidì le labbra con un sorso di vino e disse:» (PTL 58); «Antonio Setzu si inumidì le labbra con un sorso di vino, la moglie aspettava a occhi chiusi il seguito del racconto o dormiva» (PTL 66); «Antonio Setzu fece un lungo sospiro come chi si prepari a dire qualcosa di sgradevole, bevve un secondo sorso, si pulì le labbra col dorso della mano piccola e scura e ricominciò» (PTL 66); «Antonio Setzu si inumidì le labbra con un sorso di vino e disse:» (PTL 90). Sono quelli abbiamo definito *leit-motiv*<sup>42</sup>.

La storia viene raccontata da Antonio Setzu, Custode del Tempo, al bambino.

Vi è dunque un passaggio tra la narrazione del Custode del Tempo, che avviene in prima persona plurale, con spesso richiamato il *noi* ad esaltarne i moduli tipici dell'oralità, al racconto dello stesso autore, in prima persona singolare.

Un vero e proprio tramandarsi la storia sarda, che avviene come buona norma davanti ad un caminetto scoppiettante, e che viene suggellata da questo cambio di pronomi personale il quale segue il passaggio dal coinvolgimento all'interno di fatti che appartengono al patrimonio comune (*noi*), alla sedimentazione nella memoria del piccolo narratore di quegli stessi fatti (*io*). «*Passavamo sulla terra leggeri* è in fondo la storia di una voce. Una voce che risuona di pagina in pagina affinché non si perda la memoria del passato» (Rimondi 1996: 139).

Se ne *Il figlio di Bakunin* l'autore gioca a sovrapporsi parzialmente al narratore, in questo caso lo stesso gioco viene fatto col narratario, che, non a caso, nel 1960, quando i fatti vengono narrati, ha otto anni<sup>43</sup>.

La figura dell'ebreo come diverso, delineata in *Araj* addirittura con tratti che tendono all'antisemita<sup>44</sup>, e recuperata nei frammenti di Ibrahim, trova qui una completa e conclusiva riappacificazione: il narratario, in cui l'autore inserisce – come abbiamo visto – anche qualcosa di sé, deriva da stirpe ebraica ed è, per questo, insolito in mezzo alla comunità:

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

<sup>40</sup> Cfr. le analisi di Weinrich (1978) a proposito dell'alternanza dei due tempi nei romanzi.

<sup>41</sup> Si veda, per esempio, l'incipit del romanzo: «Non sapevo nulla della vita. Antonio Setzu raccontò la storia e quel che seppi era troppo, era pesante, immaginarlo e pensarlo mi metteva paura dell'uomo, del mondo e della morte. Dimenticai per trentaquattro anni. [...] 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» (PTL 39).

<sup>42</sup> Cfr. nota 26. A questo proposito si veda anche Rimondi (1996: 139): «egli sceglie, è vero, la vettorialità della scrittura piuttosto che la circolarità della tradizione orale, ma ricercando sulla pagina ogni possibile mediazione. Quasi che, a disagio nei panni del narratore-letterato, volesse torcere il senso dell'operazione che pure andava compiendo: cercando la mimesi col parlato, improntando l'affabulazione alle regole di un sapere più ciclico che lineare, più magico che scientifico, tendenzialmente antifilosofico e comunque irriducibile alla tradizione occidentale e alla sua razionalità».

<sup>43</sup> È nato dunque nel 1952, come l'autore. Cfr. anche Argiolas (2011).

<sup>44</sup> Si veda l'intervista ad Alma Cocco in Farci (2015: 41).

antichi erranti perseguitati vivesse in me facendomi apparire la diversità dagli altri come abituale e perciò non spaventandomi della solitudine che ne veniva. (PTL 46)

Dopo aver osservato il mondo dalla prospettiva di tutti i “diversi”, gli emarginati, i delinquenti, Atzeni conclude il suo percorso inglobando in sé questa prospettiva e riraccontando da questo punto di vista la Storia della sua terra. Che, a questo punto, coincide con la sua stessa storia, e dunque con la sua memoria. La memoria, unico tramite di ciò che è stato, interrompe il cortocircuito, la lotta tra realtà e finzione, e, pur restando non oggettiva, si riappropria di veridicità.

*Passavamo sulla terra leggeri* è l'esito necessario del dialogo tra Storia e memoria che Atzeni porta avanti durante tutto il suo percorso narrativo<sup>45</sup>. È la storia della Storia, ed essendo tale è memoria<sup>46</sup>. I due ambiti si mescolano continuamente, tralasciando il dato annalistico e reale<sup>47</sup> per passare ad una lettura dei fatti così come sono stati letti nel loro risvolto sociologico e per il peso che hanno giocato, in quanto tali, nella creazione della nazione sarda. Come la figura di Eleonora d'Arborea, rivestita di un'aura eroica che nella realtà non ebbe mai, ma che la rende certamente adatta a diventare, nell'immaginario collettivo, il baluardo sardo contro lo straniero.

Il rapporto tra Storia e memoria si costituisce, dunque, come non del tutto pacifico. Si veda per esempio questo brano:

Gli scrittori latini, in testa Cicerone, parlano dell'ospitalità della Sardegna portando a motivo le febbri di Karale e le incursioni dei barbari dei monti, irsuti, armati e coperti di pelli.

I testi bizantini parlano dell'ospitalità della Sardegna portando a motivo le febbri di Karale e le incursioni dei barbari dei monti, irsuti, armati e coperti di pelli.

Chiunque sarebbe portato a ritenere che i barbari irsuti che lottarono contro la repubblica fossero i padri dei barbari irsuti che lottarono contro l'impero. Ma uno storico savoiano scrisse che i primi erano sardi nuragici, furono sconfitti e diventarono fedeli guardiani dell'isola di Roma. I secondi erano mauri, i mauri mandati a penare in miniera, secondo lo storico savoiano fuggiti e capaci di resistere e combattere, per secoli, in monti che non conoscevano. I barbari dei secondi cinquecento anni, secondo lo storico savoiano, erano neri di Barbaria. I sardi erano obbedienti e coltivavano il grano nella piana per i buoni imperatori cristiani.

Mi sono chiesto quali motivi potessero spingere lo storico a confondere in modo tanto contorto una verità tanto semplice: abbiamo combattuto per mille anni. (PTL 118-119)

<sup>45</sup> Nella stessa direzione ci pare vada Pier Paolo Argiolas: «In questa molteplice trasmissione e traduzione – generazionale, intersemiotica, epocale, identitaria e letteraria – si dipana una storia nella storia in cui s'inscena un'iniziazione all'arte del narrare, del tramandare memoria e storie tramite il racconto, e si ribadisce, al di là di ingenue equivalenze, che l'avventura testuale è un insieme di varianti e di punti di vista, un'intersezione fra oggettività 'storica' e ragioni della fantasia, cui la tecnica narrativa non fa che rendersi omogenea» (Argiolas 2011: 115).

<sup>46</sup> Ancora interessante è la riflessione di Pier Paolo Argiolas in proposito: «se la Storia è la versione dei vincitori, ai vinti resta come unica forma di sopravvivenza la non-verità letteraria, la contro-verità del racconto fantastico» (Argiolas 2011: 114).

<sup>47</sup> «gli eroi atzeniani non compaiono sui libri di storia e appartengono a una dimensione storica, atemporale», (Puggioni 2015: 55).

Atzeni fa sempre un lavoro di ricostruzione della fonte prima della stesura di ogni testo: ce lo indica il lavoro storico-politico che sta dietro a *Quel maggio 1906*; lo testimonia la Copez (Farci 2015) quando ci racconta che l'*Apologo* nasce da un documento storico; lo osserva Lo Castro (Lo Castro 2010) quando sottolinea come lo stesso *Il figlio di Bakunin* trova le sue basi in un'inchiesta giornalistica sulla vita mineraria. Possiamo aggiungere altri elementi: gli articoli giornalistici sulla vita a Is Mirrionis<sup>48</sup>, *set* dove ambienta la maggior parte dei suoi racconti; o *I guidici, i poeti, i banditi*, articolo dell'86/87 in cui non si fatica a ritrovare il seme di *Passavamo*: «Per sette secoli, sistemati sull'ago dell'anno mille come i due piatti di una bilancia, i sardi vissero liberi sulla loro terra» (SG 985).

Eppure, pur essendo pienamente informato circa il contesto storico di cui si accinge a trattare, Atzeni ripudia la visione storica, se ne distacca. Più passano gli anni, più l'autore pare allontanarsi consapevolmente da una narrazione prettamente storiografica: l'elemento fantastico diviene predominante, la frammentarietà della memoria mette radici, si afferma il ripudio dell'univocità e dell'oggettività.

Attraverso la dissimulazione del reale, Atzeni mescola i due campi di Storia e memoria, dimostrando che il confine labile su cui si sono giocate tutte le sue narrazioni è effettivamente una chimera inesistente. Pur non tralasciando il dato reale, infatti, Atzeni recupera quelle voci secondarie e generalmente eliminate dalle fonti ufficiali. Queste voci, che possono essere quella del narratore, o quella del narratario, o quella delle testimonianze che li circondano, vengono spesso rese grottesche o confuse, ma si fanno promotrici di quei valori politici e di quelle attenzioni ai deboli che nella Storia ufficiale sono invece tralasciate. Si tratta dunque di un diverso tipo di storiografia, che diverge da quella ufficiale, e si compone di ricordi e testimonianze a volte contraddittorie, ma non per queste meno reali e concrete. Atzeni crede nella Storia, che è cosa diversa dalla fede nella verità delle fonti storiche, o dal credere nella loro univocità. E questa sua convinzione ben si abbina a quell'idea dell'uomo tanto pregnante in tutta la sua narrazione: l'uomo withmaniano, l'uomo che contiene moltitudini.

L'uomo è colui che compone la Storia. E come l'uomo contiene moltitudini, sfaccettature, punti di vista talvolta bipolari, allo stesso modo anche le vicende umane ripercorse da Atzeni recuperano oggetti sghembi, e diventano molto più variate di come sono soliti registrarle i manuali: le tradizioni, le credenze, le leggende sono materia storica e si confondono alla realtà proprio come qualsiasi dato annalistico. Atzeni costruisce dunque, nei suoi vent'anni di narrativa, una piccola rivoluzione copernicana: non la Storia come palcoscenico in cui si osservano le gesta umane, ma le gesta umane come portatrici di Storia.

La narrativa atzeniana viene a configurarsi come il celebre quadro de *La notte stellata* di Van Gogh, dove la realtà assume una forma contorta ma non per questo smette di risultare perfettamente identificabile.

La storia è una costruzione fatta dall'uomo tanto quanto il romanzo, sebbene gli storici asseriscano di dire il vero. Credere che la storia dica verità e il romanzo falsità è pericoloso. Poiché gli uomini si muovono sulla base di informazioni false e tendenziose, bisogna convincersi che spesso gli storici non dicono la verità; mentre i romanzi, a volte, raccontano più verità degli storici. (Cagliero 1995: 36)

<sup>48</sup> Si veda, ad esempio, *La realtà di Is Mirrionis* (SG 252-254).

A ciò vi è da aggiungere un'ulteriore riflessione, l'ultimo pezzo del puzzle: *Raccontar fole*<sup>49</sup>. *Raccontar fole* si delinea come un pamphlet il cui obbiettivo è smentire le fantasticherie che girano intorno alla Sardegna. È un dato curioso: Atzeni si scaglia con forza contro coloro che hanno colorato i propri racconti di leggenda, mito, fiaba. Insomma, esattamente ciò che farà lui nella propria produzione narrativa. È un cortocircuito in cui Atzeni pare cascare<sup>50</sup>. La differenza tra l'autore sardo e chi, da lontano, voleva dipingere la Sardegna, risiede però nella prospettiva, e, soprattutto, nell'intenzionalità. Joseph Fuos, Honorè de Balzac, e tutti gli altri raccontatori di fole, sono dei narratori esterni, che giungono, o dicono di essere giunti, nell'isola di cui pretendono dare testimonianze reali. Atzeni, al contrario – nonostante il lavoro di ricostruzione storica che soggiace alla creazione di ogni testo – come già abbiamo asserito, non ha mai pretese storiografiche. Anzi, nel più verosimile dei suoi romanzi, *Il figlio di Bakunin*, premette:

Fatti, personaggi, Madonne vestite di nero, luoghi (anche quando i nomi di paesi, quartieri, vie, corrispondono a luoghi reali), tutto è inventato di sana pianta. Qualunque tentativo di riconoscere episodi accaduti o uomini vissuti è futile. C'è pure qualcosa di vero, ma è così poco che spero mi sia perdonato, non è detto per male. (FB 11)

Ma questa differenza da sola non basta a restituire coerenza al discorso atzeniano. Se «la storia è una costruzione fatta dall'uomo tanto quanto il romanzo» (Cagliero 1995), allora differenziare l'intenzionalità della narrazione ha poco senso. Che i fatti si dichiarino frutto di Storia o frutto di fantasia non cambia la sostanza del discorso, dato che «credere che la storia dica verità e il romanzo falsità è pericoloso» (Cagliero 1995). Il gioco che Atzeni fa in *Raccontar fole*, è dunque un piccolo cortocircuito all'interno della produzione dell'autore: è vero che la menzogna è cosa distinta dall'affabulazione<sup>51</sup>, e che, come abbiamo visto, l'autore sardo si cura di tener ben distinte le due cose; ma è anche vero che menzogna e memoria sono due discorsi paralleli, e nel momento in cui uno racconta ha necessariamente inserito un filtro, quello della soggettività, spesso tacciabile di essere menzognero, ma non per questo meno valido; come ci mostrano proprio i romanzi di Atzeni. Rimane il fatto che, se ogni storia è leggenda, anche coloro che narrano di strani avvenimenti osservati in una terra misteriosa e in mezzo al mare – che nell'Ottocento non doveva essere, nell'immaginario collettivo, molto diversa dai più reconditi e dispersi angoli di foresta africana – sono legittimi. Resta il buffo

<sup>49</sup> Ilaria Puggioni, in Puggioni (2009), ci dice che Atzeni lavorò a questo testo tra il 1988 e il 1989. L'autore dovette ritenerlo concluso dato che abbiamo testimonianza del suo invio a Massimo Loche, allora direttore dell' "Unione Sarda", il quale però decise di non pubblicarlo. Il volume uscì dunque postumo, nel 1999, per Sellerio.

<sup>50</sup> Segnalo qui la posizione di Ferroni: «gran parte della narrativa di Atzeni si pone come inchiesta – come ho detto una prospettiva giornalistica vi si intreccia sempre con storia, invenzione, cronaca – sulla storia della Sardegna: inchiestaromanzo, nell'incertezza della storia e della sua verifica. Per la Sardegna più che per altre zone del mondo, la storia raccontata dagli storici, almeno sino a qualche decennio fa, si poneva, in fondo, come un insieme di invenzioni, di fole addirittura. Non a caso una raccolta di scritti sulla Sardegna è stata intitolata proprio *Raccontar fole*, perché lì Atzeni si confronta con tutte le fole, con tutte le balle di vario tipo che nel Settecento e nell'Ottocento i primi viaggiatori, storici, cronisti, hanno accumulato sulla Sardegna: gran parte di quella documentazione sul passato della Sardegna si presenta come fola» (Ferroni 2015: 19-20).

<sup>51</sup> Ferroni Giulio (2015: 20): «Inventare autenticamente è un modo di ricreare una verità, che si oppone a quelle fole che sono state a lungo accumulate.»

paradosso che sia dunque proprio lui, Atzeni, baluardo dell'anti-storiografia, a farsi promotore di un purismo storico nei confronti della Sardegna.

## 2. Concludendo

Ci piace concludere prendendo spunto da alcune parole di Ferroni:

In fondo non c'è stata nessuna sua opera che fosse simile alla precedente; egli non si è affidato allo stampino ripetitivo di tanti scrittori di successo (e forse anche per questo non ha avuto quel grande successo editoriale che ad altri è toccato). Atzeni non si è mai ripetuto: e chissà quante altre strade avrebbe provato se il mare non lo avesse portato via. (Ferroni 2015: 33)

Ci troviamo completamente d'accordo. Atzeni è un panorama incredibilmente variegato, la sua scrittura è un continente in cui si susseguono forme sempre nuove. Ma con delle direttrici comuni.

Si è da sempre messo in luce l'interesse dell'autore per la lingua<sup>52</sup>, che forse rimane la più sorprendente delle sue caratteristiche. Eppure non è l'unica. Uno studio altrettanto appassionato e altrettanto riuscito, come visto nelle pagine precedenti, è quello che si dipana nel campo musicale. Ogni parola è un suono, ogni segno ortografico una pausa, ogni pagina una sintonia. Aspetto che cresce parallelamente a quello dell'attenzione per la lingua, un'attenzione con la base comune per il *fono*, che non a caso in greco indica sia "voce" che "suono".

Eppure la scrittura di Sergio Atzeni non si costituisce esclusivamente di lingua e musica. Al contrario, è una scrittura che mantiene in sé una fortissima forza visiva. Le sue pennellate sono incisive, il colore di cui dissemina i suoi scritti mai casuale, spesso simbolico. I suoi testi si configurano così come delle figure tridimensionali, delle sculture<sup>53</sup> dotate di voce, ma anche di un aspetto molto intenso. E di una testa, un cervello, una memoria: sono l'aneddotica e la favolistica, che tutto pervadono e che si riallacciano a quel filone sudamericano del *real maravilloso*, insistendo su una storiografia che non c'è, su una Storia che è in realtà ricordo.

Le opere di Atzeni ci stupiscono per la loro eterogeneità, è vero. Un'eterogeneità però molto coerente, che trova le sue radici in quel *mare magnum* che sono i racconti atzeniani, per poi trovare la sua forma definitiva e meglio assestata nei romanzi e nel racconto lungo *Bellas Mariposas*.

Ecco, la scultura prende vita, il burattino è uomo.

## 3. Riferimenti bibliografici

Argiolas, Pier Paolo (2011): «Sardegna isola delle storie. Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di *Passavamo sulla terra leggeri*», in Ilaria Crotti (a c. di),

<sup>52</sup> Che si palesa anche nell'intervista rilasciata a Gigliola Sulis, quando dice: «Secondo me la letteratura è il paese della lingua. Quello che si fa in letteratura è manipolare la lingua a fini di comunicazione. Questo è lo scopo della letteratura, che è racconto, poesia, ma è anche saggio. [...] La letteratura è il campo dove si fa la lingua, la si costruisce, la si piega agli strumenti della comunicazione» (Sulis 1994: 39).

<sup>53</sup> Per riprendere l'immagine meta-letteraria di *Caro Leonardo Sole* in Atzeni (2005b).

- Insularità*, Roma, Bulzoni, pp. 109-124.
- Atzeni, Sergio (1977): *Quel maggio 1906*, Cagliari, EDES.
- Atzeni, Sergio; Copez, Rossana (1978): *Fiabe Sarde*, Cagliari, Zonza; anche Cagliari, Condaghes, 2002.
- Atzeni, Sergio (1984): *Araj Dimoniù*, Cagliari, Le Volpi Editrice. (Nel testo AR).
- Atzeni, Sergio (1986): *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio. (Nel testo AP).
- Atzeni, Sergio (1991): *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio. (Nel testo FB).
- Atzeni, Sergio (1996): *Bellas Mariposas*, Palermo, Sellerio. (Nel testo BM).
- Atzeni, Sergio (1999): *Raccontar fole*, Palermo, Sellerio.
- Atzeni, Sergio (2001 [1995]): *Il quinto passo è l'addio*, Nuoro, Illisso. (Nel testo QP).
- Atzeni, Sergio (2003 [1996]): *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Illisso.
- Atzeni, Sergio (2003b): *Gli anni della grande peste*, Palermo, Sellerio.
- Atzeni, Sergio (2005a): *Scritti giornalistici*, a cura di Gigliola Sulis, Nuoro, Il Maestrale.
- Atzeni, Sergio Atzeni (2005b): *I sogni della città bianca*, Nuoro, il Maestrale.
- Atzeni, Sergio (2005c): *Sì...otto!*, Cagliari, Condaghes. (Nel testo SI).
- Atzeni, Sergio (2008° [2002]): *Racconti con colonna sonora*, Nuoro, Il Maestrale.
- Atzeni, Sergio (2008b): *Versus*, Nuoro, Il Maestrale.
- Bottiglioni, Gino (1922): *Leggende e tradizioni di Sardegna. Testi dialettali in grafia fonetica*, Genève, Leo S. Olschi
- Cagliero, Roberto (1995), «Letteratura e storia», *La grotta della vipera*, XXI, 72/73, pp. 34-36.
- Cordelli, Franco (1996): «Frase-figure come cristalli lucenti», *La grotta della vipera*, XXII (75), pp. 40-43.
- Dettori, Giovanni (1995): «Tra linea scura e linea chiara: una linea forte», *La grotta della vipera*, XXI (72/73), pp. 27-32.
- Farci, Carola (2015): *Sergio Atzeni: un figlio di Bakunin*, Cagliari, CUEC.
- Ferroni, Giulio (2015): «Sergio Atzeni tra cronaca, storia e invenzione», in Sylvie Cocco, Valeria Pala, Pier Paolo Argiolas (a c. di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Cagliari, Aipsa, pp. 17-33.
- Fofi, Goffredo (1995): «L'ultimo passo», *Linea d'ombra*, 108, p. 4.
- Genette, Gérard (1976): *Figure III*, Einaudi, Torino.
- Giovanardi, Stefano (2001): «Prefazione», in Sergio Atzeni, *Il quinto passo è l'addio*, Nuoro, Ilisso, pp. 7-18.
- Greco, Giuseppe (2005): «Il sogno del prigioniero», in Sergio Atzeni, *I sogni della città bianca*, Nuoro, Il Maestrale, pp. 315-339.
- Lavinio, Cristina (2015): «Bellas Mariposas e la stilizzazione del parlato cagliaritano. Tra linguaggio giovanile e italiano popolare», in Sylvie Cocco, Valeria Pala, Pier Paolo Argiolas (a c. di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Cagliari, Aipsa, pp. 93-110.
- Lo Castro, Giuseppe (2010): «Tra racconto e costruzione di leggende. Bellas Mariposas di Sergio Atzeni (1996)», *Moderna*, XII (2), pp. 249-247.
- Mura, Pietro (2015): «La guerra di polvere e tempo», in Sylvie Cocco, Valeria Pala e Pierpaolo Argiolas (a c. di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Cagliari, Aipsa, pp. 63-71.
- Porcu, Giancarlo (2015): «Predilezioni musicali e partiture sintattiche nel primo Atzeni», in Sylvie Cocco, Valeria Pala e Pierpaolo Argiolas (a c. di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Cagliari, Aipsa, pp. 225-234.

- Puggioni, Ilaria (2011): «Sergio Atzeni, “Fole” di viaggi», in Domenico Cofano e Sebastiano Valerio (a c. di), *La letteratura degli italiani. Centri e periferie. Atti del XIII Congresso degli Italianisti italiani-ADI, Pugnochiuso 16-19 settembre 2009*, Foggia, Edizioni del Rosone.
- Puggioni, Ilaria (2012): *Sergio Atzeni e il racconto di fondazione*, tesi per la Scuola di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali dell'Università di Sassari, discussa in data 8 marzo 2012 e ancora inedita.
- Puggioni, Ilaria (2015): «Il percorso epico-storico di Sergio Atzeni: dai primi esperimenti letterari al racconto di fondazione», in Sylvie Cocco, Valeria Pala e Pierpaolo Argiolas (a c. di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Cagliari, Aipsa, pp. 49-62.
- Rimondi, Giorgio (1996): «Uno scrittore in ascolto», in Giuseppe Marci e Gigliola Sulis (a c. di), *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, Cagliari, CUEC, pp. 133-148.
- Segre, Cesare (1985): *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- Sulis Gigliola (1994): «La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità», *La grotta della vipera*, XX (66/67), pp. 34-41.
- Weinrich, Harald (1978): *Tempus: le funzioni dei tempi nei testi*, Bologna, Il Mulino.
- Zollino, Antonio (1998): *Il vate e l'ingegnere*, Pisa, ETS.