

SERGIO ATZENI E LE VOCI DELLA SARDEGNA

a cura di
Giuseppe Ledda e Gigliola Sulis

Volume pubblicato con il contributo di:



DIPARTIMENTO DI
FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA - FICLIT

Tutti i contributi qui pubblicati sono stati sottoposti a *double-blind peer review*.

Bononia University Press
Via Ugo Foscolo 7 – 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

© 2017 Bononia University Press

ISBN 978-88-6923-263-3

www.buonline.com
info@buonline.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi.

Immagine di copertina: foto Giovanni Giovannetti (per gentile concessione)

Progetto grafico e impaginazione: DoppioClickArt (San Lazzaro, Bologna)

Prima edizione: dicembre 2017

SOMMARIO

Per lo studio di Sergio Atzeni, oltre l'anniversario Giuseppe Ledda e Gigliola Sulis	7
CONTESTI, INTERPRETAZIONI, ALLEGORIE	
Sergio Atzeni nella letteratura sarda Marcello Fois	31
Lo scrittore che ha cambiato il modo di raccontare la Sardegna Paola Soriga	35
Dispositivi allegorici e esiti fiabeschi nei romanzi di Sergio Atzeni DUILIO CAOCCI	41
L'allegoria urbana de <i>Il quinto passo è l'addio</i> Paolo Maninchedda	61
Sergio Atzeni postcoloniale: una verifica Mauro Pala	69
DIALOGHI, TEMI, LINGUAGGI	
Politica e letteratura nella formazione di Atzeni: la lettura di Amado Giuseppe Marci	95

Sergio Atzeni, la Storia e l'invenzione "veridica" Roberto Puggioni	103
Scuola e Sardegna. Atzeni fra impegno e comicità, dalla pubblicistica alla narrativa Giulio Iacoli	119
Musica e scrittura: <i>Racconti con colonna sonora</i> Filippo Milani	143
Che lingua fa nel nuovo cinema sardo? Analisi di due film <i>atzeniani</i> Myriam Mereu	159
LETTURE, ANALISI, MODELLI	
Sotto il segno della luna. Una lettura mito-poetica dell' <i>Apologo del giudice bandito</i> Birgit Wagner	177
"Con chiarezza e concisione". Processi correttori nella stesura dell' <i>Apologo del giudice bandito</i> Gigliola Sulis	189
Atzeni e la ri-scrittura della Storia inabissata Aldo Maria Morace	229
Sergio Atzeni e il romanzo di fondazione Ilaria Puggioni	251
"Sapeva la <i>Commedia</i> a memoria": strutture autobiografiche e modello profetico in <i>Passavamo sulla terra leggeri</i> Giuseppe Ledda	269
Bibliografia	295

Mauro Pala

Sergio Atzeni postcoloniale: una verifica

1. Un postcoloniale sardo?

Una verifica, una nuova stima alla luce di elementi inediti che interessano un fenomeno: nel 1996 fui invitato al primo convegno su Sergio Atzeni dopo la sua prematura scomparsa, organizzato da Giuseppe Marci e Gigliola Sulis e in quell'occasione lo definii uno scrittore postcoloniale:¹ mi parve la qualifica più adatta per comprendere i caratteri innovativi presenti nella sua opera, dalla concezione della letteratura come dialettica culturale alla scoperta di suggestioni oltre i confini regionali e nazionali, frutto di una formazione complessa e mobile, da cui scaturisce una coscienza vigile ed estremamente perspicace rispetto alle avvisaglie dell'incipiente globalizzazione. Dunque non postcoloniale per una catalogazione, ma piuttosto come compendio di una vena critica estrovertita nella vicenda personale e artistica di Atzeni, condivisa con esponenti della sensibilità postcoloniale che egli lesse o conobbe di persona. Frequentazioni e ibridazioni che emergono anche in altri contributi a questa ricerca, e che spaziano dall'attività giornalistica alla sperimentazione linguistica, fino alla caratterizzazione mediterranea della scrittura e alle storie in cui la "sua" Sardegna risulta mescolata attraverso il mare che la circonda.²

¹ M. Pala, *Sergio Atzeni, autore post-coloniale*, in G. Marci, G. Sulis (a cura di), *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, Convegno di Studi su Sergio Atzeni (Cagliari, 25-26 novembre 1996), Cagliari, Cuec, 2001, pp. 111-132.

² Cfr. G. Marci, *Dal giornalismo alla narrativa*; C. Lavinio, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*; M. Farnetti, *Una cerca mediterranea*; B. Anatra, *L'invenzione della storia*, tutti in G. Marci, G. Sulis (a cura di), *Trovare racconti mai narrati*, cit.

Indubbiamente Atzeni risulta refrattario ad una classificazione per via di queste molteplici affiliazioni; preferisco parlare di affiliazioni e non di influenze per sottolineare la natura consapevole di tali scelte, destinate a segnare un percorso eclettico e decisamente fuori dagli schemi. Ciò non esclude che esistano delle costanti nell'opera e nell'autore, che si possono associare ad alcuni intellettuali cui farò riferimento in questo contributo: il primo di questi è Édouard Glissant, esponente del postcoloniale francofono, con la sua teoria rizomatica:

La radice è unica, è un ceppo che assume tutto su di sé e uccide quanto lo circonda. [Gilles Deleuze e Félix Guattari] le oppongono il rizoma, radice demoltiplicata che si estende in reticoli nella terra e nell'aria, senza che intervenga alcun irrimediabile ceppo predatore. La nozione di rizoma manterrebbe quindi l'aspetto del radicamento, rifiutando però l'idea di una radice totalitaria. Il pensiero rizomatico sarebbe all'origine di quella che io chiamo una poetica della Relazione, secondo la quale ogni identità si estende in un rapporto con l'Altro.³

Non solo la scrittura, ma la visione del mondo di Atzeni è profondamente rizomatica, ovvero memore delle origini, mai elevate a feticcio, ma patrimonio storico che arricchisce e allo stesso tempo intrinsecamente suppone il confronto fra soggetti diversi, finanche antagonisti. Su questo aspetto si innesta la figura di Hannah Arendt, con la sua lettura eretica di Heidegger, che la porta a mettere in gioco il patrimonio esistenziale dell'essere come *Dasein* facendone la base per il dialogo e la comunicazione⁴ considerati nel loro valore etico e democratico. Una marcata inflessione etica è presente infine nella frequenta-

³ E. Glissant, *Poetica della relazione* (1990), Macerata, Quodlibet, 2007, p. 23.

⁴ “La proposta arendtiana si può riassumere come un ‘elogio della *politeia*’. Con ciò non si intende, va detto subito, la mera riproposizione di temi di Tocqueville (a cui peraltro Arendt era sensibile) né l'esaltazione, divenuta ormai rituale, della democrazia rappresentativa. Hannah Arendt ha in mente piuttosto ciò che Aristotele chiama *ta ton anthropon pragmata* ‘la sfera degli affari umani’, lo spazio dell'agire pubblico [...]. La nozione di politica, o meglio di *politeia*, descrive quel versante della condizione umana in cui non si può essere se stessi se non in relazione con gli altri, dunque l'essere-in-pubblico, per così dire, del *Dasein*” (A. Del Lago, *Introduzione* a H. Arendt, *Tra passato e futuro* (1991), Milano, Garzanti, 2005, pp. 7-20, a pp. 11-12). Ritengo vi siano forti affinità fra la concezione relazionale di Glissant, la nozione arendtiana di politica, e il pensiero di Sergio Atzeni: in tutti questi casi infatti nulla viene sacrificato dell'individualità – intesa come apertura sul mondo, e non monade idealista – a favore della costruzione politica stessa, pur senza detri-

zione di Gramsci da parte di Atzeni, che mai smise di raccontare quello che per il pensatore di Ales è il mondo dei subalterni. Come è noto, subalternità, impegno sociale e nomadismo culturale sono alcune delle componenti della variegata galassia postcoloniale.

Concentrandosi sulla corposa produzione pubblicistica dell'autore, disponibile a partire dal 2005 nell'edizione curata da Gigliola Sulis,⁵ questa verifica non solo conferma come alcune intuizioni di allora acquisiscano oggi contorni più netti ma, soprattutto, sostiene che la scrittura di Atzeni anticipa il fenomeno postcoloniale come critica dei modelli dominanti nell'assetto socio-politico contemporaneo.⁶ Non solo per ciò che concerne la progressiva eclisse di categorie radicate nella cultura occidentale – come l'esotismo o il concetto di razza – ma anche per il contributo attivo che il postcoloniale fornisce ad una trasformazione irreversibile dell'idea che l'Occidente ha di sé.⁷ Per chiarire

mento per la possibilità di prassi politica intesa come *agency*, che risulta invece obliterata in alcune inflessioni – segnatamente quelle althusseriane – del poststrutturalismo.

⁵ S. Atzeni, *Scritti giornalistici (1966-1995)*, a cura di G. Sulis, Nuoro, Il Maestrale, 2005.

⁶ Non è questa la sede per discutere le varie accezioni del postcoloniale: è però opportuno considerare le molteplici varianti del fenomeno fin dal primo conflitto mondiale, dall'*Harlem Renaissance* alla *négritude*, e tenere presente che fin dagli anni Venti del Novecento vanno diffondendosi, parallelamente ai movimenti indipendentisti, scuole di pensiero che svilupperanno modalità di analisi in seguito individuate come postcoloniali (cfr. B. Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*, London, Verso, 2000; N. Harrison, *Postcolonial Criticism*, Cambridge, Polity, 2003); in quest'ottica, ciò che unisce l'afro-americano W.E.B. Du Bois, il senegalese L.S. Senghor o Sol Plaatje dal Sudafrica a militanti di una generazione successiva come C.L.R. James, Aimé Césaire e Frantz Fanon è la revisione di concetti come nazione, cultura e appartenenza etnica. L'ultima fase di questo progressivo affrancamento culturale riguarda l'appropriazione e l'uso della critica – anche in questo caso di provenienza eterogenea, dal marxismo al poststrutturalismo al pensiero femminista (cfr. S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2006) – da parte di intellettuali originari di un paese con un passato coloniale, a cominciare dalla triade di Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha (cfr. M. Mellino, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005). Atzeni, anche grazie alla frequentazione di Chamoiseau, è sensibile alle problematiche del *métissage* culturale, particolarmente sentite in ambito francofono (cfr. E. Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981).

⁷ Il postcoloniale infatti ribadisce che alla base della percezione esotica c'era – e solo ora che quei giudizi sono stati invalidati ce ne rendiamo conto – l'idea condivisa di una cultura occidentale intesa come parametro nonché collante sovranazionale. “Ma la cultura come processo è incessantemente in movimento, produce i suoi contro esempi, soggetti alla (non) legge

ulteriormente l'intento di questo intervento, è necessaria una digressione sul postcoloniale e le accezioni cangianti del fenomeno. Oggi il temine compendia e rappresenta le varie espressioni culturali di un gruppo, una classe, una nazione che si oppongono a fenomeni di discriminazione, censura, subalternità e ineguaglianza sociale, e la protesta spesso stabilisce una continuità fra il malessere del periodo coloniale e il disagio del presente, richiamando l'attenzione sulle specificità dell'area geografica vista come entità culturale:

La critica postcoloniale testimonia delle diseguali e inaspettate forze di rappresentazione culturale che agiscono nel contesto dell'autorità politica e sociale in seno al moderno ordine mondiale. Le prospettive postcoloniali emergono dalla testimonianza coloniale dei paesi del Terzo Mondo e dal discorso di "minoranze" tutte interne alle divisioni geopolitiche fra Est e Ovest, Nord e Sud del mondo, per poi disturbare quei discorsi ideologici della modernità che tentano di assegnare una normalità egemonica allo sviluppo diseguale e alle vicende differenti – ma spesso penalizzanti – di nazioni, razze, comunità, popoli.⁸

Bhabha registra dunque una caratteristica saliente del pensiero postcoloniale, diffidente nei confronti delle grandi narrazioni che appiattiscono in un approccio epistemologico univoco le specificità del mutamento sociale:⁹ il postcoloniale contrasta le politiche egemoni che, con l'insita tendenza a generalizzare e omogeneizzare, non tengono conto e anzi mettono in ombra la voce delle minoranze¹⁰ e, con esse, tutte le realtà marginali, interstiziali, storicamente subalterne. Per Horkheimer e Adorno questa prevaricazione era già insita nelle pieghe della modernità illuminista: "Ciò che tutti subiscono ad opera di pochi, si compie sempre come sopraffazione di singoli da parte di molti: e l'opposizione della società ha sempre anche il carattere di una oppressione da parte

della differenza. La 'cultura' che viene vista come 'tradizione' appartiene ai curricula degli studi e alla pratica museologica" (G.C. Spivak, *Perché il pianeta? Un'autobiografia intellettuale*, in S. Adamo (a cura di), *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 41-57, a pp. 47-48). La felice definizione di controesempi da parte della Spivak trova spesso un riscontro nella scrittura di opposizione di Sergio Atzeni.

⁸ H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura* (1991), Roma, Meltemi, 2001, p. 237.

⁹ P. Hallward, *Absolutely Postcolonial. Writing between the Singular and the Specific*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. IX.

¹⁰ Per un'idea di minoranza come contributo attivo e non componente minoritaria di un insieme statistico cfr. A.R. JanMohamed, D. Lloyd (a cura di), *The Nature and Context of Minority Discourse*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

del collettivo”.¹¹ All’universale come elemento trascendentale dell’esistente, sedicente fattore *super partes*, fa riscontro, da parte del pensiero postcoloniale, “l’abilità di proiettarsi in un determinato passato e di comprenderne le strutture di fondo e il profondo lavoro come una sorta di inventario o di genealogia del presente, per usare le parole di Gramsci”.¹² Lo specifico infatti comporta una situazione, un passato, una negoziazione ancora in corso nel presente, uno spazio che si definisce in base a interessi precisi, e che può essere colto soltanto se si dà voce “all’esperienza viva degli sconfitti della società”.¹³ Sotto questo aspetto, il postcoloniale rappresenta una sfida metodologica alla capacità di rappresentare e raccontare fenomeni specifici “che sappiano tener conto delle differenze storiche e geografiche [...] evitando di espandere il locale fino a crederlo universale”¹⁴ ma che siano comunque in grado di rapportarsi con un dibattito su scala mondiale sull’ideologia, la soggettività e il linguaggio. Ed è proprio su questa soglia critica che si inserisce Atzeni: il suo è un idioletto dove ibridazioni e allusioni ad una dimensione mondiale fanno saltare ogni registro locale, senza cadere nella trappola universalistica del proclama o del manifesto, per comunicare invece sul filo dell’ironia e del fantastico.

In quest’ottica il primo approccio al fenomeno postcoloniale in chiave globale ha luogo attraverso la musica. Nelle parole di Iain Chambers, “la vetrina drammatica degli stili musicali e giovanili offerta dalla storia della musica dagli anni Cinquanta in poi ha suggerito un senso profondo della storia e della cultura che stiamo vivendo [...]”. Da questa prospettiva la storia della musica pop non propone la riconferma dell’identità, bensì il suo spaesamento”.¹⁵ Nel dibattito che divide l’Italia fra fautori della canzone impegnata e la musica d’evasione Atzeni cerca di valorizzare “all’interno di un progetto di rinnovamento, un folclore che non sia archeologico, che si mostri in grado di vivificare una tradizione aprendosi alle contaminazioni”.¹⁶

¹¹ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo* (1947), Torino, Einaudi, 1982, p. 30.

¹² E.W. Said, *Introduzione*, in Id., *Nel segno dell’esilio. Riflessioni, letture e altri saggi* (2000), Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 26-27.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A. Loomba, *Colonialismo/postcolonialismo* (1998), Roma, Meltemi, 2006, p. 15.

¹⁵ I. Chambers, *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa* (1985), Roma, Arcana, 1985, pp. 8-9.

¹⁶ G. Rimondi, *Uno scrittore in ascolto. Considerazioni su Sergio Atzeni e la musica*, in G. Marci, G. Sulis (a cura di), *Trovare racconti mai narrati*, cit., pp. 133-148, a p. 135.

In questa fase storica Sergio Atzeni è un pioniere, perché già nel 1966 vede all'interno della canzone di protesta¹⁷ un legame fra le rivendicazioni terzomondiste e le inquietudini interne ai blocchi contrapposti, individuando anche una sostanziale equivalenza tra forme espressive eterogenee: “Nel mondo di oggi, le canzoni, come i fumetti o i film, sono un efficace termometro della società”.¹⁸ Sopravanzando gerarchie canoniche, Atzeni pone la letteratura sullo stesso piano di altre forme espressive, anche se è la musica ad offrirgli per prima una finestra sul mondo.

“Per gli Italiani della generazione nata intorno agli Anni Venti – e vissuta, quindi, e educata, tutta ‘dentro’ il fascismo – il cinema rappresentò l'unica forma di contatto col ‘grande mondo’”. Lo sostiene Giaime Pintor, per il quale il cinema era “una presenza insostituibile” e insegnava a “vedere e comporre secondo nuove misure”, modificava “la storia e la geografia dei cervelli”, diventava “storia e polemica, divertimento e mitologia”. Chiosa Atzeni: “la stessa rilevanza che per Giaime Pintor, nel buio formativo del fascismo, ebbe il cinema, per i miei coetanei, nel frastuono del sessantotto e nell'esplosione dell'aggressività dei mass-media, l'ha avuta la musica”.¹⁹ Come in Kureishi, il cui *Buddha of Suburbia* si legge in contrappunto rispetto alla musica inscritta nel testo, in Atzeni è la musica a offrire il primo riscontro al suo pensiero.²⁰

¹⁷ Atzeni cita al proposito i testi della formazione musicale Gruppo R: “Ho letto sul giornale e so che un giorno... Lui sa che un giorno, cosa? So quali sono i problemi del mondo contemporaneo: la miseria, la fame, il razzismo, la guerra, la violenza, il Congo, l'Angola, il Viet Nam, Cuba, Cina, Dallas nel Texas, San Domingo, il Mezzogiorno d'Italia, la Sardegna intera” (S. Atzeni, *Se il bottone sarà premuto*, in “Rinascita Sarda”, 15 novembre 1966, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., pp. 394-398, a p. 396).

¹⁸ S. Atzeni, *Se il bottone sarà premuto*, cit., p. 395.

¹⁹ S. Atzeni, *Sono solo canzonette*, in “La Nuova Sardegna”, 15 maggio 1981, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 461.

²⁰ Metafore musicali dell'idea di nazione: “Col divenire in questo modo ‘nazionale’ la canzone napoletana perde il contatto con la sua cultura originaria, con le tensioni da cui sorgeva, e si inverte fino a diventare folklore. [...]. In Sardegna due fenomeni: da un lato il rivisitare di Maria Carta, il ripensare e riproporre cose che hanno vissuto profondamente nell'animo della nostra gente [...]. [Il tenore] basato su una struttura polifonica vocale [...] e sugli incontri e scontri delle voci, fondamentalmente senza accompagnamento musicale. La voce umana è strumento utilizzato al fine di un corale auto sufficiente” (S. Atzeni, *Cantiamo Gramsci*, in “Rinascita Sarda”, 25 aprile 1974, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., pp. 398-401).

Oggi in ambito letterario il ruolo che Sergio Atzeni ha avuto come precursore e innovatore è acquisito: si deve in buona parte a lui lo spostamento del baricentro della letteratura sarda da un uso di maniera della Deledda all'ambientazione cittadina,²¹ che spiana la strada, fra l'altro, al romanzo di formazione di Fois e a quelli di Flavio Soriga (col connubio città e musica di *Racconti con colonna sonora*) e Francesco Abate, fra gli altri. Ma anche in questo contesto riemerge il registro postcoloniale, perché non solo Atzeni si appropria di un nuovo modo di scrivere dell'identità, di raccontare l'Altro, di sperimentare l'oralità nella scrittura (come sottolinea Paola Mazzarelli),²² ma riflette sulle circostanze di un'accoglienza che è cruciale nel suo registro poetico.

Come si manifesta dunque la scoperta dell'Altro?

Poi, ci si accorge che l'Io, come diceva Rimbaud è (anche) un Altro e che, al tempo stesso, l'Altro è un Io, senza scontare le loro infinite combinazioni a più livelli. Il rischio è quello di 'dilatare i confini dell'Altro rendendolo sconfinato e incontrollabile': ciò che avviene con l'esotismo che si risolve in pura fascinazione, senza trascurare l'estremo opposto, ovvero il rischio di 'perimetrare con puntiglio l'ambito di pertinenza dell'Altro, rendendolo angusto e vuoto'.²³

Interrogandosi sull'identità nazionale e sul legame fra quest'identità e forme di espressione artistica Atzeni rifletteva:

Sospetto di trovarmi di fronte a uno di quei nodi del discorso collettivo che esprimono o rivelano lo spirito dell'epoca, la linfa nascosta che nutre le mode culturali, i mutamenti di gusto, le trasformazioni della politica, le svolte della storia. Ma forse esagero.²⁴

²¹ C. Lavinio, "Bellas mariposas" e la stilizzazione del parlato cagliaritano. Tra linguaggio giovanile e italiano popolare, in S. Cocco, V. Pala, P.P. Argiolas (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Cagliari, Aipsa, 2014, pp. 93-110, a pp. 109-110.

²² "La resa dell'oralità, un problema che lo affascina e che variamente affronta, da *Il figlio di Bakunin*, fino alla prorompente prosa parlata del postumo *Bellas Mariposas*" (P. Mazzarelli, *Nota*, in S. Atzeni, *Gli anni della grande peste*, Palermo, Sellerio, 2003, pp. 151-158, a p. 156).

²³ R. Mulinacci, *Alterità*, in S. Albertazzi, R. Vecchi (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I-II. Venti voci per un lessico della postcolonialità*, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 41-52, a p. 42.

²⁴ S. Atzeni, *Nazione e narrazione*, in "L'Unione Sarda", 9 novembre 1994, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., pp. 990-994, a p. 990.

Non esagerava, perché queste considerazioni echeggiano la prospettiva di Fanon quando distingue la coscienza nazionale dal nazionalismo, assegnando alla prima la “consapevolezza dell’alterità, che resiste alla totalizzazione”. Un’attitudine particolarmente feconda, che implica “nuove possibilità di significazione apportate dalla stessa diversità culturale”²⁵ e rende dinamico un concetto, quello dell’identità, tradizionalmente considerato come il luogo dell’arrocco, il sigillo dell’immutabilità delle tradizioni e dei comportamenti di gruppo.

Ovviamente questa posizione conduce a una poetica altrettanto fluida, in cui reale e immaginario si incrociano. Esattamente quanto riscontra, fra gli altri, Giulio Ferroni, secondo il quale, rispetto a Consolo, Atzeni “sfonda la storia per approdare a momenti visionari e addirittura magici”.²⁶ Nel raffronto fra i due autori isolani Ferroni ravvisa in entrambi l’urgenza di capire la realtà interrogando la parola; danno prova dunque di uno spessore metanarrativo che li colloca su un livello superiore alla parodia del passato di cui si serve, ad esempio, Eco ne *Il nome della rosa*. Ma gli esiti di questa riflessione dello scrittore sulla propria arte (o mestiere) sono diversi: la scrittura di Consolo ostenta la difficoltà del cimento di raccontare battendo tutte le strade possibili senza mai sottrarsi ai vincoli aristotelici della verosimiglianza, mentre Atzeni trascende la difficoltà optando inopinatamente per una prosa che talvolta sconfinava nel fantastico. Una scelta le cui motivazioni sono assimilabili a quelle di Salman Rushdie quando sostiene che “per quanto riguarda i rischi, uno scrittore li corre nello svolgimento del proprio lavoro, nello spingere la propria opera ai limiti del possibile, nel tentativo di allargare il campo del pensiero possibile”.²⁷ Allargare il campo del possibile e proiettarsi anche lontano dall’Europa, come, secondo una traiettoria opposta, aveva fatto Rushdie trovando ispirazione in Grass:²⁸ tutti letterati verso i quali Atzeni si protende,

²⁵ S. Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013, p. 63.

²⁶ G. Ferroni, *Sergio Atzeni tra cronaca, storia e invenzione*, in S. Cocco, V. Pala, P.P. Argiolas (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit., pp. 17-33, a p. 22.

²⁷ S. Rushdie, *Patrie immaginarie* (1991), Milano, Mondadori, 1994, p. 19.

²⁸ “Vi sono libri che schiudono le porte ai lettori, porte mentali sulla cui esistenza essi non avevano in precedenza alcun sospetto. E poi ci sono lettori che sognano di diventare scrittori; cercano la porta più strana di tutte ed escogitano modi per viaggiare lungo la pagina, per finire all’interno e anche dietro la scrittura, per nascondersi fra le righe; mentre altri lettori, a loro volta, prendono un libro e cominciano a sognare. Per queste Alici,

a differenza di un orgoglioso isolano come Consolo, sotto questo aspetto più fedele a una tradizione in italiano che, seppur ricchissima, resta infulcrata sulla Sicilia.

Il fantastico in Atzeni merita uno spazio assai più ampio di questa breve digressione perché dimostra che la sua scrittura, grazie a questo registro, è reazione politica alla “colonizzazione dell’immaginario”²⁹ nel tema e nelle forme: politica nell’accezione definita da Husserl e, in seguito, da Hannah Arendt, ovvero riflessione emotivamente partecipata a una vicenda in cui si è coinvolti:

L’azione, la sola attività che metta in rapporto diretto gli uomini senza la mediazione di cose materiali, corrisponde alla condizione umana nella sua pluralità, al fatto che gli uomini, e non l’Uomo, vivono sulla terra e abitano il mondo. Anche se tutti gli aspetti della nostra esistenza sono in qualche modo connessi alla politica, questa pluralità è specificatamente la condizione – non solo la *conditio sine qua non*, ma la *conditio per quam* – di ogni vita politica.³⁰

Quanto postulato dalla Arendt equivale in Gramsci – nonostante percorsi teorici distinti – alla concezione innovativa della filosofia della *praxis*, basata sulla centralità di ogni forma di rapporto umano nel giudizio che precede

per questi immigrati dal Mondo del Libro, vi sono (se hanno fortuna) libri che consentono loro di viaggiare, per così dire, che consentono di diventare quel tipo di scrittore che tengono nascosto in se stessi. Un libro è una specie di passaporto e fra i miei passaporti – fra le opere che mi concedevano le autorizzazioni di cui avevo bisogno – c’erano *Tecnica del Film* di Sergej Ejzenstejn, le *Finzioni* di Borges, il *Tristram Shandy* di Sterne, il dramma *Il rinoceronte* di Ionesco – e, quell’estate del 1967, *Il tamburo di latta*” (S. Rushdie, Günter Grass, in Id., *Patrie immaginarie*, cit., p. 301). È Rushdie a identificare in Grass il modello della propria scrittura (almeno per ciò che concerne i contemporanei e la prosa), non solo a livello formale, ma anche per una visione del mondo affine alla sua. Per questi motivi Rushdie vede in Grass un altro emigrante, “figura centrale o qualificante del XX secolo” (*ibidem*). Se si intende il postcoloniale come un’attitudine critica che produce un approccio culturale a vicende o pratiche di un’area geopolitica – nel suo intervento su Grass Rushdie si sofferma sulla travagliata evoluzione della Germania postbellica, cui Grass dedica la sua celebre trilogia di Danzica – è legittimo considerare Grass un pioniere del postcoloniale.

²⁹ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell’altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000, p. 23.

³⁰ H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana* (1960), Milano, Bompiani, 2014, p. 7.

l'azione politica.³¹ Analogamente, la scrittura di Atzeni, sia nei romanzi che negli scritti giornalistici, è *anatomia* del presente, ovvero esposizione del sostrato ideologico del nostro agire quotidiano. Ritroviamo qui quella forma di conoscenza qualificata da Gramsci come “molecolare”, un approccio al reale che è al tempo stesso strumento per la sua trasformazione. In questo passaggio la “materia” viene sottratta alla sfera naturale e meccanicistica per diventare “categoria storica, rapporto umano” e ciò implica un approccio storico-politico a qualsiasi relazione con la natura e il mondo, e, nel caso di Atzeni, una compenetrazione totale di scrittura e militanza. Anche qui si possono ravvisare affinità con la filosofia in Hannah Arendt, che vede la politica come “spazio proprio ed esclusivo nelle pratiche relazionali della polis”.³²

García Márquez, Salman Rushdie, Günter Grass, alcuni degli iniziatori della scrittura postcoloniale, hanno tradotto questa conoscenza delle condizioni politiche del loro tempo in volontà di cambiamento attraverso una sperimentazione che non è quella delle avanguardie storiche. Il ritorno ad un realismo differente dalla variante ottocentesca nasce dalla volontà di raccontare condizioni politiche drammatiche evitando qualsiasi enfasi retorica: nel caso di García Márquez abbiamo una dittatura militare che congela in senso neo-imperialista la Colombia; con *Midnight's Children* Rushdie rimette in discussione una storiografia compiacente con la classe egemone, che gabel-la l'indipendenza come la soluzione finale ai problemi dell'India; e infine Grass, che nel *Blechtrommel (Il tamburo di latta)* racconta la psicosi collettiva preludio alla *hybris* nazista, e surrettiziamente contesta anche la spartizione della Germania del dopoguerra.³³ Tutte queste opere si sviluppano secondo un ambiguo statuto di realtà affine alle *faulas* con cui Atzeni esordisce. Da Alejo Carpentier (*Il regno di questo mondo*) a *Il gioco del mondo* di Cortázar, questo filone del postcoloniale ruota intorno alla categoria della possibilità,

³¹ “È evidente che per la filosofia della praxis la ‘materia’ non deve essere intesa né nel significato che risulta dalle scienze naturali [...] né nei suoi significati quali risultano dalle diverse metafisiche materialistiche [...]. La materia non è quindi da considerare come tale, ma come socialmente e storicamente organizzata per la produzione e quindi la scienza naturale come essenzialmente una categoria storica, un rapporto umano” (A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana (1975), Q 11, § 30, Torino, Einaudi, 2014, II, p. 1442).

³² G. Marramao, *Contro il potere. Filosofia e potere*, Milano, Bompiani, 2011, p. 24.

³³ S. Rushdie, *I figli della mezzanotte* (1981), Milano, Mondadori, 1984; G. Grass, *Il tamburo di latta* (1959), Milano, Feltrinelli, 2013.

sviluppando le logiche moderniste di Musil della possibilità – il “come se” di Anders, uomo delle potenzialità (il *Möglichkeitsmensch*) – in storie familiari che si sviluppano in situazioni spesso surreali. Individuando in *Horns Ende* di Christoph Hein – tradotto come *La fine di Horn* nel 1989 – una delle fonti de *Il figlio di Bakunin* sia a livello tematico che formale, Birgit Wagner rileva la varietà dei registri linguistici che svolgono, nei meandri del realismo magico, una funzione compensatoria rispetto all’idea di storia, “mettendo in rilievo non solo il tema della memoria collettiva, ma anche la soggettività e la fragilità della memoria collettiva”.³⁴ L’opzione fantastica nella scrittura di Atzeni non implica l’adesione al genere fantastico nella sua interezza, quanto una posizione aperta verso la realtà che manca nel realismo. Come chiariscono Lois Zamora e Wendy Faris a proposito del realismo magico,³⁵ una differenza importante tra il realismo e il realismo magico riguarda l’intenzionalità che caratterizza i due generi, nel senso che il realismo riconosce soltanto una versione del mondo come rappresentazione oggettiva e universale dello stesso, riflettendo così una posizione egemonica e ideologicamente connotata. Anche il realismo magico ovviamente ha una base discorsiva, ovvero ideologica, ma assai più flessibile rispetto a quella realista, nel senso che crea e incoraggia spazi per un confronto fra posizioni differenti. Cambia dunque il linguaggio rispetto al fantastico ottocentesco di Poe e E.T.A. Hoffmann, e nel fantastico odierno – presente, fra gli altri, in Rushdie – “il procedimento dominante è quello della ricerca dell’assurdo logico, della messa a nudo di diversi piani della realtà spaziale e temporale che non sono spiegabili con i criteri tradizionali dell’alternativa fra verità ed errore, dell’accostamento provocatorio e perturbante di dimensioni diametralmente opposte”.³⁶ Ma, per quanto concerne l’opera di Atzeni, la dimensione fantastica in cui si sviluppa, ad esempio, *Passavamo sulla terra leggeri* è più prossima a Rushdie che a Borges. Ne risulta una scrittura anticipatrice di quegli autori contemporanei come Walter Siti,

³⁴ B. Wagner, “*Il figlio di Bakunin*” e la Germania. Un pretesto letterario e la traduzione, in S. Cocco, V. Pala, P.P. Argiolas (a cura di), *Sergio Atzeni e l’arte di inanellare parole*, cit., pp. 133-147, a p. 134.

³⁵ La storia come “compensation”, capace di creare “space for interaction of diversity” (L. Parkinson Zamora, W.B. Faris, *Introduction*, in Idd. (a cura di), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 3), rappresenta una proposta di lettura applicabile ad Atzeni da uno dei testi più autorevoli sullo sfaccettato fenomeno noto come realismo magico.

³⁶ R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 135.

Antonio Moresco e Gabriele Frasca che “raccontano mettendo in scena l’artificio e doppiando la narrazione con la riflessione su di essa; smontano in modi diversi le pretese di un realismo di primo grado, ma pretendono comunque di dire qualcosa di decisivo sul presente”.³⁷ L’intento di pronunciarsi sulla storia ha metabolizzato qui la lezione postmoderna dell’indebolimento delle grandi narrazioni e dei paradigmi storicistici, mantenendo però un intento civico intriso di un biografismo non immediatamente evidente, ma comunque ben presente, come è il caso, in Atzeni, di *Il quinto passo è l’addio*. Peraltro, via via che le letterature postcoloniali nel presente affrontano questioni globali come la precarizzazione del lavoro, le questioni legate al *gender*, la lingua come elemento identitario o, in certi casi, discriminante, e, più in generale, i fenomeni migratori,³⁸ i punti di contatto con le tematiche presenti nella caleidoscopica produzione di Atzeni si moltiplicano.

2. Dal primo al quinto passo

Secondo Dorothy Hale³⁹ risulta problematico definire il romanzo postcoloniale anche per via della rapida evoluzione che ha accompagnato l’affermarsi del genere; di recente si tende a distinguere la succitata prima fase storica, centrata sull’affrancamento delle ex-colonie, rispetto a un periodo, tutt’ora in corso, che abbraccia i processi di globalizzazione, ibridazione e flussi migratori internazionali e infra-nazionali successivi al 1989.⁴⁰ All’allargarsi della pro-

³⁷ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 160.

³⁸ In *The Postcolonial Novel and the Diaspora* (in A. Quayson (a cura di), *The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 133-151), Youu Sun Lee ipotizza una prospettiva diasporica legata all’ambientazione dei romanzi postcoloniali secondo l’idea di non-luoghi di Marc Augé. *Il quinto passo è l’addio*, la cui azione si svolge su un traghetto, anticipa questa tendenza. “Ruggero pensa: ‘Nell’universo chiuso della nave chiunque o qualunque cosa possono essere trovati’” (S. Atzeni, *Il quinto passo è l’addio*, Milano, Mondadori, 1995, p. 80).

³⁹ D. Hale (a cura di), *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, New York, Blackwell, 2006, p. 2.

⁴⁰ Cfr. R. Krishnaswamy, J. Hawley (a cura di), *The Postcolonial and the Global*, Durham, Duke University Press, 2007; G. Huggan, *Introduction: Postcolonialism and Revolution*, in Id. (a cura di), *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 1-28.

spettiva corrisponde anche una diversa ricezione: mentre *Midnight's Children* si leggeva nel 1981 come una grande metafora sulla contraddittoria via indiana all'indipendenza, *Shalimar the Clown* nel 2005⁴¹ trascende la sua ambientazione nella regione contesa del Kashmir candidandosi a *world novel* – grazie a vari conflitti internazionali che le vicende narrate nel romanzo intersecano, dal nuovo nazionalismo indiano al terrorismo islamico, suscitando l'interesse di una platea veramente globale.⁴² Che relazione ha questa evoluzione con l'opera di Sergio Atzeni? Anche con lui siamo di fronte a una prospettiva dislocata a livello biografico e già matura per la trattazione negli anni Ottanta del Novecento di temi con un'eco internazionale. Un'evoluzione che prende le mosse dal dibattito sull'autonomia durante il secondo dopoguerra in Sardegna, snodo cruciale e fondante della politica sarda contemporanea che, pur con le dovute differenze, presenta molti punti di contatto con i coevi processi di decolonizzazione. Atzeni è anche tra i primi che prendono le distanze dal marxismo ortodosso per convergere su un'idea di nazione sinergica di cultura e politica, riaffermando così un'identità fuori dagli schemi precostituiti.

La letteratura aiuta a capire il carattere nazionale del mondo postcoloniale, una condizione geopolitica a cui ritengo si possa ascrivere anche la Sardegna del secondo dopoguerra, dove il tema dell'autonomia è, a tutti gli effetti, un confronto sulle modalità dell'essere nazione. Non sulla nazione come entità amministrativa, sull'assetto statutale, ma la nazione vista da una prospettiva culturale⁴³ (o, per tanti versi, *dal basso*), nella quale – seguendo l'intuizione di Benedict Anderson in *Imagined Communities* – abbiamo a che fare con una “comunità politica immaginata, e immaginata come intrinsecamente limitata e sovrana”.⁴⁴ “Immaginata” non significa falsa, bensì “inventata”, frutto di *inven-*

⁴¹ S. Rushdie, *Shalimar il clown* (2005), Milano, Mondadori, 2006.

⁴² Cfr. D. Ganguly, *The Postcolonial Novel in the Wake of 1989*, in A. Quayson (a cura di), *The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel*, cit., pp. 15-34.

⁴³ “Anche in *Suoni di Sardegna* c'era l'isola d'oggi, nel suo legame col passato, si intende. [...] Giulio Murgia [spiega:] ‘Non c'è affatto immobilismo, ma piuttosto ricerca del passato per meglio capire il presente [...]. Partendo dalla considerazione che gli schemi tradizionali non esprimono compiutamente il disgregarsi di una società arcaica (agro-pastorale) e la sua trasformazione in senso industriale (le fabbriche chimiche) cerchiamo di adeguare le forme musicali alle esigenze attuali, al quadro socio-politico in movimento’” (S. Atzeni, *Il ritmo delle launeddas e dei mandolini*, in “l'Unità”, 25 giugno 1977, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 445).

⁴⁴ B. Anderson, *Comunità immaginate* (1986), Roma, Manifestolibri, 1991, pp. 23-26.

zio, creazione – termine reso popolare da Hobsbawm⁴⁵ – secondo un'idea di “profondo, orizzontale cameratismo” e di legittimazione illuminista che sostituisce l'antica garanzia dinastica. Non la “nation” ma la “nation-ness”, ovvero la visione immaginifica che plasma in senso demotico e democratico l'idea di nazione.⁴⁶ Evidenti le convergenze tra questa prospettiva politica e la scrittura postcoloniale, lungo un orizzonte che comprende i romanzi storici di Atzeni.

Il discorso contro-storico [...] porta iscritta, nelle stesse modalità con cui si costituisce, una nuova istanza narrativa, storica e politica; che è, prima di tutto, istanza di emancipazione nei confronti delle vicende e delle identità che la storia ha sottaciuto e così storicamente negato. La contro-storia, si potrebbe dire, è la pratica di una negazione operata su una negazione: dissipando un oblio, essa riporta alla parola ciò cui alla parola è stato tolto [...] in quest'epoca dunque, la storia per non piegarsi alla logica della Storia (con la S maiuscola) deve essere iscritta proprio nei vuoti che il grande racconto ha lasciato aprire, nascondendone i bordi e la profondità.⁴⁷

Che l'*Apologo* e *Passavamo sulla terra leggeri* siano contro-storie non v'ha dubbio, sul loro carattere *interstiziale* neanche,⁴⁸ semmai avanzo riserve sulla loro valenza epica:⁴⁹ ascriverle al genere epico classico fa pensare a una loro sostituzione speculare rispetto alla Storia egemone fino ad allora vigente,

⁴⁵ Cfr. E. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione* (1985), Torino, Einaudi, 1987.

⁴⁶ T. Brennan, *La ricerca di una forma nazionale*, in H.K. Bhabha (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997, pp. 95-134, a p. 99.

⁴⁷ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 7-8.

⁴⁸ Su questo tema cfr. M. Bignamini, “Antonio Setzu si inumidì le labbra con un sorso di vino”: appunti sul racconto storico in Atzeni, in G. Bavagnoli, P. Pulina (a cura di), *Sergio Atzeni (1952-1995): un “classico” della nuova narrativa sarda*, Atti del seminario di studi (Pavia, Biblioteca Universitaria, Salone Teresiano, 28 marzo 2008), Pavia, Nuova Tipografia Popolare, 2008, pp. 25-37.

⁴⁹ “Così quindi si conclude il percorso epico-storico di Atzeni, con la scrittura di un testo sacro che testimonia la storia del popolo sardo dalla notte dei tempi alla perdita della libertà [...]. E il cerchio si chiude in nome di un tempo sempre attuale, che è ed era nell'archetipo e nel presente. Come in un'epopea” (I. Puggioni, *Il percorso epico-storico di Sergio Atzeni: dai primi esperimenti letterari al racconto di fondazione*, in S. Cocco, V. Pala, P.P. Argiolas (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit., pp. 49-62, a p. 62).

un'operazione che però cozza con un problema – formale e sostanziale insieme – che Atzeni, criticando il romanzo storico etnico a tesi, così sintetizzava: “prima la tesi, poi la costruzione del romanzo”, secondo “un'impostazione da realismo socialista”, la rivisitazione della storia e delle radici all'insegna [dei Sardi] “bravi, belli e sfortunati” che, se non fossero stati sfortunati, sarebbero stati “probabilmente grandi e gloriosi”.⁵⁰ Contrariamente al quadro fissista e totalizzante dell'epica tradizionale, in Atzeni la storia è ripresa di scorcio, con una fluidificazione dei contorni e l'alternanza di fulminanti quadri d'insieme e zoomate sul dettaglio, come in un film visto al *ralenti*, nei cui fermoimmagini si delinea una storia parallela iscritta nel reale stesso: “estasi mistica favorita dai fumi di *rhododendrum caucasicum* e di *cannabis sativa*” una storia che balugina, fatta di “suggestioni, sprazzi d'intelligenza, rivelazioni, sorprese, come nelle migliori pagine di Borges o di García Márquez”.⁵¹

L'apprezzamento di Atzeni per Márquez si traduce in un regime narrativo analogo, costruito sulla sineddoche:⁵² i parametri realistici (talvolta iperrealistici) capovolgono i rapporti di scala fra figura e sfondo, la parte assurge alla dignità dell'insieme – gli spazi angusti del *Giudice bandito* si dilatano estendendosi su una pre-modernità che abbraccia l'intero Mediterraneo – e attraverso l'iperbole abbiamo piena comprensione di un mondo già noto come non l'abbiamo visto finora. Effetto di uno sguardo decentrato, che documenta, come il famoso occhio di Isherwood assimilato a “un obiettivo a massima apertura sul mondo”.⁵³

Ma su questo regime scopico si colloca anche un importante discrimine fra le poetiche del postcoloniale: in Rushdie ad esempio, i personaggi dotati di poteri extrasensoriali arrivano a controllare un conglomerato progressivamente isomorfo di presente passato futuro, e i loro ricordi si trasformano in

⁵⁰ S. Atzeni, *Certi romanzi... sardi* (conversazione con Giovanni Mameli e Gianni Olla), in “Ippografo”, 7/8 (1985), ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., pp. 796-803.

⁵¹ S. Atzeni, *Storia notturna (anche nostra) delle streghe di ogni secolo. Su Carlo Ginzburg Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, in “Il Giorno”, 17 settembre 1989, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 820.

⁵² S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, p. 192.

⁵³ “Fotografie come momento artistico, fotografie come documento storico, in bianco e nero, in bianco e marrone, di alto livello” (S. Atzeni, *Bellissima, vecchia-nuova rivista di foto. L'Illustrazione italiana*, in “Nuove Pagine”, 1 (1982), ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 787).

materia narrativa di immediata e forzata fruizione, resuscitando il passato per reiterarlo a un lettore sempre più frastornato. Lo sguardo in questo caso è non solo centrale rispetto alla scena ma onnivoro, panottico, è l'esito dell'auspicato "allargare il campo del possibile", è un virtuoso azzeramento (de costruttivo) della storia.

Non così in Atzeni, il quale invece... sbuccia la cipolla. "Perché la cipolla ha molte pelli. Se ne parla al plurale. Appena sbucciata si rinnova. Tagliata butta lacrime. Solo quando la si sbuccia dice la verità".⁵⁴ La cipolla è la storia, che Grass ha sbucciato per tutto il secolo tedesco, strato dopo strato, in profondità, dal Reich alla *Wiedervereinigung* e alle sue ricadute. Pur essendo autocrati nei confronti delle loro storie – né Grass né García Márquez né Atzeni cedono per un attimo il loro ruolo di narratori – la prospettiva che essi incorporano rovescia il sistema mondo del romanzo partendo dalle periferie, ovvero fa parlare del mondo da una prospettiva minoritaria, marginale. Sotto questo aspetto Aureliano Buendía è compare di Itzoccor, e il giudizio "il giudice Barisone fu bizzarro, viaggiatore e falsario"⁵⁵ trascende la visione manichea che nel romanzo etnico a tesi vuole l'eroe positivo a tutti i costi. Quello che Scurati definisce il tempo dell'inesperienza⁵⁶ diviene per Atzeni il tempo dello stupore e quindi della riflessione. La cronaca non è più una grottesca, stupefatta reduplicazione della realtà, ma spunto per una considerazione brechtianamente distaccata, e dunque razionale. Il preludio all'azione. Se si tratta di un'epica è quella a suo tempo teorizzata da Alfred Döblin:

ciò che eleva un qualsiasi evento inventato, che ha la forma di un resoconto, dall'ambito del puramente inventato e scritto ad una sfera vera, a quella, cioè, del resoconto specificatamente epico, è l'esemplarità dell'evento e dei personaggi che vengono raffigurati e su cui si riferisce in forma di resoconto. Sono situazioni fondamentali e di grande forza, situazioni elementari dell'esistenza umana quelle che vengono enucleate.⁵⁷

⁵⁴ G. Grass, *Sbucciando la cipolla* (2001), Torino, Einaudi, 2009, p. 5.

⁵⁵ S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori, 1996, p. 128.

⁵⁶ A. Scurati, *Il tempo dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano, 2006. Con questa condizione Scurati intende la necessità di scrivere anche per superare l'assuefazione mediatica al prodotto mediocre, melodrammatico.

⁵⁷ A. Döblin, *La costruzione dell'opera epica* (1929), in Id., *Scritti berlinesi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 79-80.

Una negazione dell'epica, una trattazione "fredda" dunque, che scarta la descrizione (*Beschreibung*) a favore dell'esposizione (*Darstellung*), la fedeltà assoluta al reale attraverso la distorsione simbolica di un ordine esemplare, e, come tale, universalmente valido proprio nella sua valenza locale.

Come osserva Moretti, "[nella temperie postcoloniale] le digressioni epiche diventano un'altra cosa: *interferenze*, eventi pesanti, con conseguenze di lunga durata".⁵⁸ Un romanzo breve come *Il figlio di Bakunin* è in sé *opera mondo*, che riesce, nella sua ambientazione locale, come farà in seguito il romanzo postcoloniale assunto al rango di *world novel*, ad essere simbolicamente rilevante anche in contesti culturalmente distanti. Atzeni pone così le basi di quell'auspicata "geografia dei cervelli" ricettiva verso il mondo. Noi lettori siamo invitati dal narratore a condividere il suo ruolo di demiurgo, la sua compiaciuta onniscienza, comprovata dalle infinite prolessi, che "hanno la funzione di accennare, all'inizio di un ciclo vitale, alla sua conclusione, così che il presente sia già percepito nella prospettiva di passato che gli darà il futuro".⁵⁹ Con l'irresistibile forza gravitazionale di un buco nero, la miniera sulcitana di *Bakunin* attrae su di sé le due modalità kantiane attraverso le quali noi osserviamo il mondo: sia la percezione della realtà come *Realität*, ovvero il modo in cui ci confrontiamo soggettivamente con la realtà, con tutte le implicazioni emotive del caso, fino alle estasi mistiche da cannabis, sia la *Wirklichkeit*, la facoltà con cui verifichiamo se quel mondo è effettivo, se esiste davvero, insomma.⁶⁰ La grande risorsa cui attinge Atzeni, come gli autori succitati del postcoloniale, è questa sinergia della loro scrittura, nella quale la nostra certezza razionale dell'esistenza del mondo fa aggio – paradossalmente – sul versante emotivo, sulla capacità di provare una *sim-patia* per quei mondi spazialmente remoti, ma molto prossimi nello spirito.

In Atzeni la "suspension of disbelief" acquisita si coniuga in ossequio a Bulgakov come "speranza del mondo nuovo, unità fra forza dell'ironia e straordinaria umanità".⁶¹ Il patto di ferro stretto con i lettori, come spiega Manuel Coser nel suo bel saggio sul parallelo fra Atzeni e Manuel Scorza, produce un

⁵⁸ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi, 1994, p. 229.

⁵⁹ C. Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 253.

⁶⁰ S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 195.

⁶¹ S. Atzeni, *Uno scrittore scomodo cento volte censurato. Michael Bulgakov, Appunti sui polsini*, in "La Nuova Sardegna", 12 agosto 1978, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 651.

“lettore narratorio” (quello stesso che ho definito co-demiurgo) propenso ad immedesimarsi “nell’elemento naturale della realtà indigena”, per cui le leggi di natura vanno ridefinite, secondo una capacità o intenzione cognitiva che non è più la nostra, europea, o nell’evoluzione occidentale del senso comune, per approdare infine alla “a-razionale capacità mitopoietica” indigena.⁶²

Il superamento del senso comune con la scelta di includere una dimensione aperta, immaginifica, dalle venature utopiche, nei suoi registri poetici è un passo molto delicato nella parabola artistica di Atzeni: implica in primo luogo una maggiore consapevolezza degli strumenti narrativi e dei loro limiti o, per dirla con Grass, “chi ricorda in modo confuso, talvolta arriva comunque vicinissimo alla verità, sia pure per vie traverse” –⁶³ concetto che in Atzeni si sintetizza in “Massima penalità per chi si prende troppo sul serio” –⁶⁴ e, d’altra parte, il riproporsi del quesito della *nation-ness* in termini sempre più affini alla ricerca antropologica. In questo senso, parla anche di “Autonomia come recupero dei valori autonomistici” secondo le linee indicate da Gramsci: “non chiudersi in sé stessi, isolarsi, ma partecipare alla vicenda e alla storia della nazione italiana”.⁶⁵

“Come si fa a non essere [...] sardi che indagano la propria storia, per poter cambiare il presente e aprire la prospettiva di un concreto futuro di rinascita? Non è retorica. È lotta e arte allo stesso tempo”.⁶⁶ Non è affatto casuale che il percorso di Sergio Atzeni incroci quello di Gramsci sulle stesse tematiche.⁶⁷ Quella della subalternità emerge come una teoria originale che Gramsci va elaborando sui vari aspetti delle relazioni politiche e culturali fra le classi dominanti e i gruppi sociali subalterni. La trattazione dei subalterni nel

⁶² M. Coser, *Sergio Atzeni e Manuel Scorza, storiografia e tradizione popolare*, in S. Cocco, V. Pala, P.P. Argiolas (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit., pp. 81-90, a p. 86.

⁶³ G. Grass, *Sbucciando la cipolla*, cit., p. 6.

⁶⁴ S. Atzeni, *E se realizzassimo una balentia senza fucili?*, in “L’Unione Sarda”, 7 maggio 1995, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 994.

⁶⁵ S. Atzeni, *Identità di popolo o nazione sarda?*, in “Altair”, ottobre 1977, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 928.

⁶⁶ S. Atzeni, *I viandanti del teatro preparano il nuovo attore*, in “L’Unione Sarda”, 11 settembre 1979, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 519.

⁶⁷ Progressivamente, a partire dagli scritti dello storico indiano Ranajit Guha, e con il contributo di Gayatri Spivak, abbiamo assistito a un recupero di una categoria coniata da Gramsci, che attraversa tutta la letteratura postcoloniale: quella di subalterno.

Quaderno speciale venticinque – dal titolo significativo *Ai margini della storia (storia dei gruppi sociali subalterni)* – emerge da problematiche mutuamente correlate, come il distacco degli intellettuali italiani dal popolo, il senso comune, il folclore e la rappresentazione degli umili nelle opere letterarie.⁶⁸ Gramsci abbandona il concetto di classe a favore di gruppi, finisce di emanciparsi dal determinismo economico che ha allignato nel marxismo di partito e, pur non dimenticando la variabile economica, si applica allo studio di gruppi sociali che definisce “disgregati”. Intuisce che la partita politica del futuro si gioca sui marginali, cerca di comprenderli, ne incoraggia lo studio:

La storia dei gruppi sociali subalterni è necessariamente disgregata ed episodica. È indubbio che nell'attività storica di questi gruppi c'è la tendenza all'unificazione sia pure su piani provvisori, ma questa tendenza è continuamente spezzata dai gruppi dominanti [...]. I gruppi subalterni subiscono sempre l'iniziativa dei gruppi dominanti, anche quando si ribellano e insorgono [...]. I gruppi subalterni sono solo in istato di difesa allarmata [...]. Ogni traccia di iniziativa autonoma da parte dei gruppi subalterni dovrebbe perciò essere di valore inestimabile per lo storico integrale.⁶⁹

Nel celebre saggio *Nazione e narrazione* Atzeni riconduce il dibattito sulla nazione alle sue radici antropologiche: “Origine comune; veniamo da uno stesso padre o da una mitica famiglia primigenia e da un eroe vagabondo o dagli dei. Senso antico non lontano da quello moderno di parole come etnia o tribù”. Ma subito dopo il ragionamento si dispiega in una dimensione genuinamente culturale, nella quale si parla di nazione al di fuori dalla nazione, in una condizione di esilio e scrittura: “Si può vivere una vita lontana dalla propria nazione, per costrizione maledetta, gli esuli insegnano, o per scelta individuale, per desiderio di conoscere il mondo. Si può cambiare lingua e attitudini ma l'anima resta radicata nella nazione lontana. Giovanni Maria Angioy, Sardo esule, scrisse in francese una storia della Sardegna”.⁷⁰ Esilio “che può produrre rancore e risentimento, ma anche una visione più acuta delle cose, dato che quasi per definizione esilio e memoria vanno a braccetto, sarà

⁶⁸ G. Liguori, P. Voza (a cura di), *Dizionario gramsciano 1926-1937*, Roma, Carocci, 2009, p. 826.

⁶⁹ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., Q 25, § 2, pp. 2283-2284.

⁷⁰ S. Atzeni, *Nazione e narrazione*, cit., p. 991.

ciò che ci si ricorda del passato e come lo si ricorda a determinare il modo in cui si guarda al futuro”.⁷¹

Un fine esegeta di Gramsci nonché autorevole antropologo come Alberto Mario Cirese aveva già osservato la divaricazione fra “l’accentuazione indicata come isolanistica (e che spesso è o appare campanilistica o addirittura isolazionista) e, per il verso opposto, quella cosmopolitica (e che spesso è o appare evasiva e, peggio, statual-centralistica)”. La trattazione molto equanime da parte di Cirese della Deledda come figura ineludibile nel discorso nazionale sardo si conclude con un *caveat* per cui “è necessario che si accettino o si rifiutino i fondamenti moralmente conflittuali ma socialmente armonistici (se tali sono, come a me pare) sui quali l’immagine deleddiana della Sardegna riposa”.⁷² Trenta anni dopo l’intervento di Cirese, Sergio Atzeni riparte esattamente dallo stesso punto, e qui l’intera parabola postcoloniale assume un senso preciso: sarà infatti l’incontro con il postcoloniale francofono a farlo uscire da un’aporia politica paragonabile “al fuoco che tutti noi sardi ci portiamo dentro”.⁷³

È in questa fase che emerge il sostrato etico della scrittura di Atzeni:

gli imperativi etici universali esistono ancora, seppure diversi rispetto al passato. [...] oggi l’idea di bene non è più connessa al divino [...]. Dominata da processi di razionalizzazione estremi, dalla paura, da forze di trasformazione non solidaristiche, la società moderna può, invece, avere un punto di forza in una tradizione che dovrebbe costituirsi in un imperativo categorico di mutua solidarietà.⁷⁴

Per la Arendt le due grandi definizioni di politica scaturite dalla modernità occidentale si possono sintetizzare in: politica come prassi relazionale, sapere funzionale all’ottima repubblica, alla realizzazione della comunità, dell’essere

⁷¹ E.W. Said, *Introduzione*, in Id., *Nel segno dell’esilio*, cit., p. 32.

⁷² A.M. Cirese, *Intellettuuali, folklore, istinto di classe*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 35 e 46.

⁷³ “Come tutti i poveracci che devono abituarsi a tenersi l’inferno in corpo, senza che da fuori lo possano notare quelli che lo tengono acceso: a foras su fogu, goppai, chi abbruxid tuttu sa burrumballa de su mundu” (S. Atzeni, *Il sigaro dei pastori e dei ladri di pecore*, in “La Nuova Sardegna”, 13 giugno 1978, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 647).

⁷⁴ S. Atzeni, *Il bene, il male e Alberoni*, in “Nuove Pagine”, 1 (1982), ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 786.

in comune, e politica come conflitto, arte-scienza funzionale all'organizzazione della potenza, secondo la traiettoria delineata da Machiavelli e Spinoza. La politica come evento e la politica come processo vanno tenute insieme perché l'una è l'interfaccia dell'altra.⁷⁵

Nella creolità, meta finale della sua traiettoria postcoloniale, Atzeni intravede un equilibrio consono alla sua poetica sincretica:

La sregolatezza barocca, la garanzia del rigore scientifico: ecco forse, ancora ieri, l'alternò bilanciarsi del nostro movimento (del nostro sbilanciamento) verso la totalità mondo. Ma il barocco non è più sregolatezza, essendosi costituito in espressione 'naturale' di tutto quello che si sparge e si ricompone. L'era dei classicismi (degli approfondimenti di un'unità interna, portata alla dimensione di un universale postulato in quanto tale) è probabilmente conclusa per tutte le culture. Rimane da svolgere o da districare, la trama delle loro convergenze.⁷⁶

La poetica relazionale di Glissant azzera i pregressi dichiarando proditoriamente che "la letteratura delle Antille non esiste". Fare *tabula rasa* facilita l'apertura sul mondo e sulla propria storia, una storia niente affatto naturale (secondo il processo di invecchiamento cui i nazionalisti sono soliti sottoporre le nazioni), solo culturale.

Alla fine di un lungo processo di mimica – secondo la definizione di Bhabha – per appropriarci della cultura antillana nel suo spazio americano dovevamo abbandonare grida, simboli, intimidazioni clamorose, proclami profetici, voltare le spalle all'ammirazione feticistica per l'universalismo fondato sui valori occidentali e iniziare la minuziosa esplorazione di noi stessi [...] la visione interiore è rivelatrice, dunque rivoluzionaria. Dobbiamo imparare di nuovo a visualizzare il nostro profondo.⁷⁷

In termini narrativi ciò ci traduce nella presa di coscienza dei subalterni, con la conquista della città. "La città era il santuario della parola, del gesto, della

⁷⁵ G. Marramao, *Contro il potere. Filosofia e potere*, cit., p. 37.

⁷⁶ E. Glissant, *Poetica della relazione*, cit., p. 93.

⁷⁷ J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Elogio della creolità* (1989), Como, Ibis, 1999, p. 45.

battaglia”. Il passaggio dalla campagna alla città equivale a quello dalla semplicità alla complessità, ad un livello più strutturato e composito. È la storia stessa del progredire umano, ma è anche il discorso della post-colonialità, il Noi loro coniugato secondo nuove condizioni. “A Texaco, ultimi venuti nella corona dei quartieri disgraziati, reinventammo tutte le leggi, i codici urbani, i rapporti di vicinato, le regole di insediamento e di costruzione”.⁷⁸ Ma non si tratta di una conquista secondo le modalità dei colonizzatori, quanto piuttosto di un’assimilazione. Un contatto che produce ibridi: l’ibridismo nella teoria postcoloniale si riferisce alla capacità di creare nuove forme transculturali all’interno delle zone di contatto conseguenza della colonizzazione.⁷⁹

Anche qui le prime avvisaglie arrivano sul fronte musicale:

Gli amanti del pop troveranno qui (nella musica bretone) la radice colta di gruppi come i Jethro Tull, i Genesis e anche i Beatles di certi brani. Qualcosa di questa musica è filtrata anche nella tradizione popolare bianca del nuovo continente, attraverso le diverse correnti di emigrazione. Lo ritroviamo quel ‘qualcosa’ anche in certo Dylan. La musica bretone, la musica celtica, la musica gaelica, stanno alla base di molti degli sviluppi della musica contemporanea. L’ascolto oggi di questi motivi non fa che rendere più chiaro questo concetto.⁸⁰

L’ibridismo in Atzeni prende molte forme: linguistiche, culturali, politiche, etniche.⁸¹ Si scontrano due diverse concezioni di nazione: quella tradizionale basata sull’esclusione e una forma inedita che invece si fonda sul

⁷⁸ P. Chamoiseau, *Texaco* (1992), Torino, Einaudi, 1994, p. 324, cit. in G. Marci, *Sergio Atzeni o la conquista dell’In-Città*, in “La grotta della vipera”, XXI, 72/73 (1995), pp. 5-21, a p. 16.

⁷⁹ “Leonardo Sole [...], mantenendo autonoma la sua inventiva, tende a portarsi verso un nucleo tragico essenziale: il dramma che egli continua a narrare riguarda i modi e le forme del fare la rivoluzione in un paese coloniale” (S. Atzeni, *Popolo, la tua lingua vincerà gli Aragonesi*, in “L’Unione Sarda”, 11 settembre 1979, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 520).

⁸⁰ S. Atzeni, *Messaggi di libertà*, in “Altair”, 9 (1977), ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 447.

⁸¹ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, London, Routledge, 2000, p. 118.

sincretismo e sulla mobilità (anche in senso cinetico).⁸² In questa idea di nazione compare sullo sfondo anche la consapevolezza di Walter Benjamin sui guasti di una storia esclusivamente affermativa e declinata su un soggetto assoluto e tetragono. Una costruzione flessibile è la meta dell'emancipazione dei subalterni, aliena rispetto agli assiomi e accogliente nei termini secondo cui Atzeni definiva la contraddittorietà, citando Whitman: "Mi contraddico, forse? Ebbene, allora mi contraddico / sono vasto, contengo moltitudini".⁸³ Come bilancio, si può affermare che l'umanesimo non è morto in Atzeni, c'è anzi una possibilità di trasmissione, c'è – gramscianamente – una risorsa didattica nella storia, precisa, locale, circostanziata, non paludata ed elitaria.⁸⁴

Per quanto riguarda, ad esempio, la sperimentazione linguistica in *Bellas mariposas*, essa si serve del potenziale polifonico bachtiniano, e, per estensione, di narrative a più voci. Ma l'ibridismo implica anche un'altra conseguenza,

⁸² "Gli europei si muovevano, a piedi, a dorso d'asino, di mulo o di bardotto, a cavallo, su carri trainati da buoi o cavalli, in barca o zattera sui fiumi, in nave sui mari. Si muovevano, parlavano, si mescolavano, fondando una comune cultura, un solo ceppo, un'unica grande nazione divisa in imperi, regni, principati, granducati, dai confini instabili, in continua mutazione. Solo la modernità, i grandi stati nazionali ancora vivi, hanno negato l'unità d'Europa" (S. Atzeni, *Com'era bello andar per le crociate. Norbert Ohler, Viaggi nel medioevo*, in "L'Unione Sarda", 3 luglio 1988, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 813).

⁸³ S. Atzeni, *Il caos apparente del terrorismo*, in "La Nuova Sardegna", 27 gennaio 1980, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 700.

⁸⁴ A tale proposito va citata la preziosa testimonianza che recentemente Giuseppe Marci ha reso disponibile con la pubblicazione del carteggio fra Umberto Cardia e Sergio Atzeni, dove quest'ultimo si confessa in questi termini: "Devo dire che il mio modo di intendere e, per quanto posso, di praticare lo studio storico-geografico della letteratura d'Italia si rifà e tuttavia perviene a un'esperienza, non certo esclusiva di una ragionevole e necessaria fiducia nel presente e nel prossimo futuro, ma certo aperta all'insoddisfazione, alla preoccupazione e al dolore. Affari miei, d'accordo. Ma generalmente utile mi pare un richiamo al fatto che questa nostra maggiore attenzione alla struttura storico-geografica d'Italia, dell'Italia una e diversa è nata fra le lacrime e il sangue di una guerra che, grazie a Dio, già pare più lontana di quanto cronologicamente non sia, ed ha poi accompagnato piano piano, gracile e stenta, lo sforzo magnifico ma aspro d'una asprezza che anche oggi sperimentiamo e misuriamo, sostenuto da una crescente massa di Italiani per mettere in piedi un'Italia nuova e diversa" (in G. Marci, *Caro Umberto, Sergio carissimo. Gramsci, comunismo e religione nelle lettere fra Sergio Atzeni e Umberto Cardia*, Cagliari, Cucc, 2015, p. 171). La successiva riflessione, in questa stessa missiva, su letteratura regionale e suo superamento rientra nella sofferta adesione di Atzeni a una attitudine postcoloniale.

che in questo caso si rifà a Bhabha, il quale utilizza il concetto per sottolineare come colonizzatore e colonizzato siano legati da un rapporto di mutua interdipendenza (si pensi all'*Apologo del giudice bandito*) che per Bhabha è il "Terzo Spazio dell'Enunciazione".⁸⁵ Uno spazio "altro" che emerge dal contatto con Chamoiseau:

Eravamo d'accordo perché una traduzione non sia una chiarificazione ma una messa a disposizione di un elemento della diversità del mondo in una lingua che lo accolga. Eravamo d'accordo perché una traduzione non vada da una lingua all'altra, ma organizzi l'appetito reciproco delle lingue nell'ossigeno del linguaggio. Eravamo d'accordo perché una traduzione non tema più l'intraducibile opacità di ogni tessuto letterario; perché in questo mondo che ha infine una possibilità di risvegliarsi, il traduttore diventi il pastore della Diversità.⁸⁶

E Sergio Atzeni seppe far propria questa missione.



⁸⁵ H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p. 58.

⁸⁶ P. Chamoiseau, *Pour Sergio / Per Sergio*, in "La grotta della vipera", XXI, 72/73 (1995), pp. 22-23, a p. 23, cit. in B. Wagner, *"Il figlio di Bakunin" e la Germania*, cit., p. 143.