OCCHI DA INCANTAMONDO

Un ritratto critico e tredici dialoghi su Sergio Atzeni

Irene Palladini

Metodi e prospettive
Studi di Linguistica, Filologia, Letteratura

Metodi e prospettive è una collana di volumi, monografici o miscellanei, che si propone di raccogliere e ospitare sia studi linguistici e filologici sia testi letterari e edizioni critiche di opere.
Il progetto, nato per iniziativa del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Cagliari, è basato sul principio metodologico della connessione diretta tra teorie e applicazioni nei campi della linguistica, della filologia e della critica letteraria.
In tema di linguistica e filologia, la collana accoglierà contributi nei diversi ambiti della linguistica funzionale (sincronica, diacronica, storica, descrittiva e applicata), della storia delle lingue e delle tematiche testuali e culturali degli studi filologici.
Per la parte di letteratura proporrà, invece, testi di taglio criticamente innovativo e interdisciplinare, con attenzione particolare agli aspetti culturali dei processi letterari, all'ibridazione e alla problematizzazione dei generi, nonché alla edizione di testi o inediti o dei quali si proponga una nuova visione critica.
La Collana si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo viene sottoposto a procedura di doppio *peer reviewing* anonimo.

Coordinamento
Ignazio Putzu
Gabriella Mazzon (Innsbruck)

Comitato redazionale
Albert Abi Aad
Gudrun Bukies
Angelo Deidda
Maria Grazia Dongu
Geoffrey Gray

Comitato scientifico dipartimentale
Massimo Arcangeli
Nicoletta Dacrema
Antonietta Dettori
Ines Loi Corvetto
Gianna Carla Marras
Franca Ortu
Anna Mura Porcu
Maria Elena Ruggerini

Comitato scientifico esterno
Giovanni Dotoli (Bari)
Antonio Gargano (Napoli)
Pierre Larcher (Aix-Marseille, membro IREMAM)
Anne Schoysman (Siena)
Horst Sitta (Zurigo)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page
al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità

OCCHI DA INCANTAMONDO

Un ritratto critico e tredici dialoghi su Sergio Atzeni

Irene Palladini

FRANCOANGELI

Il volume è stato pubblicato grazie al contributo della Regione Autonoma della Sardegna, L. 7/2007, Ricerca di Base, annualità 2009.

Copyright © 2015 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione, di Roberto Puggioni pag. 9

«Occhi da incantamondo». Un ritratto critico di Sergio Atzeni » 13

Bibliografia » 41

Interviste

Maria Giacobbe
Gli arcipelaghi della lettura » 47

Francesco Abate
E l'alba ci sveglia » 48

Giulio Angioni
Il velo della memoria » 51

Rossana Copez
Le nostre labbra sembrano farfalle » 55

Ernesto Ferrero
Gli occhi della memoria » 60

Marcello Fois
E lentamente ci spogliamo di tutto quello che resta » 62

Antonio Franchini
Nato nomade » 67

Salvatore Mannuzzu
Luna ha detto bellas mariposas » 69

Giuseppe Marci
I fiori non piangono pag. 72

Alberto Masala
Il corpo era il paese » 76

Salvatore Mereu
La stagione delle farfalle » 80

Bruno Tognolini
Misteri da filastrocca » 86

Giorgio Todde
In disordine » 92

Profilo bibliografico degli intervistati » 95

Indice dei nomi » 101

A Greta, Iacopo e Speck

Ringraziamenti

Desidero ringraziare gli scrittori che hanno reso possibile, con le loro testimonianze, la realizzazione di questo libro, regalandomi il piacere e l'onore della loro conoscenza. E i cari amici di Cagliari, naturalmente, per tutto quello che hanno fatto per me, con impegno e paziente attenzione.

I.P.

Prefazione

Sospeso tra esercizio critico, specie letteraria e forma giornalistica, il "genere" intervista agli scrittori è connotato da uno statuto ibrido, segnato dalla mutevolezza degli intenti e degli esiti che improntano il dialogo tra chi orienta la conversazione e l'autore.

Remo Ceserani, di recente, ha delineato una scala delle oscillazioni tipologiche dell'intervista letteraria, elencandone sostanzialmente tre varietà prevalenti: praticata, a volte, come gossip giornalistico, la conversazione si risolverebbe intorno a curiosità e vicende private degli autori; in altri casi, il dialogo con lo scrittore verrebbe inteso quale mera ricerca di conferme del giudizio dell'intervistatore sull'autore e le sue opere; nelle ipotesi di più feconda "letterarietà", l'interlocuzione assumerebbe i tratti della riflessione critica, in un gioco dialogico alla pari, in cui lo scrittore è indotto a un'intrinseca esplorazione del proprio mondo poetico/narrativo in un rapporto stringente con i testi.

Va da sé che il posizionamento critico-letterario dell'intervista scaturisca sia dallo spessore culturale di chi conduce il colloquio, sia dalla disponibilità intellettuale degli scrittori, talvolta inclini a considerare soprattutto le eventuali ricadute promozionali delle interviste; talvolta diffidenti verso una modalità espressiva su cui non hanno un diretto controllo editoriale. «Le interviste sono un fatto misterioso», diceva un Pasolini perplesso di fronte a talune trascrizioni ritenute infedeli della propria parola, nondimeno si prestava sovente alle conversazioni destinate alla pubblicazione, materiali oggi di indubbio interesse per gli studiosi dell'intellettuale, autore peraltro anche di una *Autointervista* uscita sul "Corriere della Sera".

Nelle prove meglio riuscite, il discorso a due voci dell'intervista letteraria produce una sua endogena costruzione di senso e di forma: attiva lacerti narrativi, accende spie metaletterarie, genera peculiari agnizioni critiche, nella trama governata dalla dimensione ermeneutica del dialogo. «Una sola

voce non porta a termine nulla e nulla decide – scriveva Bachtin, nel suo ben noto studio su Dostoevskij – Due voci sono il minimum della vita, il minimum dell'essere».

Al di là della sua incerta dignificazione accademica, la tradizione di "genere" annovera testi che ne hanno mostrato la vitalità "maieutica" *iuxta propria principia*: basti ricordare, tra i precursori celebri, i colloqui di Jules Huret, o l'Ojetti de *Alla scoperta dei letterati;* oppure, nel secondo Novecento, il notevole libro di Nello Ajello intervistatore di Moravia *Scrittore scomodo*; o, ancora, la imponente recente raccolta *Maestri di finzione* di Francesca Borrelli.

Il volume di Irene Palladini si colloca nell'alveo dei dialoghi con gli scrittori di più stretta pertinenza critico-letteraria, ma con una specificità: gli autori intervistati riflettono su un'esperienza letteraria "altra", internano retrospettivamente il loro sguardo nel percorso di Sergio Atzeni. E il contrappunto bifocale genera un tessuto discorsivo scevro di pettegolezzi e dicerie, vocato a illuminare dal di dentro l'officina compositiva dell'autore sardo scomparso vent'anni fa; una delle figure centrali della cosiddetta *nouvelle vague* letteraria dell'isola, affermatasi tra gli anni '80 e '90 del Novecento, con considerevole successo editoriale, italiano e internazionale.

Il libro origina da uno studio rigoroso dell'opera di Atzeni, come emerge dal nitido saggio introduttivo dell'autrice, dichiaratamente estranea a ogni tentazione commemorativa e celebrativa. Tale affresco critico costituisce il fondale delle sollecitazioni rivolte ai letterati coinvolti nelle conversazioni, spinti a incrociare la sperimentazione linguistica, poetica e narrativa di Atzeni con la propria avventura artistica, in taluni casi portati a offrire la preziosa memoria dei contatti avuti con il protagonista del volume.

L'operazione proposta in questo volume riverbera in certo modo l'impianto de *Il figlio di Bakunìn*, il secondo romanzo di Atzeni, incardinato sulle interviste dell'autore-giornalista a una serie di personaggi che – rievocando il proprio vissuto – partecipano all'indagine sulla enigmatica figura di Tullio Saba, il protagonista del testo. Pur adottando la medesima prospettiva della focalizzazione multipla, Palladini – a differenza del giornalista del romanzo – può condurre l'inchiesta poggiando sulle testimonianze documentali cartacee, tutt'altro che effimere, della personalità letteraria di Atzeni: è la materia viva dei suoi testi a sostanziare la lucida puntualità delle domande poste agli intervistati; è l'artigianato della parola dello scrittore scomparso a costituire il baricentro del confronto con gli autori coinvolti nell'indagine.

Due interviste non strutturate come tali, dialoghi che si è preferito proporre in forma monologica, incorniciano nel volume la sequenza dei colloqui, disposti secondo l'ordine alfabetico degli intervistati. La prima, *in*

limine, è una testimonianza di una donna di lettere come Maria Giacobbe, che ricorda con riconoscenza il lascito atzeniano di un «tesoro di profonda intelligenza storica, di umana saggezza e di poesia vera e universale». L'intervento di Giorgio Todde chiude, invece, il libro evocando lo sguardo dell'autore di *Bellas mariposas* sulla città in disfacimento, le dissonanze sarcastiche che intessono la sua narrativa urbana, non priva di vie di fuga salvifiche di matrice fiabesca.

Tra la soglia della Giacobbe e l'*explicit* di Todde, si anima la trama di motivi e sperimentazioni formali che caratterizzano la scrittura atzeniana, si configura la complessa dialettica – letteraria ed esistenziale – dell'autore con la Sardegna. È lo scenario privilegiato di una narrativa tendente all'esautoramento dell'*epos* esotico «rurale e arcaizzante», tra «ironica leggerezza e malinconia amara» (Abate), e votata alla negazione del «localismo di matrice estetizzante», nella virata verso la periferia-mondo, verso la marginalità del «meticciato plurimo» (Angioni).

Su questo sfondo si situa l'*inventio* prensile dello scrittore, a cui si riconosce una propensione verso il "magismo" che amalgama letteratura sudamericana e tradizioni fiabesche popolari isolane (Copez), una linea fiabesca interpretabile anche come «catalogo dei destini», con una forza di veggenza prossima allo sguardo dell'infanzia, alla facoltà dei bambini di percepire lontano, di farsi depositari e custodi della memoria (Tognolini).

Sulla costellazione plurale delle fonti di Atzeni, si innesta il rilievo della tensione al racconto «onnicomprensivo» e «onirico», fondato sul frammento e sul «disorientamento percettivo», sull'inclinazione allo scorcio visionario, con tecniche mutuate anche dalla *slow motion* cinematografica (Marci).

La pulsione a valorizzare il frammento albergherebbe, peraltro, nella adesione totalizzante di Atzeni «al grande fiume dell'essere», nella sua visione empatica, quasi religiosa, della natura, prossima a quella pasoliniana (Ferrero); un'adesione declinata, in una delle sue opere più felici, «nell'innocenza creaturale delle due figure femminili», «autentici personaggi vita» nella suburbia narrativa di *Bellas mariposas*, «rappresentazione di un paradiso terrestre a rovescio» (Mannuzzu).

In sintonia con le sollecitazioni dell'autrice del volume, affiora «il sapore grumoso, rasposo della fatica di vivere» che attraversa i testi atzeniani, in cui tanta parte ha l'afflato musicale che «informa tanto la oralità, quanto la prassi scrittoria» (Fois), nella vitale ibridazione di codici, stilemi e strutture narrative. Tale peculiare propensione al *misturo* può rinvenirsi anche nella sua raccolta di versi, definita «luogo deputato a una sapiente meditazione», «libretto di appunti dello spirito», in cui emergerebbe il recupero di «moduli, stilemi e cadenze ritmiche» (Masala) di Francesco Masala.

A proposito della sperimentazione, della mescidanza linguistica di Atzeni, di cui è nota l'assidua applicazione sui dizionari, si rievoca puntualmente il ruolo essenziale della sentita esperienza di traduttore, consentanea alla parallela disciplina dello scrittore: «*Texaco* di Patrick Chamoiseau, che lui tradusse, è un libro capitale per la sua ispirazione letteraria» (Franchini).

Incluso opportunamente tra gli scrittori impegnati nei dialoghi, l'autore della trasposizione filmica di *Bellas mariposas* può ricordare «la potente fascinazione» del racconto atzeniano, quell'«universo grondante umori e tensioni», la «levità struggente» della «parola scritta» che – agli occhi del regista – si faceva «immagine», induceva alla «fedeltà al testo» e orientava «scelte decisive, non meramente formali» (Mereu).

Su tanta materia – qui solamente allusa –, tra gli autori che parlano e i diversi volti dello scrittore che tralucono, si apprezza il governo discreto quanto competente di Irene Palladini, la quale imposta il filo del discorso critico, cuce le immagini, raccorda con titoli "atzeniani" la transizione fra le diverse voci. Guida le inter-viste, il "vedere attraverso" le tredici focalizzazioni, in una costruzione di senso complementare al proprio ritratto critico di Atzeni antecedente i dialoghi: l'esito è un libro che costituisce un significativo contributo agli studi sullo scrittore sardo.

Roberto Puggioni

«Occhi da incantamondo». Un ritratto critico di Sergio Atzeni

Tra auto-rappresentazioni e proiezioni identitarie

Tentare di ricomporre, a vent'anni di distanza dalla tragica e prematura scomparsa di Sergio Atzeni, l'esperienza complessa e variegata della sua produzione letteraria, senza tracimare nella retorica commemorativa e nelle acquisizioni di un bilancio conchiuso e pacificato, è operazione che somiglia, e non poco, allo scavo problematico e alla ricostruzione stratigrafica che sostanziano l'articolazione e struttura de *Il figlio di Bakunìn*[1].

A dipanare, almeno in parte, l'attorto filo della memoria e della fabulazione, soccorrono le tracce, disseminate nell'opera di Atzeni, riconducibili a una sorta di auto-rappresentazione, le quali baluginano, benché per scaglie e frammenti, dalle sue pagine. Senza mai indulgere alle seduzioni di una retorica mitografica e celebrativa, le istanze auto-rappresentative paiono, semmai, materiate di una tensione a un radicale abbassamento e sottrazione dell'io, quasi che l'autore, solo schermendosi, si rivelasse appieno. In particolare, è proprio nella raccolta *Versus*[2], autentica zona franca dello spirito, che le proiezioni dell'io assumono la tonalità, screziata di pregnante ironia, di una progressiva *reductio*, quasi virata al grado zero. Così, sin dall'epigrafica annotazione posta in *incipit*[3], l'intero testo è costellato di immagini proiettive, mai protettive, nella disponibilità ad accogliere identità altre, molto rivelando di sé[4]. E, se non fosse troppo algida, nel perfetto nitore adaman-

1. Sergio Atzeni, *Il figlio di Bakunìn*, Sellerio, Palermo, 1991.

2. Idem, *Versus*, edizione critica di Giancarlo Porcu, Il Maestrale, Nuoro, 2008.

3. Recita così la citazione di *Mi basta saper suonare a malapena una tarantella* posta in *incipit*: «Attorno ai quindici anni ho cominciato a viaggiare per l'Europa, una settimana qua, un mese là, in vacanza, sempre tornando a casa, all'isola che credevo (forse non a torto) necessaria alla mia sopravvivenza e sempre sognando un viaggio lungo d'anni e esperienze. Nel 1986 ho cominciato il viaggio e questo diario» (p. 13).

4. Si consideri almeno, per le auto-rappresentazioni speculari, il seguente testo, tratto da *Versus,* p. 35: «Otis è pianista e cantante, come tutti sanno».

tino del suo reticolo interno, sarebbe senz'altro l'*imagerie* dell'icosaedro a rendere compiutamente le stratificazioni e sedimentazioni dell'identità umana e letteraria di Atzeni, per i riverberi che la increspano.

Un volto arcimboldesco, anfibolo emerge dal pelago di rimandi e rifrazioni emblematiche, che denota quanto l'identità multipla e meticcia sia assunto esistenziale, prima ancora che culturale.

E, nel serrato caleidoscopio di innesti allotri, è, senza dubbio, il doppio speculare di Luca Treu[5], mirabilmente tratteggiato da Antonio Franchini, a cogliere, oltre il velo opaco della memoria e del tempo che tutto deforma e distorce, il senso di una presenza e persistenza. Tra biografia documentata e slancio lirico, Franchini intesse il volto di Atzeni, il quale traluce numinoso e struggente.

L'assimilazione all'onda, che fluisce tra anse e viluppi, rimanda alla liquidità come cifra dolorosa di un destino, e coglie appieno la natura osmotica e amniotica, la «nebulosità acquea»[6], della personalità e della scrittura di Atzeni, che, nella fluidità dell'*udor*, impianta le proprie radici.

Si ricordi, a questo proposito, che il titolo originario de *Il quinto passo è l'addio*[7] era *Madre acqua*, a testimonianza della centralità decisiva del *topos*.

Si pensi, inoltre, ai versi eliotiani di *Phlebas il Fenicio*[8], troppo spesso letti in chiave predittiva, e che attestano, ancora attraverso una dislocazione identitaria, la efflorescenza vorace tanto della vita, quanto della scrittura di Atzeni, e che tiene, quest'ultima, di una esatta limpidezza, mai dimentica, tuttavia, di grumosi fondali.

A questo proposito, assume una valenza significativa la dichiarazione, sempre bilicante tra ironia e disincanto, dal piglio programmatico:

Sono creatura di palude, avvezza all'acqua piatta, ai giunchi profumati di marcio, agli stretti sentieri fangosi dove larvare in silenzio per ore seminudo al sole diven-

5. Antonio Franchini, *Acqua, sudore, ghiaccio*, Marsilio, Venezia, 1998.

6. Sergio Atzeni, *Gli amori, le avventure e la morte di un elefante bianco* in *Gli anni della grande peste*, Sellerio, Palermo, 2003, p. 15.

7. Sergio Atzeni, *Il quinto passo è l'addio*, Mondadori, Milano, 1995; Il Maestrale, Nuoro, 1996; Ilisso, Nuoro, 2001.

8. T.S. Eliot, *La morte per acqua*: «Fleba il fenicio, morto da quindici giorni / Dimenticò il grido dei gabbiani, e il flutto profondo del mare. / E il guadagno e la perdita. Una corrente sottomarina / gli spolpò le ossa in sussurri. Mentre affiorava e affondava / traversò gli stadi della maturità e della gioventù. / Entrando nei gorghi». In *E Maria ascese al cielo* (in *Gli anni della grande peste,* cit., p. 13), Atzeni ne trascrive parzialmente i versi: «Una corrente sottomarina / gli spolpò le ossa in sussurri. Mentre / affiorava e affondava / traversò gli stadi della maturità e / della gioventù / Entrando nei gorghi». E, di seguito, egli annota: «Forse per questa morte secca e inspiegabile Thomas Eliot scrisse versi indimenticabili».

tando nero come inchiostro e sperando nell'apparizione vespertina del blu smalto delle penne di un pollo sultano a passeggio[9].

Ben oltre l'acceso cromatismo, che pure si configura come una costante nella scrittura di Atzeni, colpisce la densa simbologia che si agglutina sul *topos* della palude, sottratto alle iperdeterminazioni di stagnazione inferica, sia storica, sia coscienziale, e assunto a paradigma della vitalità equorea, sotto la superficie tesa ed esatta delle cose.

Al dinamismo dell'acqua si coniuga un'inesausta pulsione metamorfica, la quale connota intimamente la proiezione esistenziale e la prassi scrittoria. La rarefatta *imagerie* delle belle farfalle, non è, infatti, soltanto paradigma di leggerezza (della pensosità, beninteso, e non della frivolezza), ma anche di cangiante disposizione creaturale. La natura polisemica del segno "mariposas", nella duplice accezione di farfalle e lumini cimiteriali e che, come osserva Cristina Lavinio[10], varrebbe solo per un'esigua sezione del racconto (fondata sulla comune luminescenza che inonda la cortina di buio) deve essere assunta, al contrario, a principio che informa l'intera opera, come a dire che una lettura non esclude affatto l'altra, ben oltre le possibili implicazioni luttuose. La pulsione metamorfica, che tutto accoglie in una disponibilità eteronoma, sottratta alle pretestuose classificazioni gerarchiche, di fatto consente un'interpretazione inclusiva. Una metamorfosi da sempre tematizzata ed esperita attraverso la creatura ctonia e burlona di *Maschinganna*[11], artefice di sopraffine diavolerie. Nel caleidoscopico divenire delle sue forme, il miglior fabbro di inganni molto dilucida della proteiforme scrittura atzeniana e, forse, della problematica identitaria, sottratta a certificazioni anagrafiche.

Allo sguardo, talora ipnotico e visionario, di Atzeni, per trasmutazione anamorfica (e come dimenticare Gioacchino e Abramo, i due alchimisti in panni borghesi, in *Anche le pratiche possono morire?*[12]), la materialità delle forme si sfrangia e con-fonde e le *mutatas formas* trascolorano nell'altro da sé, in un perpetuo passaggio di stato della materia.

9. Sergio Atzeni, *Arrampicatori di pianura*, in *Gli anni della grande peste*, cit., pp. 115-116.

10. Cristina Lavinio, *Bellas mariposas e la stilizzazione del parlato cagliaritano. Tra linguaggio giovanile e italiano popolare*", in *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, a cura di Sylvie Cocco, Valeria Pala e Pier Paolo Argiolas, Aipsa Edizioni/Portales, Cagliari, 2014, pp. 93-110, in particolare si vedano le pp. 97-98.

11. Sergio Atzeni e Rossana Copez, *Maschinganna,* in *Fiabe sarde*, Condaghes, Cagliari, 2002 (prima ed. 1978), pp. 41-44. Ma il personaggio fiabesco ritorna in altre fiabe raccolte nel volume: *È Maschinganna*, pp. 45-46 e *Uno scherzetto di Maschinganna*, pp. 47-48.

12. Sergio Atzeni, *Anche le pratiche possono morire* in *I sogni della città bianca*, Il Maestrale, Nuoro, 2006, pp. 211-236.

Strettamente correlata alla metamorfosi è l'iterata aura di nomadismo, anche stanziale, che si spande nelle pagine di Atzeni, e che è condensata nella folgorante annotazione: «Nato nomade, la strada mi attira»[13]. Un nomadismo, è bene chiarire, che nulla concede al folklore aneddotico, all'esotismo manierato, conservando intatte la disponibilità all'ascolto e la volontà di comprendere.

Quello vissuto da Atzeni appare un nomadismo stanziale sia perché, di fatto, sperimentato da sempre, prima ancora che i viaggi lo conducessero oltre la liminale soglia isolana, sia perché radicato in un tessuto di storie e memorie che pertengono alle tradizioni della sua terra.

La tensione errabonda si coniuga, va da sé, allo sperimentalismo della sua scrittura, la quale non si piega alle normate codificazioni di stili e generi e traduce lo sconfinamento in paradigma compositivo.

Di più, il nomadismo, tramato di una duplice polarizzazione, sia centrifuga, sia centripeta, trova, nella traduzione, terreno fertile. Il *tradere*, da intendersi, naturalmente, nella sua accezione etimologica, è pratica di sconfinamento indefesso, senza cristallizzarsi nella riproposizione di temi e stilemi. Dunque, l'esperienza traduttiva di *Texaco*[14] di Patrick Chamoiseau, tutta virata alla densa opacità di cose e parole, assume il nomadismo stanziale a principio guida, bilicante tra affinità e alterità. Molto della congenialità reciproca fra Atzeni e l'autore martinicano è dovuta non solo al «sentimento periferico»[15] eretto a centro, ma anche a quel gioco di rifrazioni identitarie che è cifra umana e poetica di entrambi i Pastori della diversità.

È Atzeni stesso a esprimere compiutamente, in una felice battuta, il localismo cosmopolita del suo *operari:* «Sono sardo, italiano, europeo»[16], cui occorre senz'altro accostare la vocazione randagia e anarchica espressa nel suo succinto profilo biografico: «Sergio Atzeni, sardo, randagio anarchico e quarantenne, ha pubblicato finora due romanzi per Sellerio di Palermo, *Apologo del giudice bandito* (1986) e *Il figlio di Bakunìn* (1991)»[17]. La nota compare nel dattiloscritto che contiene *Campane e cani bagnati* e si deve al sensibile acume di Giuseppe Marci l'interpretazione, nient'affatto ovvia, dell'auto-rappresentazione, ancora incline, non senza una bonaria

13. Sergio Atzeni, *Con i khmer in Pelikan Strasse* in *Gli anni della grande peste*, cit., p. 141.

14. Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Il Maestrale, Nuoro, 2004.

15. Giulio Iacoli, *Nel retino. Analisi spaziale di un adattamento: Bellas mariposas da Atzeni a Mereu*, in *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit., p. 182.

16. Sergio Atzeni, *Nazione e Narrazione*, l'"Unione Sarda", 9 novembre 1994, ora in Idem, *Scritti giornalistici*, a cura di Gigliola Sulis, Il Maestrale, Nuoro, 2005, vol. II, p. 992.

17. Per una lettura e analisi critica della formula, si veda la introduzione di Giuseppe Marci a *Sì…Otto!*, Condaghes, Cagliari, 1996, p. 17.

strizzata d'occhi al lettore, alla desublimazione di qualsiasi inclinazione mitografica.

La topica del randagismo trova nella pulsione zoomorfa una naturale esemplificazione e, in effetti, a rileggere oggi le pagine più alte di Atzeni, si impone, forte, l'impressione di una disponibilità creaturale, che produce un'identificazione-assimilazione con il regno animale.

Impossibile dar conto delle numerose occorrenze, ma la produzione atzeniana è intarsiata di bestie che, refrattarie alla duplice polarizzazione demonica ed edenica, costellano sia la produzione in versi, sia quella in prosa. Senza nulla concedere a un'araldica museificata, e senza alcuna valenza epifanica, il gratuito e semplice apparire della bestia, specie se sconcia e negletta, molto rivela dell'apertura solidale dell'autore. Si tratta per lo più, è bene chiarire, di bestie sventurate, che, lontano da sublimazioni estetizzanti, scaturiscono dagli umori e odori dei vicoli, nella loro disforica e disadorna semplicità. In particolare, è proprio nell'incedere randagio dei cani che Atzeni proietta l'immagine irredenta e inconciliata di sé[18], tanto da dedicare, a undici cani randagi, un intero componimento poetico[19]. Ma, forse, oltre l'allegorica proiezione di sé, è da cogliere, in filigrana, il ritratto desolato di certa umanità: «e sanno che bestia sia l'uomo»[20].

E dichiarazioni programmatiche

La corposa densità delle dichiarazioni programmatiche non è sfuggita all'attenzione critica, se è vero che almeno due delle raccolte saggistiche rimandano, sin dal titolo, ad attestazioni di poetica formulate dallo stesso autore. Così, la pionieristica raccolta di saggi *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*[21] e la più recente *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*[22] citano luoghi specifici della produzione atzeniana. In particolare, Giovanna Cerina, a chiarimento dell'origine del titolo del suo intervento critico, cita i versi «altro non so / che inanellare / parole / una poi l'altra / in fila / canticchiando / in blues»[23].

18. Sulla presenza decisiva dei cani nella produzione di Atzeni, cfr. Giulio Ferroni, *Sergio Atzeni tra cronaca, storia e invenzione* in *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit., pp. 17-34, in particolare si veda p. 25.

19. Sergio Atzeni, *Undici vecchi cani randagi si avviarono* in *Versus*, cit., p. 26.

20. Idem, *L'amore segreto di Tzia Paska*, in *Gli anni della grande peste*, cit., p. 54.

21. *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, Atti del Convegno di studi su Sergio Atzeni, Cagliari, 25-26 novembre 1996, a cura di Giuseppe Marci e Gigliola Sulis, Cuec, Cagliari, 2001.

22. *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole,* cit.

23. Sergio Atzeni, *Una fuga-altro non so*, «La grotta della vipera» XXI (1995), 72/73, pp.

Ma, ben oltre l'evidenza di tali riferimenti intratestuali, di fatto la produzione di Atzeni è costellata di allusioni alla prassi scrittoria, da intendersi, sempre, come artigianato umile e paziente, al contempo febbrile e laborioso.

In particolare, è nel racconto *Un amico, a Babele*[24] che il *misturo* linguistico è programmaticamente dilucidato, intarsiato, in un sapiente amalgama compositivo, di sorprendenti innesti. Così, nelle parole cagliaritane, logudoresi, rubate un poco ovunque, tanto dalla brulicante vita di strade e botteghe, quanto dalla scuola, Atzeni percepisce, molto carnalmente, (come è per il terrifico e sanguinante latino udito biascicare in chiesa dalla nonna) una memoria che è soprattutto linguistica: «Saltavo la corda cantando elenchi insensati di parole sconosciute, grani di un rosario mutevole che mille volte sgranavo, mille volte riavvolgevo»[25], cogliendo, nelle parole, «tutto il loro mistero da filastrocca»[26]. Attraverso il recupero del mito di Babele, emerso dai gangli della vita urbana e mediato dall'*exemplum* dantesco del *De vulgari eloquentia*, Atzeni indica nella opacità, sensuale e materica, dei puri accostamenti fonici, l'origine della sua *parole*. E, in tralìce, il racconto riproduce la trama di un'oralità percussiva, anche sguaiata, tratto specifico dell'orchestrazione polifonica che innerva i migliori fra i suoi testi.

Pur tuttavia, il racconto si segnala per la tematizzazione del silenzio, che mi pare elemento decisivo della scrittura atzeniana. Se, nel racconto *Libertà domenicale*[27], esso si configura come correlativo della vita inebetita, più che ovattata, della protagonista, l'*incipit* folgorante di *Un amico, a Babele* gli conferisce uno statuto decisivo:

> Non racconto mai di me. Forse perché è dei sardi il silenzio? I sardi sono di poche parole, alle confessioni e agli sfoghi preferiscono i silenzi spezzati soltanto da un campanaccio o da uno sparo. Ma io, che ho da spartire con i sardi del silenzio?[28].

Al di là della radice antropologica e dell'attestazione di un ripiegamento intimistico ai limiti dell'insocievolezza, subito sconfessato dall'ennesimo autoritratto virato al sublime basso – «Sono cittadino, emigrato, diventato continentale, un chiacchierone»[29] – interessa qui rilevare la tematizzazione del silenzio, che agisce sotto tutte le determinazioni possibili della scrittura. Pur non assumendo alcuna valenza epifanica e metafisica, esso si addensa

46-47, ora in Id., *Versus*, cit., p. 111. Per il riferimento a Giovanna Cerina, si veda in *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole,* cit., il contributo *L'arte di inanellare storie*, p. 8.

24. Sergio Atzeni, *Un amico, a Babele*, in *Gli anni della grande peste*, cit., pp. 80-86.
25. Ivi, p. 82.
26. Idem, *I bambini*, in *I sogni della città bianca*, Il Maestrale, Nuoro, 2006, p. 18.
27. Idem, *Libertà domenicale* in *Gli anni della grande peste*, cit., p. 74.
28. Idem, *Un amico, a Babele*, cit., p. 80.
29. *Ibidem.*

sulla pagina e, nella colata magmatica, poniamo, di *Bellas mariposas*[30], viene reso con assoluta evidenza icastica dallo spazio bianco[31]. Nella partitura ritmica, il silenzio introduce un sistema contrappuntistico e pausativo, riecheggiando modalità proprie della «spezzatura della frase jazzistica»[32].

Ma è soprattutto nel racconto *Arrampicatori di pianura*[33] che Atzeni intesse un apologo sapienziale *en travesti*, nonostante l'andamento diaristico e cronachistico che lo connota. Nel gesto estremo della salita lungo la parete scoscesa, è dato infatti cogliere il senso di una scrittura che ha la forza e il coraggio di «abbandonare l'unico appiglio certo, saldo, che dà sicurezza»[34], e la topica tensione ascensionistica, coniugata alla simbologia del volo che pervade la pagina atzeniana[35], rappresenta la duplice natura, petrosa e lieve, della parola di Atzeni.

Connessa alla centralità di una parola mai monolitica è la tematizzazione del relativismo e della focalizzazione multiprospettica:

> […] si potrebbe infatti osservare, che qualunque punto di vista, per quanto limitato, marginale, esterno, dalla più eccentrica periferia dell'impero, è pur sempre un punto di vista, e come tale merita di essere narrato, se si possiedono gli strumenti e il mestiere per renderlo narrabile, cioè più generalmente comprensibile anche per coloro che non condividono quel punto di vista[36].

La dichiarazione assume un ruolo decisivo poiché rivela quanto il *code-mixing*[37] non si esaurisca nelle trovate ingegnose da funambolo o incendiario della parola, ma si interni e si inveri in un decentramento praticato con ostinata determinazione, senza preclusioni ideologiche.

30. Sergio Atzeni, *Bellas mariposas*, Sellerio, Palermo, 1996.

31. In merito alla centralità decisiva degli spazi bianchi ne *Il figlio di Bakunìn* e in *Bellas mariposas*, si considerino i contributi critici di Cristina Lavinio: *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica* in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia,* cit., e *Bellas mariposas e la stilizzazione del parlato cagliaritano. Tra linguaggio giovanile e italiano popolare* in *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit.

32. Giuseppe Marci, introduzione a *Sì…Otto!*, cit., p. 6.

33. Sergio Atzeni, *Arrampicatori di pianura* in *Gli anni della grande peste*, cit., pp. 114-120.

34. Ivi, p. 114.

35. Si consideri, a proposito dell'*imagerie* del volo, il racconto *E Maria ascese al cielo* in *Gli anni della grande peste*, pp. 9-13, specie nella sezione conclusiva, e la dichiarazione programmatica: «sono falco che volteggia» in *Arrampicatori di pianura*, in *Gli anni della grande peste*, p. 119 e l'apparizione, in odore di sortilegio, degli otto gatti neri che balzano in aria, attorno alla ballerina, simulando «il volo dei pipistrelli» in *Bellas mariposas*, p. 105. Inoltre i segni "volo" e "volare" sono *items* ricorrenti nell'ultimo racconto atzeniano.

36. Sergio Atzeni, *Caro Leonardo Sole*, in *I sogni della città bianca*, cit., p. 178.

37. Cristina Lavinio, *Bellas mariposas e la stilizzazione del parlato cagliaritano. Tra linguaggio giovanile e italiano popolare*, cit., pp. 102-103.