

I RACCONTI DEL SECONDO MILLENNIO DI GIULIO ANGIONI

Franco Manai

Abstract

This is an introduction to recent fiction work by Giulio Angioni, a professor of anthropology who, along with the likes of Salvatore Mannuzzu and Giorgio Todde, is among Sardinia's most prominent contemporary writers. Angioni's works, both scientific and fictional, describe daily life in Sardinia over the past 50 years, incorporating a thorough and thoughtful analysis of the impact on Sardinians of the social and economic changes that have occurred since the 1950s and '60s.

Professore di antropologia culturale all'università di Cagliari, Giulio Angioni esordì come narratore nel 1978 con *A fogu aintru*¹ una raccolta di racconti ambientati prevalentemente nella Sardegna contadina nel periodo che dal dopoguerra giunge alla seconda metà degli anni '70. Nel presentare i suoi personaggi l'autore aveva messo al centro dell'attenzione i problemi connessi con la rappresentazione delle masse contadine da parte di una classe intellettuale che volesse

¹ Si riporta qui un elenco delle principali opere di narrativa di Angioni avvertendo che a queste edizioni si farà riferimento nel corpo del testo e che se ne indicheranno tra parentesi solo i numeri di pagina quando necessari: Giulio Angioni, *A fuoco dentro. A fogu aintru* (Cagliari: Edes, 1978), *Sardonica* (Cagliari: Edes, 1983), *L'oro di Fraus* (Roma: Editori Riuniti, 1988), *Il sale sulla ferita* (Venezia: Marsilio, 1990), *Una ignota compagnia* (Milano: Feltrinelli, 1992), *Lune di stagno* (Cagliari: Demos, 1993), *Se ti è cara la vita* (Nuoro: Insula, 1995), *Il gioco del mondo* (Nuoro: Il Maestrato, 1999), *Lo sprofondo* (Sassari: La Nuova Sardegna, 2000), *La casa della palma* (Cava de' Tirreni, Salerno: Avagliano, 2002), *Millant'anni* (Nuoro: Il Maestrato, 2002), *Il mare intorno* (Palermo: Sellerio, 2003), *Assandira* (Palermo: Sellerio, 2004), *Alba di giorni bui* (Nuoro: Il Maestrato, 2005), *Le fiamme di Toledo* (Palermo: Sellerio, 2006). Sulla narrativa di Angioni in generale si veda Franco Manai, *Cos'è successo a Fraus. Sardegna e mondo nel racconto di Giulio Angioni* (Cagliari: Cuccu, 2006).

porsi come esempio di coscienza critica delle masse stesse. Ancora all'interno di un progetto letterario di tipo militante si muove l'Angioni della seconda raccolta di racconti, *Sardonica* del 1983. Qui, come è già stato rilevato,² viene privilegiato il lato esterno della Sardegna, e cioè principalmente i problemi connessi con l'emigrazione.

Verso la fine degli anni '80 del secolo scorso la grande trasformazione epocale di cui le raccolte *A fogu aintru* e *Sardonica* registravano l'evolversi, per così dire, in corso d'opera, si era ormai compiuta. Le lucciole di cui parlava Pasolini sono definitivamente sparite. Il rivolgimento antropologico, prima ancora che sociale ed economico, ha trasformato integralmente anche la realtà sarda, che può ben assurgere a paradigma del mutamento a causa della rapidità, della radicalità e della catastroficità con le quali in Sardegna le cose sono cambiate.

In pochi anni tutto un sistema di vita basato sull'agricoltura e sulla pastorizia si è trasformato in un parassitarismo diffuso, mentre le poche attività industriali introdotte quasi a forza nell'isola da scelte di programmazione economica già antiquate al momento della loro formulazione si rivelano anch'esse, in un brevissimo volgere di anni, una finta fonte di reddito e una reale causa di impoverimento ambientale, nonché occasioni di speculazioni e di privati arricchimenti.³ In altre parole in Sardegna, o per lo meno in gran parte dell'isola, la società non ha avuto il tempo e tanto meno la capacità di adeguarsi gradualmente al mutare dei tempi e all'evolversi delle strutture economiche. Non sorprende che tale trasformazione, che accomuna per tanti aspetti la Sardegna al Sud d'Italia, venga descritta

² Si veda il capitolo informato e preciso su Giulio Angioni in Giuseppe Marci, *Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità* (Cagliari: Cuec, 1991: 309-19).

³ Si vedano Raffaele Paci, *Crescita economica e sistemi produttivi locali in Sardegna* (Cagliari: Cuec, 1997), Raffaele Paci e Stefano Usai, a cura di, *L'ultima spiaggia* (Cagliari: Cuec, 2002), Sandro Ruiu, *Società, economia, politica dal secondo dopoguerra a oggi (1944-1998)*, in *La Sardegna*, a cura di Luigi Berlinguer e Antonello Mattone (Torino: Einaudi, 1998: 775-992).

attraverso schemi interpretativi basati sul rapporto centro-periferia definito attraverso la categoria della “dipendenza”, o meglio della “dipendenza assistita”.⁴

Alla fine degli anni '80, insomma, anche i più sperduti angoli della Sardegna sono ormai entrati nell'Occidente globalizzato e con ciò tutta la tradizione agro-pastorale che per millenni aveva permeato di sé la vita delle campagne dell'isola viene con folgorante rapidità relegata ai margini, ridotta a relitto del passato. Usi e costumi, miti e leggende diventano dei reperti di cui è difficile cogliere il significato e l'origine.

Anche i grandi drammi collettivi che avevano segnato la vita delle generazioni immediatamente precedenti si riducono a oggetto di ricerca storica, oppure a traumi rimossi dall'inconscio collettivo. Per esempio, l'atavica fame di terra che da sempre aveva dominato l'esistenza contadina e che, ancora negli anni '40 e '50 del 900 era stata la molla di eventi di ampia portata come l'occupazione delle terre, negli anni '80 è ormai qualcosa di difficilmente comprensibile. La proprietà della terra ha, nella nuova società, un qualche significato soltanto se è legata all'urbanizzazione e quindi all'edificabilità, ovvero alla speculazione edilizia, particolarmente importante nelle zone passibili di sfruttamento turistico o nei pressi delle città.

In un mondo in cui l'agricoltura europea nel suo complesso può campare esclusivamente grazie ai sussidi comunitari e alle barriere doganali che la riparano dall'afflusso di derrate provenienti da ogni angolo del mondo a prezzi assolutamente stracciati, è chiaro che la proprietà della terra coltivabile non ha affatto lo stesso significato che aveva ancora pochi decenni prima.

Anche i paesi sardi insomma, come gran parte delle campagne europee, si sono trasformati da centri di produzione in centri di

⁴ Si vedano R. Catanzaro, *Struttura sociale, sistema politico e azione collettiva nel Mezzogiorno*, in “Stato Moderno” 8 (1983: 271-315), Antonello Paba, *La Sardegna e la teoria della “dipendenza”*, in “Ichnusa” n.s., I, no. 1 (1982: 47-55).

consumo. Ciò cambia radicalmente la percezione che le diverse comunità hanno di se stesse e crea fra il presente e il recente passato una frattura difficilmente colmabile.

I modi di vestire, di comportarsi, di mangiare, di spostarsi, in generale i modi del vivere, non sono più tanto determinati dalla ininterrotta catena di trasmissione garantita dalla tradizione, quanto piuttosto sono indotti dai mezzi di comunicazione di massa, che rispondono a logiche a quella tradizione del tutto aliene e indifferenti. Ma nessuna società riesce a sussistere senza un fondamento storico, senza la convinzione di avere alle spalle una vicenda di generazioni e di avvenimenti che ne spieghino e giustifichino il presente. Ed ecco quindi fiorire per ogni dove il folclorismo più spinto, la volontà di conservare un legame col passato, che si traduce per lo più nell'idoleggiamento di un passato in realtà mitico e dei suoi relitti, quei reperti, cui già si è fatto cenno, che nel mondo del tutto trasformato del presente sono ormai di difficile se non impossibile comprensione.⁵

È questa nuova situazione, peraltro in continua evoluzione, che Giulio Angioni fa oggetto della sua opera narrativa a partire dal romanzo del 1988 *L'oro di Fraus*. Alla Nuraddei delle prime due raccolte di racconti si sostituisce, con caratteristiche del tutto simili, la nuova Fraus. Sia Fraus che Nuraddei sono nella realtà toponimi della zona di Guasila, il paese natale dello scrittore. È possibile che il cambiamento di denominazione sia dovuto al desiderio di mettere a partito il gioco di parole col significato latino del termine, quello di *frode, inganno*, e col significato sardo di *fabbro*, oppure che esso sia dovuto al più facile inserimento del monosillabo *fraus* nell'onda della prosodia numerosa che Angioni inaugura appunto con *L'oro di Fraus*. Ma a noi sembra che questo mutamento voglia in primo luogo segnalare tutto un nuovo orizzonte problematico, che è quello apertosi all'indomani del periodo della contestazione, sullo scorcio degli anni di piombo.

⁵ Si vedano le osservazioni dello stesso Giulio Angioni, *Sardegna 1900: lo sguardo antropologico*, in *La Sardegna*, a cura di Luigi Berlinguer e Antonello Mattone, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi* (Torino: Einaudi, 1998: 1123-52).

Con una scelta coerente e consapevole a partire da *L'oro di Fraus* Angioni adotta la forma romanzo come la più adatta a dare conto di una realtà articolata e complessa. Al primo seguono infatti i romanzi *Il sale sulla ferita*, *Una ignota compagnia*, *Se ti è cara la vita*, *Lo sprofondo*, *La casa della palma*, *Assandira*, *Alba di giorni bui* e infine *Le fiamme di Toledo*. In questi libri lo scrittore mette in scena la 'trasformazione'.

Angioni si rifiuta alle facili celebrazioni, al folclorismo e al campanilismo compiaciuti di chi si ostina a non vedere le debolezze e la fragilità tanto dei modelli del passato, quanto della sopraggiunta globalizzazione. Egli tenta piuttosto di far reagire l'uno sull'altro questi due elementi fondamentali, nel tentativo di recuperare il percorso storico compiuto per arrivare a un problematico presente. Rispetto agli anni tra '70 e '80, che avevano visto nascere le prime due raccolte, sono cambiati non solo i termini del problema sociale, ma anche i dati del contesto culturale e dei possibili interlocutori.

Gli anni '80 in Italia e in Europa sono stati chiamati gli anni del riflusso. La lunga e cupa stagione del terrorismo di tutti i colori aveva lasciato dietro di sé una scia di stanchezza e di diffuso disgusto per tutto ciò che si presentasse come ideologia politica, capace in quanto tale di giustificare ogni nefandezza. Col senno di poi è facile vedere nel panorama morale italiano tra '80 e '90 il sostanziale successo della cosiddetta strategia della tensione e soprattutto della teoria degli opposti estremismi.⁶

È così che negli anni '80 si è andato affermando il mito della contrapposizione tra società civile, buona, e società politica, cattiva, come se la classe politica di un paese non ne sia in un modo o nell'altro diretta espressione. Su questa base si è parimenti sviluppato il mito della democrazia diretta, con l'abuso inflazionistico che del

⁶ Si vedano gli informatissimi volumi di Giorgio Galli, *Affari di stato* (Milano: Kaos Edizioni, 1991), *La regia occulta. Da Enrico Mattei a Piazza Fontana* (Milano: Marco Tropea Editore, 1996), *Piombo rosso. La storia completa della lotta armata in Italia dal 1970 a oggi* (Milano: Baldini e Castoldi, 2004).

suo strumento principe, il referendum, è stato a lungo fatto. Tutto ciò ha, da un punto di vista propriamente culturale e 'ideologico', accompagnato e favorito gli sviluppi e le derive degli anni '90 e 2000. L'esplosione di Tangentopoli agli inizi degli anni '90, infatti, è stata vista in un primo momento come dimostrazione dell'esistenza di un paese sano malgrado la corruzione della classe politica. Non sarebbe dovuto sfuggire neanche per un momento che questo modo di vedere e interpretare gli avvenimenti peccava di interessato semplicismo. Non esistono corrotti senza corruttori e il capitalismo italiano sul quale, dopo gli anni del craxismo rampante e della *Milano da bere*, il Paese riponeva ogni speranza, non sarebbe mai stato in grado, senza collusioni e connivenze politiche, di mantenersi e prosperare, come il trionfo di Berlusconi e gli apocalittici fallimenti finanziari dei primi anni 2000 abbondantemente dimostrano.

Ma gli anni '80 sono stati anche anni di trame e di sospetti, di intrighi nazionali e internazionali, di concrete e operanti logge massoniche, che erano poi articolati sistemi di potere come la P2, e di abortiti e dilettanteschi tentativi di insurrezioni proletarie condotti da isolatissimi rampolli di buona famiglia, convinti di agire in nome e in rappresentanza delle masse popolari. Soprattutto, negli anni '80 si diffonde la cosiddetta dietrologia: la volontà, vera o presunta, di scoprire tutta la verità sul terrorismo che aveva insanguinato il Paese tra il '69 e l'84 portò a un susseguirsi di ricostruzioni e di interpretazioni, con le relative attribuzioni di responsabilità, in cui dominava la tendenza a individuare livelli sempre più alti e più nascosti nei quali si sarebbero annidati gli autentici mandanti, un po' come avveniva, negli stessi anni, per le indagini di mafia.

Il risultato è stato una continua abdicazione a individuare le responsabilità in primo luogo politiche palesi e sotto gli occhi di tutti. Si è finito per demandare alle indagini della magistratura lo stabilire se il tale o il tal altro personaggio politico fosse o non fosse effettivamente responsabile di azioni illegali o addirittura di stampo eversivo. Si è perso di vista il concetto che un leader politico e in particolare un governante ha, comunque, delle responsabilità che non sono riducibili a quelle del codice penale.

Se questa è la prospettiva generale offerta dalla realtà italiana negli anni tra '80 e '90, appare chiaro che anche a livello di produzione letteraria non era più possibile porsi nell'ottica di impegno militante che aveva contraddistinto le prime raccolte di Angioni *A fogu aintru* e *Sardonica*. E infatti lo scrittore non si limita ad abbracciare la forma romanzo rispetto alla forma racconto, ma muta profondamente lo stile stesso e i modi della scrittura.

Da una parte, in tutti i romanzi che abbiamo citato, con l'eccezione di *Una ignota compagnia*, egli adotta la popolare forma dell'inchiesta, e spesso quella del vero e proprio romanzo poliziesco. Dall'altra, si va esercitando in una ricerca prosodica e musicale finalizzata alla creazione di un mezzo espressivo assolutamente nuovo e personale.

La scelta della forma giallo, o più in generale del romanzo inchiesta, è dettata chiaramente dal desiderio di raggiungere quel vasto pubblico di cui i gialli sono la lettura preferita. Questa predilezione è particolarmente significativa e determinante nella scelta da parte dell'autore, in quanto essa risponde a quella che si potrebbe definire un'abitudine intellettuale diffusa, indotta dall'abitudine a leggere la realtà quotidiana, tanto politica quanto di cronaca, sotto le specie del mistero, dell'enigma da svelare. Dai crack finanziari ai tentati colpi di stato, dalle rapine in banca agli attentati terroristici, ci sono sempre mille fili aggrovigliati da dipanare, mille possibilità da valutare, mille piste da seguire. Al lavoro degli investigatori deputati, poliziotti e magistrati, si aggiunge quello di giornalisti, scrittori e pubblicitari in generale. Ognuno è chiamato a partecipare. Ogni lettore è quasi tenuto a formulare ipotesi e a fare deduzioni. È così che l'indagine, la ricerca del movente, la valutazione dei sospetti, la verifica degli indizi, diventano un normale *modus operandi* della coscienza intellettuale collettiva.⁷

⁷ Si vedano Remo Ceserani, *Per una sociologia del giallo*, in "Lettera internazionale", no. 66, 2000: 4-5, Giuseppe Petronio, *Sulle tracce del giallo* (Roma: Gamberetti, 2000), Vittorio Spinazzola, *L'immaginazione divertente* (Milano: Rizzoli, 1995).

La scelta del giallo, dunque, non risponde solo, in un autore come Angioni, al peraltro legittimo desiderio di cassetta, ma si presenta spontaneamente come la scelta più adeguata per entrare in sintonia con la *forma mentis* profonda del pubblico, che è poi quella stessa dell'autore.

L'universo referenziale di Angioni resta preferenzialmente quello sardo, e quindi in parte quello che era già stato fatto oggetto di narrazione nei primi racconti. In una prima fase Angioni costruisce dei romanzi di tipo classico, cioè narrazioni con un protagonista principale e una storia centrale al cui interno vengono inserite delle unità narrative, di dimensioni maggiori o minori, già presenti nei racconti delle prime due raccolte. In un secondo momento queste stesse unità narrative, insieme a altre dello stesso tipo, ma nuove, vengono riorganizzate a comporre delle storie autonome, raccolte però in un insieme in cui esse risultano come tessere di un mosaico. È la sperimentazione che, iniziata con *Il gioco del mondo*, assume un piglio ben più deciso in *Millant'anni*, per approdare a esiti sconfinanti nella lirica nell'ultima raccolta di racconti *Il mare intorno*. Come Angioni proceda nei romanzi lo si può vedere con particolare chiarezza dal *Sale sulla ferita* del 1990.

Questo romanzo è tutto incentrato su un'inchiesta. Il protagonista, un sociologo di professione, si improvvisa investigatore per venire a capo di un mistero che tocca la sua personale coscienza: le precise modalità della morte, tanti anni prima, del giovane bovaro Benito, personaggio mitico agli occhi del protagonista bambino, che vedeva incarnato in lui un autentico ideale di forza virile e irruenza giovanile. Alla fine dell'indagine la verità emergerà, sia pure a brandelli, e il protagonista narratore scoprirà che il suo vecchio idolo, quel Benito assunto a simbolo del popolo contadino del paese, come martire della lotta per l'occupazione delle terre e per il riscatto dalla povertà ancestrale, in realtà morì in un modo ben poco eroico. Si trattò comunque di un martirio, dell'effetto di una situazione di oppressione e sfruttamento non più tollerabile. Infatti il povero Benito non morì combattendo armi in pugno sulla barricata, non fu travolto dalle cariche dei carabinieri, né falciato dal fuoco di sicari prezzolati; ma dopo aver

contratto la meningite a causa dei maltrattamenti subiti (ne era rimasto cerebroleso), preso a zimbello dal figlio del padrone, in una situazione di totale confusione mentale, aveva finito per dar fuoco alla motocicletta con la quale il padroncino lo terrorizzava, e era anche lui rimasto bruciato nell'incendio. Una fine triste dunque, anche squallida, poco onorevole per i padroni ma certo neppure eroica.

Questo romanzo è in realtà costituito dalla confluenza di elementi narrativi prima dispersi in molti racconti diversi. La narrativa di Angioni, infatti, sia quella breve che quella dei romanzi, si articola in unità narrative ricorrenti che tendono a coagularsi in maniera diversa da libro a libro. Questi mitemi di varia ampiezza e complessità hanno anche differenti origini: si passa infatti dall'ampio patrimonio di conoscenze sul folclore e sugli usi e costumi delle popolazioni contadine della Sardegna, chiaramente sempre disponibili al Giulio Angioni antropologo,⁸ a fatti, eventi e personaggi che con ogni probabilità risalgono alla diretta esperienza biografica dello scrittore, a eventi che sono frutto di ricostruzioni storiche. Raramente, sembra, il lettore si trova di fronte a pure invenzioni di fantasia.

L'incontro del protagonista sociologo con un compaesano a Berlino Ovest nel corso di un viaggio di studio si trovava già in *Piereddu e il maestro (Sardonica)*, dove il Piereddu del titolo ha una serie di comportamenti del tutto uguali al Tiberio del *Sale sulla ferita*. Dal racconto al romanzo cambiano alcuni nomi propri di persone e di luoghi, ma la sostanza delle vicende narrate rimane sostanzialmente la stessa. Tutta la figura, tra storia e leggenda, di Benito Palmas, era inoltre già presente in *Martirio Oscuro* di *A fogu aintru*, dove la vicenda aveva un finale differente. Infatti il giovane bovaro Luisicu,

⁸ Ecco un elenco delle principali opere di antropologia di Giulio Angioni: *Tre saggi sull'antropologia dell'età coloniale* (Palermo: Flaccovio, 1973), *Sa laurera: il lavoro contadino in Sardegna* (Cagliari: Edes, 1976), *Rapporti di produzione e cultura subalterna. Contadini in Sardegna* (Cagliari: Edes, 1982), *Il sapere della mano: saggi di antropologia del lavoro* (Palermo: Sellerio, 1986), *I pascoli erranti. Antropologia del pastore in Sardegna* (Napoli: Liguori, 1989), *Non è bello ciò che è bello. Estetica e antropologia* (Cagliari: Cit, 1992), *Sardegna 1900: lo sguardo antropologico*, a cura di Giulio Angioni, *Pane e formaggio e altre cose di Sardegna* (Sestu: Zonza Editori, 2000).

sfinito per le botte ricevute, e per i tre giorni di fatiche ininterrotte, durate nel tentativo di riparare il danno da lui causato con l'aver permesso al costoso bue del padrone di mangiare tante fave fino a morire, Luisicu dunque, prefigurazione del Benito del *Sale sulla ferita*, torna cadavere dall'ospedale cagliaritano, e già in occasione del suo funerale il suo nome diventa un vessillo di rivolta, un simbolo nella lotta per l'occupazione delle terre.

Nel romanzo, viceversa, la fine del bovaro Benito è esemplata su un altro racconto di *A fogu aintru*, *Arrichetteddu*. L'eponimo protagonista di quest'ultimo è un giovane scemo, tale di nascita, come Benito lo è diventato dopo la malattia. Anche lui forte, robusto e servizievole, vittima ideale sia di uno sfruttamento lavorativo che si spaccia per carità, sia della facile irrisione da parte dei 'normali' e in particolare da parte del padroncino.

Anche Arrichetteddu, come poi Benito, è terrorizzato dalle motociclette e dalle divise. Anche lui si innamora della giovane e bella nipote del padrone in villeggiatura in campagna. E anche lui viene fatto oggetto di uno scherzo crudele da parte del padroncino, che lo convince che la bella nipote del padrone è perdutamente innamorata di lui. Arrichetteddu, come poi Benito, va a un falso appuntamento notturno, al quale invece di vedere arrivare l'innamorata, vede arrivare una rombante motocicletta, dalla quale provengono voci spaventose. Arrichetteddu scappa a perdifiato, sparisce per un paio di giorni e quando torna lo fa per cercare di ovviare, a modo suo, al problema: cerca di distruggere la motocicletta, dando fuoco al garage in cui essa è custodita. È esattamente quanto accade a Benito. In entrambi i casi il giovane mentecatto resta vittima dell'incendio da lui stesso appiccato.

Il personaggio di Modesto Adamo Palmas, che nel *Sale sulla ferita* è il padre di Benito, è costruito tramite tratti desunti dai protagonisti di tre diversi racconti di *A fogu aintru*. In Modesto Adamo, infatti, ritornano tratti e caratteristiche proprie di Ziu Scanniu, del racconto *A fuoco dentro*, di Ziu Affonziu dell'*Ultimo carrettiere* e di Ziu Tattanu di *Voltaire e il gendarme*.

Oltre ai tratti generici che passano da un personaggio all'altro, è abbastanza frequente la ripresa di diverse unità narrative riferite di volta in volta a personaggi e contesti completamente diversi. Per esempio, nell'*Ultimo carrettiere* c'è Ziu Affonziu che volentieri si esibisce in canti politici di veemente protesta. Nel *Sale sulla ferita* è Benito, ormai scemo, che li canta. Similmente, la boutade sull'eliminazione dei poveri (Il povero che dice che a lui piacerebbe eliminare i poveri, suscitando la sorpresa del ricco), che appariva in *A fogu aintru* nel racconto *L'ultimo carrettiere* (46), nel *Sale sulla ferita* viene ripresa nel capitolo 7 (160). Nel racconto *A fuoco dentro* viene descritta l'attesa per il comizio di Emilio Lussu; si parla del bambino che va a tagliarsi i capelli dal barbiere del paese e ascolta affascinato i discorsi dei grandi; si parla della distinzione dei cittadini fra "democretini" e "scomunicati", come le due fazioni reciprocamente si insultavano; e ancora compare il mitema del bambino che si stanca a stare in chiesa, nonostante appartenga a una famiglia di "democretini" e che clandestinamente va a sentire un comizio di sinistra, fino a quando il padre non la porta via tirandolo per l'orecchio: tutte unità narrative che ricompaiono nel romanzo al capitolo 2.

Così come vi ricompaiono, pur con un'altra disposizione, anche il tema del vecchio militante socialista commosso fino alle lacrime a sentire parlare Emilio Lussu e il tema del cinto di stelle, una cintura ornata di stellettes militari che in *A fuoco dentro* è proprietà del narratore da giovane e nel *Sale sulla ferita* (cap. 1) passa dal narratore all'amico Benito e dopo la morte di questi al fratello Tiberio, che ne parlerà al narratore a Berlino.

La ripresa di elementi narrativi dalle prime raccolte non riguarda solo porzioni relativamente ampie di testo, come quelle di cui s'è qui parlato, ma anche porzioni minime, a volte delle semplici battute, come per esempio quella del forestiero povero al quale, quando vede passare i buoi del riccone del paese, sembra di vedere "bistecche in movimento": oltre che nel *Sale sulla ferita*, questo mitema era comparso in *L'esorcismo* di *A fogu aintru* (109).

L'esemplificazione potrebbe continuare a lungo e coinvolgere non solo *Il sale sulla ferita* ma più o meno tutte le altre opere di narrativa di Angioni. Ci limitiamo a ricordare come il successivo *Una ignota compagnia* del 1992 nasca da un ampliamento del racconto lungo *Il mestiere di Tore*, già in *Sardonica*. Nel romanzo, a differenza che nel racconto, il protagonista Tore si trova associato, nella sua emigrazione milanese, con una nuova presenza che sarebbe stata impensabile all'epoca di *Sardonica*, quella di Warui, un emigrato keniota, anche lui alle prese con le difficoltà di una vita precaria in una società segnata dalla deregolamentazione e dallo sfruttamento sempre più legalizzato.

Il mondo narrativo di Angioni è costituito, insomma, da un numero limitato di elementi al cui centro si trova, come si è visto, lo studio della società tradizionale sarda colta nel momento della sua scomparsa. Di volta in volta a questo nucleo si aggiungono nuovi materiali, frutto di un'attenzione inesausta verso le trasformazioni incessanti che segnano il percorso del mondo contemporaneo. Sono materiali attentamente selezionati perché ne sia assicurata la compatibilità con quel nucleo centrale che costituisce l'anima dell'ispirazione dello scrittore.

Dopo i grandi romanzi degli anni '90 nei quali ha privilegiato, come s'è detto, la forma dell'inchiesta, agli albori del nuovo millennio Angioni tenta nuove strade e avvia una diversa sperimentazione. Cambiano i modi del rimescolamento e della ricomposizione dei materiali accumulati negli anni. È come se lo scrittore sentisse l'esigenza, attraverso nuovi accostamenti, ma anche attraverso nuove formulazioni melodiche, di far sprigionare agli sparsi elementi del suo mondo poetico un nuovo senso, o meglio, è come se avvertisse l'imperativo di muovere alla ricerca del loro senso più profondo non esauribile in un solo approccio.

È chiaro che una simile ricerca attinge il suo spessore e il suo interesse dal coinvolgimento nell'operazione di tutte le risorse e di tutti gli orizzonti dell'autore. Se nei romanzi degli anni '90 la scelta di una forma tutto sommato tradizionale aveva risposto all'esigenza di

trovare un terreno comune con il pubblico contemporaneo, nei nuovi lavori questa stessa esigenza muta di segno e l'operazione scrittoria sembra piuttosto dominata dall'intenzione di contribuire a plasmare un nuovo pubblico, un pubblico consentaneo, criticamente avvertito ma partecipe. La scelta cade sulla composizione che abbiamo chiamato a mosaico, mentre l'orizzonte narrativo si delinea come dominato da una categoria rappresentativa che potremmo chiamare del minimalismo storico.

I primi passi in questa nuova direzione Angioni li muove nel *Gioco del mondo*, sorta di *Spoon River* in prosa in cui vengono convogliati e chiamati paradossalmente a nuova vita, in un libro dichiaratamente cimiteriale,⁹ moltissimi elementi narrativi già presenti nei libri precedenti.

Ma è soprattutto con *Millant'anni* che il nuovo corso si afferma in maniera decisa. *Millant'anni* è definito nella copertina come 'romanzo'. Se però lo si va a esaminare più da vicino si resta colpiti dal fatto che il libro è costituito da 16 racconti autonomi, ciascuno con un suo titolo e ciascuno ambientato in un periodo storico diverso. A distanze irregolari, tra un gruppo di racconti e l'altro, sono inseriti sei capitoletti scritti in corsivo e tutti con lo stesso titolo tra parentesi (*le molte età perdute a strati sotto i piedi*). Abbiamo detto che questi capitoletti sono inseriti tra i diversi gruppi di racconti. Si potrebbe anche dire che è il contrario: sono i racconti che abbiamo definito autonomi a essere inseriti all'interno della trama continua benché interrotta costituita dai sei capitoletti.

Appare dunque evidente come proprio questi interventi, messi modestamente tra parentesi, costituiscano l'ossatura centrale del libro. Non è certo solo per la loro presenza che è possibile parlare di struttura unitaria, perché questa è data piuttosto dal modo stesso in cui

⁹ Cfr. Franco Manai, "Il gioco del mondo" di Giulio Angioni, in "Kúma" (<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>), no. 2 (2001), Luisa Mulas, "Il gioco del mondo" di Giulio Angioni, "Isola Teatro" 2000, http://www.isolateatro.it/arse_fucine_stridenti/ospiti/luisa_mulas/gioco_mondo.htm.

i vari racconti si succedono l'uno all'altro. E tuttavia di questi brani in corsivo non si deve sottovalutare l'importanza nell'orientare la lettura, nel guidare il lettore lungo il percorso narrativo per lui individuato dal narratore.

Se i diversi racconti si muovono ordinati cronologicamente dai tempi remoti della preistoria nuragica al tardo Novecento contrassegnato in Sardegna dall'emigrazione di ritorno, passando attraverso i tempi delle invasioni punica, di quella romana, pisana, etc., i capitoletti in corsivo appartengono tutti al presente della narrazione: stabiliscono un orizzonte di contemporaneità fra il narratore che in essi dice *io* e il suo lettore. Ma soprattutto in questi capitoletti viene tematizzata la ricerca del passato che sta alla base del libro. Per dir meglio, il tentativo di ricomposizione dei lacerti dal passato affioranti, in vista della ricostituzione di un tessuto connettivo che impedisca un'esperienza traumatica del presente la quale non potrebbe che risolversi in dispersione e annichilimento.

Tutto ciò è adombrato nell'immagine finale del narratore che di buon mattino si avvia verso la gola di Intramontis e sta a rimirare, percorso da un brivido sottile, quel baratro che già non aveva mancato di incutere soggezione e terrore a infinite generazioni succedutesi in quell'angolo di mondo. Ma insieme al terrore, insieme all'angoscia dell'interminato, dell'inconoscibile, la gola di Intramontis esercita altresì sul narratore, come non ha mai mancato di esercitare sugli abitanti della mitica Fraus, una strana, misteriosa, fortissima attrazione.

Il personaggio che dice *io* in questa sorta di cornice narrativa si introduce in realtà soltanto a partire dal quarto capitoletto. Fino a quel momento il protagonista assoluto è tale Don Agostino Deliperi, ricco frauense, colto a un certo punto della sua vita, dalla mania di accumulare, tesaurizzare tutti i resti del passato affioranti nella zona. Questa figura descritta da Angioni, al di là dell'enfasi posta sulla passionalità della sua sete di passato e sulla ossessività del suo senso di possesso, è una figura molto più realistica di quanto forse non potrebbe sembrare dalla presentazione leggermente caricaturale. In

particolare è realistico il compromesso messo in atto dalla Sovrintendenza alle antichità che convince Don Agostino a rendere agibile al pubblico la sua collezione di reperti archeologici, accumulati clandestinamente e illegalmente, in cambio di un riconoscimento ufficiale, come la nomina a ispettore onorario.¹⁰

Questo tipo di compromesso è un fenomeno assai frequente in Sardegna e non solo, ma quel che interessa Angioni è, con tutta evidenza, la rappresentazione di una sete inesausta di legami col passato, con un passato mai propriamente seppellito e che quindi minaccia di tornare, a mo' di *revenant*, a tormentare i sonni e le veglie del presente.

Accanto al museo Antiquario archeologico messo su da Don Agostino, sorge, sovraneamente disprezzato dal neo ispettore onorario, un museo delle antichità contadine. È un museo più facilmente riempibile di quell'altro, o meglio, più legalmente riempibile. In realtà, come osserva il narratore, tra il presente globalizzato e il recente passato al quale il museo è dedicato, corre una distanza, nei fatti, altrettanto incolmabile di quella che separa il presente dai tempi di origine dei reperti archeologici forsennatamente amati da Don Agostino.

Tanto più urgente e ineludibile si pone dunque il problema della costruzione di un ponte, che stabilisca una connessione tra il passato più remoto e il presente, attraversando quel lungo recente passato, ancora vivo ai tempi dell'infanzia del narratore, e d'improvviso sparito in un brevissimo volgere d'anni.

A questo compito rispondono i racconti raccolti in *Millant'anni*, che si propongono, a una lettura continuata, come i diversi capitoli di una

¹⁰ Il mitema del ricco possidente che colleziona reperti archeologici e che poi diventa Ispettore onorario alle antichità è già in *Sardonica*, nel racconto *La riesumazione* (195-196). Lo si ritrova poi nella *Casa della Palma* (18), dove c'è proprio l'espressione "le molte età perdute a strati sotto i piedi" all'interno della frase: "E con le cianfrusaglie della sua curiosità don Agostino ha cominciato a intendere le molte età perdute a strati sotto i piedi: dai nuraghi ai fenici, dai punici ai romani".

vicenda unitaria. *Millant'anni* si presenta insomma come un canto epico del quale però, la stessa struttura frammentaria già in limine segnala la volontà di contrapposizione rispetto a altre epiche, anche, e forse soprattutto, all'epica sarda tentata pochi anni prima da Sergio Atzeni.¹¹ In *Passavamo sulla terra leggeri*, Atzeni tracciava il disegno di una sardità rimasta graniticamente uguale a se stessa, in un fondo di autenticità, sottratto ai mutamenti che pure non mancavano di interessare la superficie, dalle origini più remote al periodo giudicale. Sottesa alla ricostruzione di Atzeni sta la convinzione, desunta da una lunga e pertinace tradizione, che la autentica sardità si sia conservata nei secoli e nei millenni negli isolati villaggi dell'interno dell'isola, in quella barbagia dei cui abitanti non pochi poeti hanno cantato l'indomita fierezza e l'irriducibile amore per la libertà e l'autonomia.

In realtà la pur suggestiva ricostruzione di Atzeni, dà adito a molti dubbi, a causa delle non poche contraddizioni e incongruenze che la segnano. Per limitarci solo a un aspetto, appare singolare il rilievo concesso al diffondersi nell'isola del cristianesimo e al suo connaturarsi coi caratteri più antichi e irriducibilmente sardi della popolazione locale. Nelle pagine di Atzeni, la Sardegna diventa, inopinatamente, terra di elezione per autentici credenti e mistici e il cristianesimo assurgerebbe a elemento fondante di una sardità peraltro già presentata come generata da origini ben più antiche.

Angioni rifiuta categoricamente di lasciarsi intrappolare a questo livello della costruzione epica. In primo luogo egli rifiuta il canto spiegato, martellato e modellato sui modelli dei versetti biblici dell'epica di Atzeni. Ben lontana dalla paratassi biblica è infatti la lingua di *Millant'anni* che poi, assieme alla cornice costituita dai capitoletti (*le molte età perdute sotto i piedi*), è forse ciò che dà al libro il suo carattere unitario. La prosa numerosa e ritmica di Angioni

¹¹ Si vedano Sergio Atzeni, *Apologo del giudice bandito* (Palermo: Sellerio, 1986), *Il figlio di Bakunin* (Palermo: Sellerio, 1991), *Il quinto passo è l'addio* (Milano: Mondadori, 1995). Ma soprattutto Sergio Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri* (Milano: Mondadori, 1996). Per l'opera di Atzeni sono molto utili Giuseppe Marci, *Sergio Atzeni: a Lonely Man* (Cagliari: Cuccu, 1999), Giuseppe Marci e Gigliola Sulis, a cura di, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia* (Cagliari: Cuccu, 2001).

accomuna tutti i racconti, da quello di Gonnai bambino nuragico, a quello di Sisinnio il servo che si accoppia con la padroncina Monna Bona da Pisa in mezzo alle locuste, a quello del narratore de *La sposa in abito da sposa*. Angioni non tenta neanche di cercare una lingua veramente mimetica per i diversi personaggi, strati sociali, epoche storiche anche se a ciascun diverso personaggio, a seconda dello strato sociale e del periodo storico cui appartiene assegna un linguaggio che lo identifica e lo distingue dagli altri. Così come il personaggio che nei capitoletti cornice dice *io*, l'io lirico di questa epica, assume in sé l'eredità di tutti i personaggi narrati, allo stesso modo la voce dei personaggi è inglobata in quella dell'io lirico.

Ma soprattutto Angioni di Atzeni rifiuta quella ricostruzione unitaria di una storia vista e vissuta come continuità già evidente nella prima persona plurale del titolo *Passavamo sulla terra leggeri*. E ancora più gli è estranea l'idea di un'epopea tutta basata sulle guerre dei capi, sulle azioni dei sovrani o comunque delle classi dominanti, dai sacerdoti mesopotamici, all'aristocrazia sardo-aragonese del Quattrocento. Tutto all'opposto, Angioni sceglie di frantumare il *continuum* dell'epopea in una serie di eventi cronologicamente separati l'uno dall'altro, anche se in rigorosa successione. I protagonisti di queste storie non sono mai i principi e gli aristocratici e quando ciò in parte capita, per esempio in *Tierra alla vista* o in *Madamìn*, lo sono soltanto in quanto riflessi e mediati nell'esperienza popolare.

Vale la pena di soffermarsi proprio sul primo di questi due racconti. Come tutti gli altri della raccolta è riconducibile a un preciso periodo storico: c'è infatti un narratore di primo grado che ne introduce uno di secondo grado, cui si deve il racconto, come narrante intorno al 1562, molti anni prima della rievocazione, ma comunque entro una vita. La narrazione di secondo grado è quindi collocabile tra il 1570 e il 1600 circa. Il narratore di secondo grado è tale Sigismondo Arquer Caralitano, più tardi bruciato come 'eresiarca' a Toledo, che racconta lo stretto legame esistente fra le zanzare del Flùmini Mannu e la

scoperta dell'America.¹² Il racconto procede attraverso una serie di domande reiterate: “Che cosa hanno a che fare le zanzare qui di Flùmini Mannu con la scoperta dell'America?”, “Chi è stato a vedere per primo le coste delle Americhe, da quelle navi comandate da Colombo Genovese?”, cui seguono risposte che solo alla fine rivelano la connessione.

La vicenda coinvolge le vicissitudini di varie dinastie e quindi offre il pretesto per una sorta di *abrégé* di storia sarda e spagnola. La prima parte del racconto è dedicata alle dinastie spagnole e mira a spiegare il legame tra le zanzare del Flùmini Mannu con la scoperta dell'America. Martino il Giovane, dei Conti di Barcellona e re d'Aragona, vince i sardi nella battaglia di Sanluri, poi, sulla via verso Cagliari, in un accampamento presso il Flùmini Mannu si intrattiene con una donna, la Bella di Sanluri, viene punto da una zanzara e al suo ingresso a Cagliari muore, senza lasciare eredi, né legittimi né illegittimi.

A Barcellona Martino il Vecchio viene fatto risposare e accoppiare ma senza frutto, cosicché alla sua morte viene eletto re Ferdinando de Anteguerra, ramo bassissimo dei Trastàmara, dinastia regnante in Castiglia e Leon. Il re, chiamato Re Zanzara, fa prelevare dalle sponde del Flùmini Mannu una zanzara e, tenendola in vita con arti negromantiche, la imprigiona dentro un amuleto che porta sempre al collo. L'amuleto passa al figlio Giovanni (vincitore della battaglia di Macomer contro Artale, figlio di Leonardo d'Alagon) e al nipote Ferdinando II, che ne svela il segreto alla moglie Isabella. Questa allora si fa forza della gratitudine che il re deve alla Sardegna per convincerlo a dar retta a Colombo, nato in Corsica da padre genovese e madre sarda. È così che salpano le caravelle.

Nella seconda parte del racconto Sigismondo Arquer narra di Mariano V, figlio di Eleonora d'Arborea, il quale lasciò morendo un figlio illegittimo, Pedru, che finì a Fraus come stalliere del cavaliere Comita

¹² Il personaggio di Sigismondo Arquer riappare da gran protagonista nella narrativa di Angioni nel romanzo del 2006 *Le fiamme di Toledo*.

Marrocu, finendo per impregnare la moglie, Anna (figlia di Attilia figlia di Maria Cuccumeu). Il figlio Aricu, ufficialmente un Marrocu, data la pochezza del padre putativo era identificato per matronimico, e si trovava comunque a essere il pronipote di Eleonora d' Arborea. Da valoroso segue come vessillifero Artale Alagon nella battaglia di Macomer; dopo la sconfitta scappa per mare, ma viene poi venduto ai Catalani a Palermo, i quali gli fanno cose da non dirsi, sottoponendolo a una di quelle privazioni che rendono più acuta la vista (si suppone lo castrino).

Il povero Aricu finisce a Siviglia, in particolare a Triana, ma sempre sogna di tornare in Sardegna, a Fraus. Cerca anche di fingersi turcomoro o ebreo convertito, perché così sarebbe stato cacciato dalla Spagna per legge, ma il fatto che non sia circonciso impedisce che sia creduto. Coglie perciò l'occasione delle caravelle per imbarcarsi, senza sapere bene dove.

In mare Colombo lo sente cantare il *Salve Regina* in sardo, i due fanno una specie di rimpatriata, diventano amici e Aricu, ora noto come Rodolfo di Triana, mette in guardia Colombo dai complotti degli altri marinai e gli salva la vita. Rodolfo sta quasi sempre di vedetta, anche per tenere sotto controllo il resto della ciurma riottosa, e perché, come s'è detto, ha buona vista, oltre che per sfuggire alle mani lunghe di Colombo, ed è lui che per primo grida *Tierra a la vista*, anzi lo canta con un antico ritmo:

A ni Nora a ni Nora, cuccumeu,
Currei totus a bi' ita biu eu:
Terra, terra, tierra a la vista! (84)

anche perché preso dall'allucinazione di vedere nella nuova terra le forme della sua amata Sardegna.

Qui la Storia – la conquista aragonese della Sardegna, l'alternarsi di dinastie sui troni spagnoli, la scoperta dell'America – viene narrata da un punto di vista popolare, o almeno popolareggiante, dato dalla maniera espositiva dell'alternarsi di domande e risposte; dal ripetersi,

dopo notizie di storia da manuale, della formula, più volte reiterata, “come si sa”; dall’insistenza nel far seguire quasi ogni volta alla citazione del nome di Eleonora d’Arborea, una formula propiziatrice come “che Dio l’abbia in gloria”. Così pure di sapore popolareggiante sono i particolari sui trastulli di Martino il Giovane con la Bella di Sanluri, ma anche il modo in cui viene descritta la sua malattia, con un improvviso spostarsi del fuoco dell’attenzione sul “carrettiere di Serrenti che portava le pietre a vendere a Nuraminis”, cui viene sequestrato il carretto per metterci sopra il re malato, e che viene lasciato solo per la strada sul suo mucchio di pietre, mentre maledice il re Martino “con un improprio contagioso: – Anco ti porti il carro della morte, per quanto fatto re”. E così il dialogo notturno fra Ferdinando II e Isabella, nonché la rimpatriata fra Colombo e Aricu.

Al di là del tono popolareggiante di gran parte del racconto – molto meno popolareggiante è il resoconto degli intrecci dinastici e del succedersi delle battaglie con date precise e puntuali – quel che preme osservare è il fatto che la storia che riguarda principi e nobili, così come la grande storia da manuale con battaglie e scoperte epocali (qui si parla nientemeno che della scoperta dell’America), viene presentata nei suoi risvolti più modesti e riposti, minimi, appunto. Non solo, cioè, troviamo una rappresentazione del modo in cui i grandi eventi storici si ripercuotono nei gradi minimi della scala sociale (secondo le modalità canoniche del romanzo storico) ma, soprattutto, dei personaggi della storia, grandi e piccoli, vengono poste in primo piano le vicende più quotidiane e private, e solo come conseguenze di second’ordine vengono presentati i grandi fatti (guerre, battaglie, paci, scoperte, etc.). Per esempio in *Tierra a la vista* compaiono re e regine, personaggi che tradizionalmente hanno fatto la storia, ma la spiegazione delle grandi imprese da loro compiute viene ricondotta a eventi quali la superstizione di Ferdinando d’Anteguerra e le sue capacità stregonesche, la conversazione notturna tra due coniugi come Ferdinando II e Isabella di Castiglia, il canto in sardo del *Salve Regina* da parte di un mozzo sardo dell’ammiraglio Colombo, ecc.

Non vogliamo certo dire che Angioni pretenda di presentare come verosimile al lettore di *Millant’anni* lo stretto rapporto che il suo

personaggio Sigismondo Arquer stabilisce tra le zanzare di Flùmini Mannu e la scoperta dell'America. Il punto è piuttosto la costruzione di un quadro storico che, da un punto di vista popolare, nel senso di accessibile a una mentalità popolare, comprende grandi e piccoli eventi, connette la conquista aragonese della Sardegna con lo slancio della Spagna alla conquista dell'America; fa apparire sullo sfondo una fantasmagoria di successioni dinastiche, delle quali, per il modo in cui lo scrittore le presenta, risalta intera l'assurdità e l'incongruenza.

Si potrebbe essere tentati di parlare di fantastoria, ma la realtà sostanziale della ricostruzione, la verità contenuta anche nel particolare un po' straniante del giovane re Martino punto a morte da una zanzara sulle sponde di un fiume sardo, mentre si giace con la bellezza locale, suggerisce piuttosto di parlare di minimalismo storico come scelta consapevole, come strategia epica.

(Continua nel prossimo numero)

(University of Auckland)