

Universitat de València
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació
Departament de Filologia Francesa i Italiana



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



**UNIVERSITÀ DEGLI
STUDI DI SASSARI**

Sergio Atzeni alla luce di Gabriel García Márquez.
Indagine comparata su *Passavamo sulla terra leggeri* e
Cien años de soledad

Programa de doctorado: 3135
Lenguas, Literaturas y Culturas, y sus Aplicaciones

TESI DOCTORAL
Presentada por:
Barbara Iantorno

Dirigida por:
Profesor Juan Carlos de Miguel
Profesor Marco Manotta

València, diciembre 2020

A Giuseppe

Indice

Introduzione. Obiettivi. Metodologia.....	8
Capitolo I: Il contesto storico, politico, geografico, sociale e culturale.....	13
Introduzione al capitolo.....	11
Gabriel García Márquez	
1.1 I luoghi, la storia e la politica.....	15
1.2 La guerra dei mille giorni.....	16
1.3 Aracataca.....	17
1.4 I movimenti sindacali: lo sciopero del 1928.....	17
1.5 L'infanzia.....	19
1.6 Il collegio e l'università.....	19
1.7 Il <i>bogotazo</i>	20
1.8 L'ondata di <i>violencia</i>	21
1.9 Il giornalismo.....	23
1.10 Ritorno ad Aracataca.....	24
1.11 Il colpo di Stato.....	26
1.12 I reportages.....	26
1.13 L'esperienza europea.....	27
1.14 L'Europa dell'est.....	29
1.15 Il Venezuela.....	30
1.16 La rivoluzione cubana.....	32
1.17 <i>Los funerales de la mamá grande</i>	34
1.18 Il Messico.....	36
1.19 <i>Cien años de soledad</i>	38
1.20 Dopo <i>Cien años de soledad</i>	40
1.21 Il <i>boom</i> latinoamericano.....	42

Sergio Atzeni

1.22 I luoghi, la storia e la politica.....	45
1.23 La “Grande Guerra” e il ventennio fascista.....	47
1.24 L’autonomia.....	50
1.25 La questione sarda.....	51
1.26 Gli anni della “rinascita sarda”.....	52
1.27 Il giornalismo.....	53
1.28 <i>L’apologo del giudice bandito</i>	54
1.29 L’abbandono dell’Isola.....	54
1.30 <i>Texaco</i>	55
1.31 Nazione e narrazione.....	56
1.32 La lingua, la cultura e l’identità sarda.....	57
1.33 <i>Il quinto passo è l’addio</i>	58
1.34 la chiusura del cerchio.....	59

Capitolo II: Analisi su *Cien años de soledad*

2.1 Edizioni utilizzate.....	61
2.2 Storia editoriale dell’opera.....	61
2.3 Descrizione dell’opera, il titolo e l’ipertesto.....	75
2.4 Piano reale e piano immaginario.....	77
2.5 Piano immaginario.....	80
2.6 Modalizzazione. Il narratore.....	83
2.7 Due cicli.....	87
2.8 L’intreccio e il punto di vista temporale.....	88
2.9 Il tempo ciclico e la natura.....	92
2.10 Le quattro età di Macondo.....	94
2.11 Lo spazio.....	94
2.12 I personaggi.....	97
2.13 La tecnica descrittiva del reale e dell’immaginario.....	115
2.14 La strategia narrativa.....	116

2.15	Lingua e stile.....	119
2.16	Intertestualità.....	120
2.17	Riflessioni globali sull'opera.....	122
2.18	La fortuna di <i>Cien años de soledad</i> in Italia.....	124
2.19	La traduzione italiana di <i>Cien años de soledad</i>	132

Capito III: Analisi su *Passavamo sulla terra leggeri*

3.1	Storia editoriale dell'opera.....	134
3.2	Descrizione dell'opera. I microgeneri narrativi.....	137
3.3	Cenni metodologici su fabula e intreccio.....	141
3.4	La fabula.....	142
3.5	L'intreccio.....	144
3.6	I narratori.....	148
3.7	Il punto di vista temporale.....	150
3.8	Lo spazio.....	152
3.9	I personaggi.....	155
3.10	Piano reale e piano immaginario.....	166
3.11	Piano immaginario.....	171
3.12	La strategia narrativa.....	173
3.13	La lingua e lo stile.....	176
3.14	Genere e intertestualità.....	180
3.15	Riflessioni globali sull'opera.....	183

Capitolo IV: Sergio Atzeni alla luce di Gabriel García Márquez

	Metodologia.....	186
	Introduzione al capitolo.....	187
4.1	Realismo magico o <i>real maravilloso</i> ?.....	191
4.2	Atzeni il realismo magico e i suoi tratti principali.....	196
4.3	L'interpretazione della storia e del mito.....	198
4.4	Il tema del mondo senza nome.....	203

4.5 L'elemento soprannaturale nella realtà.....	205
4.6 Il tema della fondazione.....	210
4.7 Forti personaggi femminili opposti a personaggi maschili vulnerabili.....	214
4.8 Manipolazione del tempo narrativo.....	226
4.9 Il concetto di identità.....	228
Conclusioni.....	232
Bibliografia.....	239
Sitografia.....	259
Ringraziamenti.....	263
Appendice.....	264

Introduzione. Obiettivi. Metodologia

Il lavoro di ricerca qui svolto parte dal confronto di due autori apparentemente lontani tra loro: Gabriel García Márquez, colombiano, che ha raggiunto la fama mondiale, vincitore del premio Nobel per la letteratura (1982) e Sergio Atzeni, scrittore di nicchia che ha suscitato un interessante dibattito culturale su scala nazionale italiana. Nel presente studio si sono paragonate due opere, una per ognuno, rispettivamente: *Cien años de soledad* e *Passavamo sulla terra leggeri* perché si ritiene che esista un'evidente influenza del primo sul secondo e si vuole mettere in luce quali sono stati i risvolti di tale ascendenza sull'opera del sardo. In particolare ciò che maggiormente risulta interessante è l'elemento soprannaturale e lo sviluppo del concetto di realismo magico/*real maravilloso*, tanto controverso, sia agli occhi della critica sia a quelli degli stessi autori, ma comunque un importante punto di incontro tra i due e tra le loro latitudini.

Gli obiettivi perseguiti sono:

- 1) Analizzare il contesto storico, culturale, sociale e politico dei due autori.
- 2) Analizzare le due opere dal punto di vista delle strutture narrative (personaggi, narratori, spazio, tempo, strategia narrativa, intertestualità etc.,).
- 3) Confrontare gli aspetti comuni delle due opere.
- 4) Approfondire il concetto del realismo magico/*real maravilloso* come categoria di confronto tra le due opere.
- 5) Osservare l'interpretazione della storia e del mito.
- 6) Indagare il tema del mondo primitivo.
- 7) Analizzare il tema della fondazione.
- 8) Esaminare i personaggi femminili opposti a personaggi maschili.
- 9) Osservare la manipolazione del tempo narrativo.
- 10) Approfondire il concetto di identità nelle due opere.
- 11) Interpretare il romanzo di Atzeni alla luce dell'universo marqueziano.

La metodologia applicata alla ricerca si è basata sul metodo ipotetico-deduttivo. Una volta stabilita l'ipotesi di partenza, cioè, l'esistenza di una traccia di García Márquez in Atzeni e in particolare nel suo romanzo *Passavamo sulla terra leggeri* è scaturita un'indagine discorsiva, che procedendo dal generale al particolare ha cercato di isolare e concretizzare il debito letterario. Si è effettuato un lavoro tematico per mettere in luce i motivi ricorrenti nelle due opere. A questo punto si sono aggiunte le risorse messe a punto dalla letteratura comparata.

Qui si è cercato di mettere a confronto due personalità letterarie, di diverso Paese e diversa lingua. Quindi abbiamo paragonato fenomeni affini che appartengono a zone tra loro distanti, spazialmente e persino temporalmente (seppur con margini ristretti). Abbiamo selezionato, descritto e categorizzato materiali in base a dei parametri tipologici più o meno complessi, approfondendone i generi, le poetiche, gli stili le immagini, i temi, le forme. Abbiamo inserito le ricerche all'interno di una griglia spazio-temporale e l'impostazione adottata è stata sincronica perché l'arco temporale in cui abbiamo studiato l'oggetto è ristretto. E comunque le coordinate temporali sono servite solo da inquadramento preventivo dell'oggetto per dare vita a uno studio prettamente tematico. Abbiamo tentato di fornire un'interpretazione dei suddetti fenomeni mostrandone l'origine in comune. La comparatistica soprattutto negli ultimi tempi si basa su un sapere aperto, che non segue canoni, gerarchie di valori, sistemi organici ed è sempre cosciente della precarietà e della provvisorietà di ogni valutazione estetica e di ogni interesse scientifico. Noi abbiamo provato ad evidenziare le costanti, ossia gli elementi fissi o ripetibili che possono essere ricondotti a una matrice comune di forma, tema e metodo. Naturalmente abbiamo puntato sull'analogia, con la ricerca di somiglianze e concordanze tra i due termini di indagine e, sul contrasto, rilevando le differenze o le opposizioni negli oggetti di studio.

Il lavoro è composto da quattro capitoli condotti secondo un orientamento contrastivo. Nel primo si è analizzato il contesto storico, politico, geografico, sociale e culturale nel quale sono vissuti i due autori. Si è partiti dalle loro biografie per ricostruire i tempi e i luoghi da loro abitati. Si è proceduto

indagando su Márquez e la Colombia, descrivendo il paese dal punto di vista geografico e politico. Importante per comprendere l'autore è stato analizzare le vicende politiche, con le divisioni tra conservatori e liberali e il fenomeno della *violencia*. Decisiva la storia personale della sua famiglia che rivive nell'opera, ad esempio, l'assassinio compiuto dal colonnello Márquez per questioni d'onore o l'arrivo ad Aracataca della *Boston United fruit company* o ancora lo sciopero del 1928. Per lo scrittore la morte del nonno materno fu cruciale e causò il trasferimento dello stesso prima nella casa paterna, poi nei vari collegi della capitale, in cui sperimenterà il sentimento della solitudine.

Sono stati analizzati altri eventi significativi che hanno contribuito a creare l'uomo e l'artista: il giornalismo, il gruppo di amici di Barranquilla, l'esperienza europea, la rivoluzione cubana che vede l'autore in prima linea, il trasferimento in Messico e la scrittura di *Cien años de soledad*, la vittoria del premio Nobel e il movimento del *boom* latinoamericano.

Allo stesso modo si è indagato su Sergio Atzeni e cioè analizzando geograficamente la Sardegna: un territorio condizionato dalla sua insularità, dalla posizione centrale nel Mediterraneo e quindi preda o tappa di molti popoli. L'aspra morfologia della regione ha dato vita al fenomeno dell'isolamento e alla teoria della "costante resistenziale" che vede l'Isola spaccata a metà tra coloro che si ritirarono sulle montagne e coloro che decisero di integrarsi con i colonizzatori, queste teorie fungono da sfondo al romanzo analizzato.

Non meno importante la questione politica, la lotta per la "rinascita sarda", per una regione troppo spesso considerata alla stregua di "colonia" dal governo della Penisola.

Atzeni era attivo politicamente nel partito comunista, si circondava di intellettuali come Cardia che avevano influenzato il suo percorso di scrittore e le sue idee sulla questione dell'identità sarda. Svolse, così come il collega colombiano, l'attività giornalistica in cui credeva molto, il non riuscire a vincere un concorso pubblico per esercitare tale attività fu motivo di una profonda crisi personale che lo portò ad abbandonare la Sardegna e cercare fortuna altrove. Si cimentò nel

mestiere di traduttore che gli fece incontrare uno dei suoi “maestri”, Chamoiseau, di cui l’opera riflette la presenza.

Nel secondo e terzo capitolo si sono analizzate strutturalmente le due opere. Il secondo è stato dedicato all’analisi di *Cien años de soledad*, come afferma Guillén la bibliografia critica su tale opera è oceanica¹ per cui il lavoro qui presentato non può che essere parziale. Inizialmente si è proceduto con la descrizione delle edizioni utilizzate e della traduzione in italiano presa a riferimento in questa sede. L’indagine del testo si è concentrata sulla struttura del romanzo: il piano reale, il piano immaginario, il narratore, l’intreccio e il punto di vista temporale, lo spazio, i personaggi, la tecnica descrittiva del reale e dell’immaginario, la strategia narrativa, la lingua e lo stile, il genere, l’intertestualità e le riflessioni sull’opera.

Il terzo capitolo è stato dedicato all’esame della struttura di *Passavamo sulla terra leggeri*, sono state utilizzate le stesse categorie impiegate nell’analisi di *Cien años de soledad*. Tale studio è stato propedeutico alla comparazione delle due opere esplicitata nell’ultima parte.

Il quarto capitolo è un’analisi comparativa tra le due opere. Inizialmente è stata chiarita la metodologia della letteratura comparata, basata sul confronto di più discipline o più personalità letterarie. In questa sede si è esplorata la modalità riguardante i temi e in particolare si è utilizzato il concetto di realismo magico/*real maravilloso* come categoria di confronto tra le due opere. La ricerca è stata svolta per analogia e per contrasto.

Il tema era già stato approcciato da tre studiose, Tonina Paba, Ilaria Puggioni e Carola Farci, che avevano manifestato opinioni contrastanti sulla presenza di tale corrente nell’opera di Atzeni. Il presente studio si pone in continuazione con il discorso condotto da Farci e prova a esplicitare come tale concetto si sia sviluppato nelle due opere.

¹ GUILLÉN C., «*Algunas literariedades de Cien años de soledad*», in García Márquez G., *Cien años de soledad*, Barcelona, Edición Conmemorativa, Penguin Random House, 2007, p. 98.

Si è cercato di dare una definizione di realismo magico/*real maravilloso*, impresa più difficile del previsto, dato che la critica stessa ha mostrato una serie di contraddizioni. In seguito se ne è rintracciata la presenza nell'opera di Atzeni e si sono isolate alcune caratteristiche peculiari poi utilizzate per il confronto, quali: l'interpretazione della storia e del mito, il tema del mondo senza nome, lo sviluppo dell'elemento soprannaturale nella realtà, il tema della fondazione, forti personaggi femminili opposti a personaggi maschili vulnerabili, manipolazione del tempo narrativo, il concetto di identità. Infine si è giunti alla conclusione del lavoro stabilendo i punti di contatto e di contrasto delle due opere²

² La bibliografia specifica della metodologia contrastiva utilizzata (propria della letteratura comparata) è inclusa nella bibliografia finale della presente tesi.

Capitolo I

Il contesto storico, politico, geografico, sociale e culturale.

Introduzione al capitolo

In questo capitolo si cercherà di descrivere il contesto storico, sociale, culturale e politico nel quale sono vissuti i due autori dal momento che inevitabilmente la geografia, il clima, la società e la politica ne hanno influenzato le opere. Il periodo storico è lo stesso per entrambi anche se con uno scarto di 25 anni. Sono scrittori appartenuti alla contemporaneità del XX secolo, di due luoghi geografici completamente diversi: García Márquez originario della Colombia dei tropici, Atzeni vissuto in un'isola, la Sardegna, al centro del mar Mediterraneo. Si tenterà di descrivere la situazione sociale, culturale e politica della Colombia, impresa non semplice, in rapporto alla biografia dell'autore. Egli per varie circostanze, si è trovato ad essere protagonista di eventi storici fondamentali: sia indirettamente, se si pensa, ai racconti che il colonnello Márquez Iguarán faceva al nipote sulla guerra dei "Mille Giorni", sia in prima persona, se ci riferiamo alla rivoluzione cubana e questi sono solo due episodi dell'avventurosa vita dello scrittore. Lo stesso *modus operandi* è stato utilizzato nella descrizione del contesto in cui è vissuto Atzeni. In egual misura, le vicende storiche, culturali e sociali della Sardegna non possono essere definite di facile approccio, si tratta di una storia antica di dominazione e resistenza che, in questa occasione, è stata trattata brevemente con lo scopo di chiarire la personalità dell'autore che della sua Isola ha fatto il proprio "demone letterario".

Esistono dei punti di contatto tra le due realtà che lo stesso Atzeni ha sottolineato: "la Sardegna ha molto in comune con il Sudamerica, perché è stata colonia spagnola come il Sudamerica, ha parlato castigliano come il Sudamerica, si trova in una zona più o meno calda come parte del Sudamerica"³.

³ATZENI S., *Il mestiere dello scrittore*, in Atzeni S., a cura di Marci G., *Si...Otto!* Cagliari, Condaghes, 1996, p. 85.

In entrambi i casi si tratta di luoghi che hanno subito una dominazione dall'esterno, con tutte le conseguenze che da questo fatto derivano e che toccano vari aspetti della cultura di una popolazione: a partire dalla lingua, per continuare con gli usi e costumi e la visione stessa del mondo. Non a caso tutti e due gli scrittori hanno deciso di raccontare se stessi attraverso la propria gente.

Gabriel García Márquez

1.1 I luoghi, la storia e la politica

Gabriel García Márquez nasce il 6 marzo del 1927 ad Aracataca, in Colombia, un grande Paese che mostra al suo interno decisive differenze, essendo costituito da un insieme di regioni e popolazioni diverse: meticci, mulatti, bianchi, indigeni e neri. La zona caraibica della costa, con clima torrido, a volte secco altre umido, fortemente si discosta dalla zona andina della capitale Bogotà che, a 2700 metri di altezza, presenta un clima determinato dall'altitudine e dalla mancanza dell'alternarsi delle stagioni. I trasporti per un lungo periodo sono stati difficili, le ferrovie erano poco sviluppate e dovevano fare i conti con un territorio non sempre agevole, per la presenza di catene montuose importanti e fiumi imprevedibili, da ciò bene si può comprendere l'isolamento nel quale era costretta ogni zona del territorio⁴.

La nazione, da sempre e per lunghi periodi, è stata afflitta dalla *violencia*, un fenomeno tutto colombiano, che può essere definito come una costante tensione alla guerra civile mescolata alla violenza privata. Politicamente i due partiti principali erano quello conservatore e quello liberale, il cui scontro diede vita ad un serie di sanguinose guerre civili, rendendo il paese debole, insicuro e in costante stato di allarme. Si ricordi, ad esempio, quella del 1899-1902 nota come la guerra dei "mille giorni" alla quale partecipò il nonno dello scrittore Nicolás Márquez Iguarán, figura leggendaria che ritornerà nelle fantasie e nelle opere dell'autore⁵. Il colonnello aveva passato indenne almeno due guerre civili, dalla parte dei liberali, di cui l'ultima fu proprio quella sopra citata. Nel XIX secolo nella maggior parte delle Nazioni latinoamericane, trionfavano i liberali tranne che in Colombia, in cui i conservatori dominarono la scena fino al 1930, tornando poi al potere, a parte un breve intervallo di tempo conclusosi nel 1946, fino alla

⁴ PAOLI R., *Invito alla lettura di García Márquez*, Milano, Mursia, 1981, pp. 11-13.

⁵ *Ibidem*.

metà degli anni cinquanta del Novecento⁶. L'opposizione fra i due partiti principali è presente in tutta la narrazione di García Márquez. In quanto colombiano, egli riporta le influenze del suo Paese ma occorre fare un'ulteriore distinzione, lui era *costeño*, appartenente alla fascia costiera della Colombia, per qualche ragione in quei luoghi la *violencia* si manifestò in maniera più lieve.

1.2 La guerra dei “Mille Giorni”

La guerra dei “Mille Giorni” iniziò a causa di una ribellione dei liberali contro i conservatori capitanati dal nazionalista Sanclemente che fu deposto per favorire l'ascesa di un altro conservatore “storico”, José Manuel Marroquín, che si comportò nella medesima maniera del primo, favorendo ingiustizie ed abusi. La controparte era rappresentata dal leader Gabriel Uribe Uribe, capo carismatico e trascinatore di folle ma poco pratico: l'impresa si configurò come un enorme disastro nel quale persero la vita centomila uomini, lasciò il paese in uno stato di prostrazione mentre la provincia di Panama stava per essere persa per sempre⁷. La pace o meglio la resa fu siglata il 21 novembre del 1902. La regione in cui si trovava Aracataca visse intensamente la guerra. Grazie ai ricordi del veterano, il nipote poté entrare in contatto con quel mondo costruito tra mito, leggenda ed eroismo, che probabilmente gli servì per elaborare, nella storia di Macondo, le 32 guerre civili che il colonnello Aureliano Buendía iniziò e perse. Don Nicolás e Uribe rappresentarono la nascita dei modelli che ispirarono il mondo immaginario dell'autore nella creazione del personaggio “il colonnello” in tutte le sue sfaccettature⁸.

⁶ MARTIN G., *Vita di Gabriel García Márquez*, Milano, Mondadori, 2011.

⁷ Ivi, p. 24.

⁸ VARGAS LLOSA M., *García Márquez historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

1.3 Aracataca

Nicolás Márquez e sua moglie Tranquilina Iguarán si trasferirono ad Aracataca subito dopo la fine della guerra dei “Mille Giorni”. Erano andati via da Barrancas perché il colonnello aveva commesso un omicidio d’onore, episodio che pesò fortemente per almeno tre generazioni sulla famiglia, sebbene le circostanze rimanessero avvolte nel mistero. L’autore apprese particolari della vicenda che lo turbarono infinitamente fino a farsi carico di un senso di colpa ancestrale, come se lui stesso avesse commesso l’assassinio⁹. Il luogo del trasferimento si presentava come un minuscolo villaggio con carenti condizione igieniche, situato tra il mare e la montagna, oppresso da un caldo infernale e soggetto a diluvi memorabili. Il nome Ara deriva dalla lingua *chimila* e indica non un villaggio ma un fiume, il termine *Cataca* significa “colui che comanda”, gli abitanti solevano chiamarlo fra loro con il solo nome di *Cataca*¹⁰. È qui che nel 1905 arrivò, da Boston, la *United fruit company* che, grazie alle piantagioni di banane, diede vita ad un boom economico e demografico. Giunsero lavoratori da ogni parte del Paese ma anche dall’Europa, dal Medio ed Estremo Oriente e la regione visse un periodo di grande opulenza. Il capitale nordamericano entrava nella costa atlantica colombiana distruggendo i primi passi del capitalismo locale, stabilendo un’egemonia economica senza quasi fare fatica, dal momento che, promettendo lavoro e salari adeguati, sembrava che avrebbe contribuito alla modernizzazione e al progresso del paese. La verità fu un’altra, l’economia statunitense ridusse questi luoghi a degli esportatori di materie prime e ne impedì lo sviluppo industriale.

1.4 I movimenti sindacali: lo sciopero del 1928

Negli anni ’20 prese corpo il movimento sindacale, si organizzarono i primi partiti socialisti e marxisti che confluirono in un grande sciopero, quello del 1928,

⁹ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Vivir para contarla*, Barcelona, Nuevas Ediciones De Bolsillo, 2004. <http://LeLibros.org/>, consultato nel dicembre 2016, pp. 32-33.

¹⁰ *Ibidem*.

che interessò tutta la zona bananiera: circa trentamila persone in tutte le piantagioni si astennero dal lavoro e tremila di loro raggiunsero la città di Ciénaga per occupare la piazza e assumere il controllo delle vie di comunicazione. Il governo nominò il generale Cortés Vargas per occuparsi dei disordini, il quale si presentò con 1.800 soldati con l'intenzione di dare una lezione ai dissidenti, lo dimostrava il fatto che l'intera delegazione capitanata dal generale liberale Durán, noto per essere un datore di lavoro onesto che manteneva buoni rapporti con il sindacato, fu arrestata. Della stessa delegazione faceva parte anche il colonnello Márquez. Il generale Cortés Vargas diede l'ordine alla folla di disperdersi ma non fu ascoltato e fece aprire il fuoco contro tremila persone disarmate, il numero degli individui uccisi è tutt'ora controverso, il militare dichiarò 9 morti e 3 feriti, «*El Espectador*» quotidiano di Bogotá scrisse quasi mille. Il politico liberale Jorge Eliécer Gaitán condusse un'inchiesta che inchiodava il governo conservatore alle proprie responsabilità, tanto che i liberali iniziarono la scalata al potere nel 1930, cosa che si concluse nel 1948 con l'assassinio di Gaitán, fatto che diede vita al *Bogotazo*¹¹.

L'episodio sarà ricordato in tutta la zona bananiera come un fatto personale, nel senso che ognuno dava la propria versione dei fatti, García Márquez lo descriverà in *Cien años de soledad* e questo rappresenta non solo l'inserimento di un fatto storico nella finzione ma anche un modo di intendere la personalità dell'autore: la sua memoria tende a conservare i fatti originali della realtà¹². Dopo lo splendore bananiero la situazione economica precipitò e Aracataca divenne un luogo povero, abbandonato e nostalgico. Le persone vivevano nel ricordo della ricchezza passata e con il desiderio che quei tempi potessero tornare.

¹¹ MARTIN G., *Vita di Gabriel García Márquez*, op. cit., pp. 53-55.

¹² VARGA LLOSA M., *García Márquez historia de un deicidio*, op. cit., p. 19.

1.5 L'infanzia

Lo scrittore visse i primi otto anni di vita con la sorella Margot e i nonni materni, i quali non approvavano il matrimonio che la madre aveva contratto con il telegrafista conservatore e di famiglia sconosciuta. Secondo quanto egli stesso afferma, gli anni della fanciullezza saranno i più importanti: dopo la morte del nonno, che coinciderà con la fine dell'infanzia e l'abbandono di Aracataca, niente sarà più interessante¹³. Tutto ciò che ha scritto o quasi lo conosceva già da questa età, naturalmente il materiale ha avuto bisogno di diverso tempo per sedimentare e poter venire alla luce¹⁴. Fino ad allora aveva vissuto circondato da donne in un ambiente dominato da queste due figure fondamentali. La nonna era di temperamento nervoso e intratteneva rapporti quotidiani sia con i vivi che con i morti, non c'era differenza tra premonizioni, stranezze e vita reale. Il nonno, reduce di guerra, era colui che gli mostrava il mondo, che lo portava al circo e a vedere tutte le novità che si presentavano ad Aracataca, gli raccontava esperienze di guerra e di vita. Durante la permanenza con loro visse circondato da grande affetto e da molti privilegi. Era un bambino sensibile che provava paura della casa in cui viveva, diverse stanze erano abitate dagli spiriti degli zii deceduti con cui la nonna parlava¹⁵.

1.6 Il collegio e l'università

Dopo la morte del nonno l'autore cominciò a vivere con la famiglia originaria in una condizione non proprio ideale. Dovette fare i conti con un padre (Gabriel Eligio García) che non conosceva, dal carattere esplosivo ma inconcludente e con una situazione economica al limite dell'indigenza. Quando intorno agli undici anni fu mandato a studiare, dapprima nel collegio di Barranquilla e in seguito con

¹³ Secondo quanto afferma Vargas Llosa questa può essere definita una moderata esagerazione, op. cit., p. 28.

¹⁴ HARSS L., *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, pp. 392-393.

¹⁵ MENDOZA P.A., *El olor de la guayaba, Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Bogotá, La Oveja Negra, 1992.

una borsa di studio a Zipaquirá, si presentò per lui una possibilità di liberazione dalla famiglia anche se la scuola non gli piacque mai molto. Nonostante ciò i risultati furono brillanti. Passò questo periodo senza essere mai felice, soffrendo per il freddo e il carattere chiuso degli abitanti dell'interno del Paese. Vargas Llosa sostiene che negli anni di reclusione al collegio (così da lui percepiti) García Márquez sperimentò un sentimento che non lo abbandonerà e che costituirà uno dei nuclei fondanti della sua opera: la solitudine.

Dopo aver ottenuto il diploma decise di iscriversi all'università, nella Facoltà di Giurisprudenza che si trovava a Bogotá. In quegli anni era molto facile che gli scrittori latinoamericani scegliessero questo tipo di studi e che altrettanto facilmente se ne disinteressassero, cosa che capitò anche all'autore. Non raggiunse mai la laurea ma questo periodo fu importante perché conobbe un esponente di quel gruppo di amici che influenzarono la sua vita: Plinio Apuleyo Mendoza. Era il figlio di un politico molto in vista, stretto collaboratore di Gaitán. Lo scrittore capì subito che la carriera giuridica era poco interessante e passava le giornate a leggere e a dedicarsi, in segreto, alla sua passione letteraria. È proprio di questo periodo la pubblicazione del primo racconto sul quotidiano «*El Espectador*», che avvenne in risposta ad un articolo pubblicato da Zalamea Borda, curatore del supplemento letterario del giornale, che si rammaricava del fatto che in Colombia non ci fossero giovani talenti letterari. Márquez inviò il proprio racconto, lo stupore fu enorme quando lo vide pubblicato, corredato dal commento del critico, che affermava di essersi sbagliato e che con il giovane autore sorgeva un nuovo talento nella letteratura colombiana¹⁶.

1.7 Il bogotazo

Nel 1948 avvenne un fatto che cambiò per sempre la storia della Colombia: il suddetto assassinio di Eliécer Gaitán, leader dei liberali. Egli era un politico dotato di grande carisma, aveva iniziato la sua carriera difendendo i manifestanti

¹⁶ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., pp. 28-29.

uccisi durante il massacro bananiero del 1928. Godeva dell'appoggio di diverse classi sociali che comprendevano sia proletari che ceti medio. Con la forza dei suoi discorsi era un vero trascinatore di folle. Durante quel periodo si svolgeva a Bogotá la nona "Conferenza Panamericana". Nel pomeriggio del 9 aprile il leader fu ucciso nel centro della città da un uomo, disoccupato e con probabili turbe psichiche, che subito dopo fu linciato dalla folla. Quanto accadde passò alla storia con il nome di *Bogotazo*. La capitale esplose di rabbia e per giorni ci fu una rivolta di inaudita violenza. L'opinione pubblica si scaraventò contro i conservatori accusandoli dell'omicidio ma il presidente della repubblica Ospina Pérez, con abilità, riuscì ad ottenere un accordo con i liberali. Promise loro ruoli politici di rilievo all'interno del governo riuscendo, in questa maniera, ad allontanarli dal vero potere istituzionale. Márquez visse il momento chiuso in casa dello zio *Juanito* insieme al fratello e agli amici della costa, visto che la pensione dove risiedeva era stata bruciata e che il governo aveva posto lo stato d'assedio per cui non era possibile muoversi da quella abitazione. Non appena le strade furono praticabili i genitori intimarono ai figli di tornare a casa. Per lui si verificò una coincidenza fortunata perché il disastro gli concesse di abbandonare la prestigiosa Università di Bogotá (già da tempo cercava una scusa per abbandonare gli studi sul diritto che non lo interessavano) e di trasferirsi nuovamente sulla costa, precisamente a Cartagena. Aveva però maturato una conoscenza approfondita della capitale che gli diede una visione nazionale più completa, non prese più troppo sul serio i partiti che si contendevano il potere e la sua coscienza politica cominciava a crescere¹⁷.

1.8 L'ondata di *violencia*

La *violencia* non si fermò, non ci fu più l'alternarsi dei due partiti principali e si scatenò una crisi senza precedenti. Il governo proclamò lo stato d'assedio: erano proibiti gli scioperi, furono chiuse le sedi dei sindacati, molti lavoratori furono

¹⁷ MARTIN G. *Vita di García Márquez*, op. cit., pp. 115-120.

licenziati e arrestati. Il corpo di polizia fu epurato da coloro che si ritenevano liberali e fu affiancato da gruppi civili armati: gli *aplanchadores* nella zona di Medellín e i *pajaros* nella zona intorno a Cali. Erano squadre paramilitari organizzate dai capi politici o dipartimentali o dalla stessa polizia e dall'esercito¹⁸. Tali gruppi erano assoldati da entrambi i partiti, sia quello conservatore che quello liberale. L'ondata di *violencia* si propagò nella società stessa regolando anche conti di altra natura. I *pajaros* finirono per dettare legge in certe faide familiari, aiutando i proprietari terrieri a far allontanare dalle loro terre i contadini, per poi appropriarsi dei loro appezzamenti¹⁹. Nel 1950 furono indette le elezioni presidenziali ma i liberali si rifiutarono di partecipare. La vittoria spettò all'ultra conservatore Laureano Gómez. Le motivazioni del rifiuto della parte liberale erano dovute alla scarsa garanzia costituzionale nello svolgimento delle elezioni democratiche e inoltre alla condanna della violenza espressa dal governo nei confronti delle ali estreme dell'opposizione, ovvero comunisti e sindacati. La metà del Paese non riconobbe valide le elezioni. I dissidenti si rifugiarono nelle zone montuose e qui vennero organizzati "comitati di resistenza" che diedero l'avvio a vere e proprie formazioni guerrigliere²⁰. Inizialmente tali movimenti avevano l'appoggio del partito liberale, seppur espresso in maniera ambigua. Si trattava di un conflitto interno, non di una guerra convenzionale, i guerriglieri potevano contare sull'appoggio dei civili e questo faceva la differenza. Il governo faticava a gestire la situazione. Ben presto i liberali tolsero l'appoggio ai guerriglieri siglando così la rottura definitiva. La prima ondata di *violencia* si concluse con il colpo di Stato avvenuto in Colombia nel 1953 ad opera del generale Pinilla. L'eredità di tale fenomeno ebbe

¹⁸ PALACIOS M., SAFFORD F., *Colombia: fragmented land divided society*, Usa, Oxford University press, 2001, p. 349.

¹⁹ PROLONGEAU H., *La vita quotidiana in Colombia al tempo del cartello di Medellín*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.

²⁰ *Informe Nacional de desarrollo Humano 2003. El conflicto, callejón con salida*. Programma delle Nazioni Unite, Bogotá, www.acnur.org/t3/uploads/media/COI_1541.pdf, 2003, consultato nel gennaio 2017.

conseguenze devastanti: causò la morte di un numero non precisato di persone (duecento-trecento mila), inoltre determinò il loro trasferimento dalle campagne alle città che contribuì a creare quella sovrappopolazione e proletarizzazione delle periferie, base dell'attuale criminalità²¹.

1.9 Il giornalismo

García Márquez cominciò a lavorare, come giornalista, in questo momento storico non proprio favorevole, la censura fu sempre presente anche se con oscillazioni di intensità. Nelle zone interne la lotta era più cruenta, innumerevoli erano le famiglie distrutte, le popolazioni decimate e i crimini fomentati dall'odio politico²².

Nell'aprile del 1948 lo scrittore si trasferì a Cartagena e si iscrisse formalmente alla Facoltà di Legge. Era tornato al sole della costa, cominciò a scrivere per il quotidiano «*El Universal*» in una rubrica intitolata «*Punto y aparte*». Viveva una vita economicamente disperata ma senza curarsene troppo, molti amici lo aiutavano e nessuno lo sentì mai lamentarsi. Non andava quasi alle lezioni universitarie e si dedicava pienamente alla scrittura²³.

Nel 1950 accaddero due fatti importanti: il viaggio organizzato dalla madre per la vendita della casa dei nonni e il trasferimento a Barranquilla. In questa città incontrò il gruppo di intellettuali che divennero suoi grandi amici, che omaggiò facendoli diventare personaggi di *Cien años de soledad* e che più tardi fu battezzato come “il gruppo di Barranquilla”. Erano: il catalano Ramón Vinyes, un abile conversatore un po' avanti negli anni, faceva il maestro in un collegio femminile, dotato di grande cultura, fu riconosciuto come il saggio dal gruppo ed era quasi un'istituzione; Alfonso Fuenmayor, figlio dello stimato scrittore Juan Félix, di carattere tranquillo, aveva il ruolo di guida, fu lui che suggerì a Márquez di cercare lavoro nel giornale «*El Herald*», nel quale egli stesso lavorò per 26

²¹ PROLONGEAU H., op.cit., *passim*.

²² VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 42.

²³ MARTIN G., *Vita di García Márquez*, op. cit., pp. 121-123.

anni, aveva passione per la letteratura classica e i dizionari; Germán Vargas, giornalista presso «*El Nacional*», critico letterario, di carattere serio e affidabile, insaziabile lettore, prudente nei giudizi; Álvaro Cepeda Samudio, scrittore di racconti, critico cinematografico, il trascinatore del gruppo, bello e dissoluto era molto amato dalle donne, dotato di grande personalità. Secondo quanto riporta Márquez erano considerati: “prepotenti, narcisisti e anarchici, politicamente diversi tra loro. Alfonso era un liberale ortodosso, Germán un libero pensatore controvolgia, Alvaro un anarchico arbitrario e Márquez un comunista incredulo e suicida in potenza”²⁴.

Gli amici si incontravano nella *Librería Mundo*, al *Café Colombia* o al *Japy*, qui si misuravano in appassionate discussioni letterarie sui libri che riuscivano a procurare, si abbandonavano ad epiche bevute e frequentavano i bordelli del *barrio chino* anche se il preferito rimaneva quello della *negra Eufemia*. Subito Márquez divenne il curatore di una rubrica che si intitolava «*La Jirafa*» dai temi più svariati, doveva spesso avere a che fare con la censura ma sempre mantenne le proprie posizioni politiche e la sua impertinenza. I guadagni erano inesistenti infatti non poteva permettersi una casa in affitto né una pensione e andò ad abitare in un bordello soprannominato il “grattacielo”. L’abitazione era per l’autore congeniale, un luogo abbastanza tranquillo dove si poteva lavorare di notte e dormire di giorno. Diventò amico di molte prostitute che lo consideravano come uno strano ragazzo, perso dietro ai libri e allo scrivere²⁵.

1.10 Ritorno ad Aracataca

Luisa Santiago (sua madre) si presentò un giorno alla *Librería Mundo* per chiedere al figlio di accompagnarla ad Aracataca per vendere la casa dei genitori, lui accettò di buon grado. Questo viaggio risulterà fondamentale perché sarà in quel preciso momento che lo scrittore abbraccerà la sua vocazione. Le memorie

²⁴ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Vivir para contarla*, op.cit., p. 80.

²⁵ MARTIN G., *Vita di García Márquez*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 141-143.

Vivir para contarla, cominciano con la narrazione di questo episodio che rappresenta la nascita letteraria dell'autore. Durante quel viaggio capì che quanto gli era successo nell'infanzia aveva un valore narrativo, ciò che aveva scritto, fino ad ora, risultava un'invenzione retorica senza alcun fondamento nella realtà poetica, il suo più grande desiderio era quello di raccontare e nel miglior modo possibile. L'autore scrisse che: “*el modelo de una epopeya como la que yo soñaba no podía ser otro que el de mi propia familia, que nunca fue protagonista y ni siquiera víctima de algo, sino testigo inútil y víctima de todo*”²⁶.

Secondo quanto afferma Martín aveva già cominciato a lavorare alla *Casa* (il titolo del primo romanzo che l'autore tentò di scrivere) ma anziché ampliare il progetto decise di scrivere un'altra storia *La Hojarasca*, il primo romanzo aveva avuto la funzione di schermare la casa, finalmente ora si stava preparando a liberare il ricordo e dare vita a Macondo²⁷.

La famiglia Márquez non viveva un periodo tranquillo sia dal punto di vista economico sia dal punto di vista politico, l'ondata di *violencia*, che poteva essere pubblica o privata, si stava abbattendo anche nella zona costiera. Quando il padre dell'autore si presentò a Barranquilla il senso della visita era chiaro: l'intenzione era quella di trasferirsi da Sucre a Cartagena e per fare ciò era necessario l'aiuto di tutti, compreso quello dell'autore che doveva collaborare finanziariamente e praticamente. Lasciò gli amici a malincuore ma mantenne il contratto di lavoro con il giornale, avrebbe pubblicato la «*Jirafa*» da casa. L'esperienza fu traumatica, anche se conobbe un altro grande amico, il poeta, viaggiatore e direttore d'industria Álvaro Mutis. Fu proprio lui che, poichè conosceva l'agente della casa editrice *Losada* di Buenos Aires, gli consigliò di terminare il romanzo e consegnarlo, anzi si occupò personalmente della spedizione del manoscritto. Dopo breve tempo le angustie familiari spinsero Márquez a tornare a Barranquilla dagli amici e a riprendere il suo vecchio lavoro. Proprio qui, un giorno del 1952,

²⁶ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 267.

²⁷ MARTÍN G., *Vita di García Márquez*, op. cit., p. 147.

arrivò una lettera che conteneva il rifiuto della pubblicazione del suo romanzo. Cadde nello sconforto più nero. La sua autostima aveva subito un grave colpo tanto che anche «*Las Jirafas*» non erano più interessanti come un tempo. Decise allora di fare un viaggio cimentandosi nel mestiere di venditore di enciclopedie. Colse l'occasione per visitare i paesi della costa impregnati delle atmosfere della sua infanzia. Conobbe Rafael Escalona, cantante, per eccellenza, di *Vallenato* e i musicisti popolari, gente che lavorava la terra e allevava bestiame. Assecondò il profondo desiderio di immergersi in quella cultura di sangue indio, nero e spagnolo.

1.11 Il colpo di Stato

Nel giugno del 1953 il generale Rojas Pinilla aveva preso il potere con un colpo di Stato, esautorando il vecchio presidente Laureano Gómez, questa mossa fu apprezzata quasi dall'intera Colombia²⁸. Anche lo stesso autore affermò che: “qualsiasi governo era migliore del regime filofalangista di Gómez e che una dittatura progressista era preferibile ad un governo fascista, che nasconde il suo operato sotto le mentite spoglie di una falsa democrazia”²⁹.

Si preferiva il male minore, sicuramente una dittatura non era la forma di governo che l'autore desiderava per il suo Paese.

1.12 I reportages

Su consiglio dell'amico Mutis, che gli promise un lavoro al «*El Espectador*», decise di trasferirsi a Bogotá, seppur contro voglia, aveva bisogno di cambiare aria e di cimentarsi in un mestiere che gli desse da vivere. Ebbe una grande passione per i reportage, ciò che più lo stimolava erano i fatti avventurosi perché bene si confacevano alla sua indole. Poteva dedicarsi all'approfondimento di avvenimenti insoliti e alla visione della realtà come un insieme di aneddoti. In

²⁸ Ivi, pp. 158-168.

²⁹ Ivi, p. 168.

Colombia ebbe molto successo un reportage composto da 14 articoli intitolato poi «*El relato de un naufragio*» che raccontava la storia del naufragio di un cacciatorpediniere chiamato “*Caldas*” e dell’unico marinaio sopravvissuto Luis Alejandro Velasco. Il risultato fu una storia avvincente che possedeva tutte le qualità del romanzo di avventura ma con uno stile informativo e conciso. Era strutturato con monologhi in prima persona, non mancava la drammatizzazione, la suspense né il senso dell’umorismo. Il giornale ebbe una tiratura altissima. Gli articoli ebbero conseguenze politiche negative perché si scoprì che l’imbarcazione non era naufragata a causa di una tempesta, come sottoscritto dal governo, ma perché portava un carico di contrabbando mal assicurato e le norme di sicurezza non erano state minimamente rispettate. La dittatura Pinilla accusò il colpo con una serie di rappresaglie drastiche che culminarono qualche mese dopo nella chiusura del giornale³⁰. L’autore fu considerato nemico del regime, un sobillatore in uno Stato che non era tenero nei confronti di coloro che considerava nemici politici. Márquez non sfidò mai apertamente il potere ma applicando grande rigore alla ricerca, alla riflessione e alla comunicazione assunse un punto di vista che sovvertiva implicitamente le versioni ufficiali, per questo la sua abilità fu ritenuta pericolosa e allo stesso tempo estremamente efficace³¹.

1.13 L’esperienza europea

Il clima di ostilità convinse «*El Espectador*» a inviare il reporter in Europa, l’occasione era la conferenza dei Quattro Grandi a Ginevra. In principio il viaggio doveva essere breve come aveva scritto, lui stesso, alla donna che poi sarebbe diventata sua moglie, Mercedes Barcha, invece rimase all’estero per circa quattro anni. Dopo una settimana passata in Svizzera si diresse prima a Venezia per la mostra del cinema e poi a Roma. Economicamente era un periodo fortunato perché veniva pagato dal giornale, come inviato, in più aveva molto tempo

³⁰ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 41.

³¹ MARTIN G., *Vita di García Márquez*, op. cit., p. 183.

libero³². Si iscrisse a un corso di regia cinematografica nel centro sperimentale di Cinecittà. Il cinema era una sua passione, ciò che lo interessava maggiormente era la sceneggiatura, inoltre aveva una spropositata ammirazione per Cesare Zavattini. Il neorealismo aveva portato una ventata di novità nella settima arte, si potevano fare film con scarti di pellicola e con attori presi dalla strada che non sapevano neanche cosa fosse una cinepresa ma magicamente il ritmo e l'atmosfera erano rispettati. Dopo aver visto *Miracolo a Milano* del 1955, al quale De Sica aveva lavorato con Zavattini e Fellini, capì che qualcosa era cambiato. Cinecittà viveva il momento di maggiore splendore, dopo qualche tempo si sarebbe affermato infatti il genio di Fellini che, discostandosi dall'estetica neorealista, sviluppò una sorta di "realismo magico" non tanto lontano da quello per cui Márquez sarà apprezzato³³. Il corso che frequentava non lo interessò, visto che alla sceneggiatura veniva dedicato poco approfondimento, infatti lo abbandonò ma non perse mai l'ammirazione per Zavattini che secondo quanto scrisse: "aveva compreso una fondamentale realtà e cioè che i sentimenti sono più importanti dei principi intellettuali"³⁴.

Grazie alla permanenza a Roma l'autore riuscì sempre a difendersi dagli attacchi dei "realisti socialisti" facendo propria questa teoria.

Sempre nello stesso anno si trasferì a Parigi, dopo qualche tempo il regime di Pinilla fece chiudere il giornale, che recapitò all'autore un biglietto aereo. Ma i tempi non erano maturi per il ritorno in America Latina, dunque prese la decisione di convertire il biglietto in denaro. Cominciò l'avventura francese che durò circa due anni, visse in grande povertà tanto da ridursi a cercare il cibo nella spazzatura. Inizialmente non conosceva la lingua, non aveva un lavoro ma era finalmente libero e poteva dedicarsi alla scrittura. Abitava in una pensione che gli faceva credito e frequentava i latinoamericani esiliati dai vari regimi. La Francia era appena stata sconfitta in Vietnam e combatteva la guerra in Algeria. Secondo

³² VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 44.

³³ MARTIN G., *Vita di García Márquez*, op. cit., pp. 201-202.

³⁴ Ivi, p. 202.

quanto lui stesso affermava: “*Pero si no hubiese vivido estos tres años probablemente no sería escritor. Aquí aprendí que nadie se muere de hambre y que uno es capaz de dormir bajo los puentes*”³⁵.

In questo scenario cominciò a scrivere quella che sarebbe poi diventata *La mala hora*, l’ambientazione ricordava l’atmosfera di un villaggio simile a Sucre, dove viveva la sua famiglia. L’opera nasceva con la vocazione di voler raccontare la dittatura di Pinilla su scala ridotta³⁶. Mentre elaborava questa storia, un personaggio prese forza: era un colonnello che possedeva come unico bene un gallo da combattimento, ereditato dal figlio assassinato, e che aspettava ogni giorno la pensione da reduce di guerra. Nacque *El coronel no tiene quien le escriba*. Ebbe un amore travolgente con un’attrice basca, che aveva il soprannome di Tachia, con cui convisse per qualche mese ma poi la storia finì, rimase però l’amicizia³⁷.

1.14 L’Europa dell’est

Nel 1957 Rojas Pinilla fu deposto e mandato in esilio, il comando fu assunto da una giunta militare composta da cinque ufficiali, non sembrava una notizia per cui essere ottimisti. Márquez si trovava ancora a Parigi e dopo l’arrivo dell’amico Plinio Apuleyo e della sorella Soledad decisero di partire per un viaggio nell’Europa dell’est. Dapprima si diressero verso la Germania poi, dopo un breve ritorno a Parigi, ottennero un permesso per visitare Mosca, grazie alla sorella di Manuel Zapata Olivella, una studiosa del folklore colombiano che stava accompagnando un gruppo di musicisti che dovevano partecipare ad un festival moscovita³⁸. Il risultato dei viaggi fu un reportage di dieci lunghi articoli che furono pubblicati nella rivista «*Elite*» in Venezuela e nel giornale «*Cromos*» di

³⁵ FOSSEY J.M., *Entrevista con Gabriel García Márquez*, «Imagen», n. 40, Caracas, 1969, p. 8, in Vargas Llosa M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 48.

³⁶ SALDÍVAR D., *García Márquez. El viaje de la semilla. La biografía*, Madrid, ABC, 2005.

³⁷ MARTIN G., *Vita di García Márquez*, op. cit., pp. 202-225.

³⁸ Ivi, p. 231.

Bogotà con il titolo: «*90 días en la Cortina de Hierro*». L'autore cercava di avere uno sguardo obiettivo, un taglio informativo e non politico anche se, a volte, si intravedevano le sue reazioni alla scoperta dei paesi socialisti. Berlino gli apparve come una città grigia, triste e uniforme: anche se le persone mangiavano bene e a un prezzo modesto non erano soddisfatte. Definì terribile il gusto architettonico e urbanistico soprattutto la via dedicata a Stalin. Diverso fu il resoconto sulla Cecoslovacchia, la popolazione gli sembrava soddisfatta e aperta. Tutto il reportage conteneva opinioni di questo tipo, contraddittorie, che mostravano la libertà ideologica e la sincerità dell'approccio dell'autore nella scoperta dei paesi socialisti³⁹. La gente di Mosca gli apparve tutta uguale, persone però dignitose, generose e spontanee. A suo parere soffrivano di un terribile complesso di inferiorità nei confronti degli Stati Uniti: vivevano ammassati in piccoli appartamenti, avevano il diritto di comprare due vestiti all'anno ed erano soddisfatti di sapere che un proiettile sovietico era arrivato sulla Luna. Il socialismo che Márquez aveva visto in Unione Sovietica e nei paesi satelliti sembrava una tragica burla, rispetto a quello immaginato da Marx ed Engels. Non era presente il governo del proletariato ma la dittatura di una burocrazia dogmatica, ottusa e rapace. Era uno Stato centralizzato, forte e disumano, non c'era sviluppo economico e l'unica tecnologia che prosperava era quella militare e spaziale. L'opinione che traspariva era questa: il socialismo inteso come un sistema di progresso, libertà e uguaglianza relativa poteva e doveva essere il destino dell'umanità ma il socialismo sovietico, stalinista, non poteva essere il vero socialismo né tantomeno un modello esportabile⁴⁰.

1.15 Il Venezuela

Dopo essere tornato dal viaggio nei paesi socialisti decise di trasferirsi a Londra per imparare l'inglese. Rimase circa due mesi perché arrivò la chiamata dello

³⁹ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op.cit., pp. 50-51.

⁴⁰ SALDÍVAR D., *El viaje de la semilla. La biografía*, op.cit., pp. 326-328.

storico amico Apuleyo Mendoza che era diventato il direttore del giornale *Momento* e che gli offriva un lavoro. Dopo anni l'autore si preparava a tornare nei tropici anche se non nel suo paese ma in Venezuela e precisamente a Caracas. Qualche tempo dopo dirà: “*Caracas me parece una ciudad apocalíptica, irreal, inhumana, que la primera vez, en 1958, me recibió con un bombardeo aéreo, y la segunda vez, el año pasado, me recibió con un terremoto*”⁴¹.

In effetti poco dopo il suo trasferimento, la base aerea di Maracay si sollevò e bombardò il palazzo presidenziale *Miraflores*. La ribellione fu sedata ma Caracas precipitò nel panico e seguirono tre settimane fatte di ansia, complotti e repressioni. La popolazione cominciava a manifestare per le strade e a sfidare la polizia che reagiva in modo violento. La *Junta Patriótica* composta da liberali, che organizzavano la ribellione da New York, proclamò lo sciopero generale. Quella stessa notte sentirono l'aereo presidenziale che portava il dittatore Pérez Jiménez in esilio a Santo Domingo, la popolazione si riversò nelle strade per i festeggiamenti⁴². I due amici si precipitarono nella redazione di «*Momento*», lavorarono febbrilmente per l'uscita dell'edizione del giorno seguente. Per la prima volta fu scritto un editoriale e un breve reportage, che salutava la caduta della dittatura e il recupero della democrazia. Senza consultare il direttore ordinarono una tiratura eccezionale di cinquemila copie che furono vendute in poche ore, la rivista divenne la più popolare e diffusa di Caracas⁴³. Tre giorni dopo mentre si trovava con altri giornalisti nell'anticamera del *Palacio Blanco*, in attesa di apprendere le decisioni del nuovo governo, vide un soldato uscire con la mitragliatrice in mano, senza sicura, con le scarpe sporche di fango, abbandonare il luogo e consegnarsi all'esilio. L'autore sostiene che, in quel momento, ebbe l'intuizione del potere e del suo mistero. Pochi giorni dopo intervistò il maggiordomo di palazzo che aveva servito dittatori per circa 50 anni.

⁴¹ DURÁN A., *Conversaciones con Gabriel García Márquez*, «Revista Nacional de Cultura», Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas-Venezuela, año XXIX, n. 185, 1968, p. 24.

⁴² MARTÍN G., *Vita di García Márquez*, op. cit., p. 242.

⁴³ SALDÍVAR D., *El viaje de la semilla. La biografía*, op. cit., p. 336.

La figura che più ricordava, quasi con nostalgia, era quella del temibile patriarca Gómez, in questa occasione Márquez confidò a Mendoza di cominciare a pensare ad un grande romanzo incentrato sulla figura di un dittatore⁴⁴.

Nel 1958 si assentò brevemente da Caracas per sposarsi con Mercedes Barcha, la sua eterna fidanzata. A metà anno lasciò la rivista venezuelana perché accadde un fatto politico rilevante. Il vice-presidente degli Stati Uniti Nixon dopo 4 mesi dalla caduta della dittatura Jiménez, fece una visita ufficiale nel Paese e fu quasi linciato dalla folla. Il direttore di «*Momento*» scrisse un editoriale nel quale si scusava di un tale comportamento da parte della Nazione. Mendoza e Márquez lo fecero uscire firmato, dimostrando in questo modo il loro dissociarsi. Subito dopo presentarono le dimissioni. L'autore cominciò a lavorare per una rivista scandalistica «*Venezuela Gráfica*» e a collaborare con «*Elite*», cosa che non gli procurò nessun affanno, dal momento che riteneva il giornalismo non la sua vocazione ma quasi uno sport, un modo per rimanere in contatto con gli aspetti divertenti e singolari della vita.

1.16 La rivoluzione cubana

La rivoluzione cubana fu un evento sconvolgente, la notte del 31 dicembre del 1958 il dittatore Batista fu deposto e Fidel Castro con i suoi “barbuti” entrarono all'Avana. Il trionfo dei guerriglieri cubani ebbe una risonanza fortissima in tutta l'America Latina, enorme fu la solidarietà sia degli intellettuali che della popolazione. Tale avvenimento fece dell'autore, così come di molti altri scrittori, un uomo compromesso attivamente con una politica di sinistra. Qualche giorno dopo Márquez e Mendoza furono invitati a Cuba perché Castro, osteggiato dalla stampa nordamericana e dai paesi conservatori sudamericani, aveva radunato i giornalisti di tutto il mondo per dimostrare che i processi nei confronti dei controrivoluzionari si svolgevano legalmente. Si giudicava Sosa Blanco, un esponente del vecchio regime, accusato di aver ucciso contadini disarmati e di

⁴⁴ MARTIN G., *Vita di García Márquez*, op. cit., p. 243.

altri crimini. Il processo avvenne in uno stadio e il risultato fu la condanna a morte. L'autore firmò una petizione per salvare la vita al criminale, perché era contro la pena capitale, ma giudicò il processo giusto. Tornò a Caracas entusiasta per il clima eroico e con il desiderio di partecipare attivamente alla rivoluzione⁴⁵. L'occasione si presentò quasi subito, tramite l'amico Mendoza, che riuscì ad entrare in contatto con un tale Rodrigo Suárez, incaricato di aprire la sede di *Prensa Latina*⁴⁶ a Bogotá. Márquez non ci pensò neanche un istante e prese il primo aereo per raggiungere la sua patria. Per la prima volta dopo dodici anni avrebbe potuto esercitare il mestiere di giornalista così come lo concepiva senza compromessi o censure⁴⁷.

La situazione politica della Colombia era in controtendenza, dopo la caduta di Pinilla, il leader democratico Lleras Camargo si era incontrato con il capo dei conservatori in esilio Laureano Gómez e insieme avevano dato vita al *Frente Nacional*, in base al quale il governo liberale e conservatore si sarebbero alternati al potere, per impedire il caos politico o più velatamente l'avanzata delle sinistre. Il piano fu approvato da un referendum e il primo governo eletto fu quello di Lleras. Márquez affermò tra le righe che il presidente, al quale attribuiva la colpa della perdita del potere nel 1946, fosse stato scelto in quanto, in realtà, virtualmente conservatore e per aver nominato i candidati liberali all'interno della stessa rosa di "oligarchi" che avevano rappresentato il partito vent'anni prima⁴⁸.

⁴⁵ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., pp. 60-61.

⁴⁶ Era l'agenzia di stampa cubana che doveva diffondere le notizie sulla rivoluzione altrimenti strumentalizzate dalle altre testate giornalistiche nordamericane o controrivoluzionarie. Il direttore era un giornalista argentino amico del Che Guevara di nome Masetti, in Martin G., *Vita di Gabriel García Márquez*, op. cit., p. 256.

⁴⁷ MARTIN G., *Vita di García Márquez*, Milano, Mondadori, 2011, p. 257.

⁴⁸ Ivi, p. 259.

1.17 *Los funerales de la Mamà grande*

Alla fine di quell'anno scrisse il racconto breve: *Los funerales de la Mamà grande* che poi diede il titolo all'antologia di racconti iniziati a Londra e terminati in Venezuela. Tale scritto non aveva niente a che fare con gli altri perché costituiva qualcosa di nuovo: non apparteneva al periodo neorealista, che aveva avuto il suo apice con *El coronel no tiene quien le escriba*, ma univa i due stili quello "magico" e quello "realista" e salutava la maturità letteraria dell'autore. Era il racconto del ritorno in Colombia dopo l'Europa, il Venezuela e Cuba. Poteva essere scritto solo in quel momento dopo il bagaglio di esperienze accumulate, dopo aver confrontato il risultato colombiano del *Frente Nacional* in opposizione alla rivoluzione di Cuba. Come afferma Martin: "riuscì a dare al realismo magico, che si profilava all'orizzonte, un taglio feroce, satirico, carnevalesco e politico"⁴⁹.

La fase realista era finita. Il paradosso era che il regime cubano sebbene incoraggiasse gli artisti e intellettuali, si sarebbe schierato a favore di quel realismo socialista a cui Márquez non poteva più dedicarsi⁵⁰.

Alla fine di settembre del 1960 il destino dell'autore stava per essere nuovamente stravolto, Jorge Ricardo Masetti⁵¹ fece tappa a Bogotà. Era amico, compatriota di Che Guevara e come lui: appassionato, coraggioso, vitale, intelligente e odiava la burocrazia dei comunisti di taglio sovietico. Non poteva mantenere nella sede di Bogotà due giornalisti per cui Márquez o Mendoza dovevano passare qualche mese a Cuba, studiare il funzionamento dell'agenzia e poi essere inviati in un luogo stabile per aprirne un'altra. Si decise che fosse Márquez a coprire tale incarico. L'autore divenne grande amico del suo capo e di un altro giornalista, Rodolfo Walsh, scrittore di racconti polizieschi che suscitavano la sua ammirazione. L'Avana nel frattempo si era trasformata in una barricata, il problema della controrivoluzione era sempre presente e in più si temeva un

⁴⁹ MARTIN G., *Vita di García Márquez*, op. cit., p. 263.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Direttore generale di «*Prensa latina*».

attacco nordamericano da un momento all'altro. L'attività lavorativa era furente, i reporter non dormivano mai e vivevano per lavorare. I tre erano così amici che quando Walsh decryptò il messaggio proveniente dagli Stati Uniti, che organizzavano un'invasione nella Baia dei Porci⁵² per aprile, la prima persona che chiamò fu Márquez. Fu un momento epocale uno dei più felici nella vita dell'autore⁵³.

In poco tempo nella sede di «*Prensa latina*» si infiltrarono esponenti dei comunisti ortodossi, guidati da Aníbal Escalante, persona influente e abile che tramava per assumere il controllo dall'interno. Gli intransigenti “dogmatici” e “settarì”⁵⁴ sospettavano di chiunque non fosse membro del partito⁵⁵. Era un'usurpazione annunciata dal momento che Cuba, schiacciata dall'imminente invasione nordamericana, cominciava ad avvicinarsi all'Unione Sovietica. Márquez conosceva bene questo tipo di persone perché li aveva visti in azione nel suo Paese, secondo quanto afferma Saldívar:

*Eran revolucionarios de salón, comunistas de corbata, vicarios de Moscú que predicaban un marxismo esclerotizado dentro de cual querían meter la realidad nacional, sin importarles si cabía o no, si aquello era procedente o era mero dogmatismo de sectarios*⁵⁶.

Al contrario di molti intellettuali del suo tempo, l'autore non parlerà mai male dei comunisti ma l'identificazione con loro non andrà oltre una simpatia avuta in gioventù. Se ora appoggiava la rivoluzione cubana era perché aveva visto in Fidel Castro e in Che Guevara capi che avevano un modello politico differente e nuovo per Cuba e per l'America Latina. Un obiettivo prioritario di Escalante era appunto l'agenzia di stampa guidata da Masetti. Egli sapeva perfettamente che sia lui che Márquez, Mendoza e Walsh, pur essendo di sinistra, non facevano parte della loro setta burocratica. Cominciò un assedio sistematico per cui tutti sospettavano di

⁵² A Cuba conosciuta come *Playa Girón*.

⁵³ SALDÍVAR D., *El viaje de la semilla. La biografía*, op.cit., pp. 358-361.

⁵⁴ In Colombia assumeranno il nome di *Mamertos*.

⁵⁵ MARTIN G., *Vita di García Márquez*, op. cit., p. 266.

⁵⁶ SALDÍVAR D., *El viaje de la semilla. La biografía*, op. cit., p. 363.

tutti, gli uffici si riempiono di silenzio e di sguardi significativi. Masetti propose all'autore di trasferirsi a Montreal per fondare un'altra agenzia, entrambi sapevano che l'abbandono di «*Prensa Latina*» era solo questione di tempo, ma continuarono nell'impresa. Márquez con la moglie e il figlio (Rodrigo nato a Bogotà nel 1959) partirono per New York. Dovevano rimanere qualche giorno in attesa dei documenti e invece non raggiunsero mai il Canada. Furono sei mesi orribili con continue minacce di morte e insulti, più la rivoluzione mostrava la sua faccia socialista e più la stampa nordamericana diventava isterica. L'abbandono di «*Prensa Latina*» dell'autore non fu a causa delle minacce anticomuniste, come è stato sostenuto, ma a causa dei comunisti "settaristi" di Escalante che, coprendo posti di rilievo nell'amministrazione, avevano costretto Masetti a dare le dimissioni, seguite da quelle dei suoi compagni. Poco dopo la vittoria della Baia dei Porci, Castro, che si vide costretto a denunciare pubblicamente il settarismo e le prepotenze dei vecchi comunisti, chiese a Masetti di curare le interviste pubbliche per la televisione ai prigionieri della battaglia appena conclusa. La lettera di dimissioni di Márquez era già pronta, ma aspettò che la crisi fosse scongiurata prima di inviarla. Anche il suo capo lasciò per sempre «*Prensa Latina*» per arruolarsi in Argentina e morire in un'azione di rivoluzione disperata nel 1964. Márquez cercò di ottenere dall'agenzia un biglietto aereo per sé e per i suoi al fine di raggiungere il Messico ma non gli fu concesso. Decise di fare un viaggio massacrante in autobus con la moglie e il figlio piccolo, attraverso gli Stati Uniti del sud, per vedere i luoghi conosciuti grazie al maestro Faulkner, il reale e l'immaginario si incontravano⁵⁷.

1.18 Il Messico

Appena arrivati in Messico trovarono ad accoglierli Álvaro Mutis e il suo intervento fu prezioso per introdurre i García Márquez nella chiusa società messicana. Politicamente al governo si era stabilito il Partido Revolucionario

⁵⁷ Ivi, pp. 364-368.

Institucional (PRI) che era nato negli anni seguenti la rivoluzione messicana, prima rivoluzione sociale del XX secolo, per i progressisti dell'America latina era stata un esempio fino all'ingresso di Castro a Cuba. Quarant'anni di governo avevano però portato a un freno del processo rivoluzionario e all'immobilismo. Il primo pezzo che scrisse in questo Paese fu un omaggio a Hemingway, scomparso prematuramente. L'autore fu vittima di un periodo sterile dal punto di vista letterario, probabilmente perché il cambiamento di stile presupponeva un tempo di ulteriore riflessione. Nei primi due mesi non riuscì a trovare lavoro. Il suo desiderio era di mettersi alla prova con il cinema. Il blocco o la revisione della sua poetica lo rendeva depresso e ansioso. Mutis si presentò, un giorno, a casa sua con l'opera di Juan Rulfo che lo esaltò. Risulta abbastanza strano che l'autore ignorasse il grande romanziere messicano suo coetaneo ma anche gli altri autori che poi insieme a lui avrebbero fatto parte del famoso "boom latinoamericano", l'unico che conosceva era l'argentino Borges, di formazione più europea che sudamericana⁵⁸. Scrisse un racconto *El mar del tiempo perdido* che rappresentava un passo in avanti, una continuazione in chiave minore dello stile utilizzato per *Los funerales de la Mamá grande*. La tecnica era quella che, prima in America latina poi nel resto del mondo, sarebbe stata conosciuta come "realismo magico", procedimento sviluppato da Asturias, Carpentier e Rulfo, in cui la storia o parte di essa è raccontata a partire dalla visione del mondo dei personaggi, senza che l'autore fornisca alcuna indicazione sulla possibilità che tale visione sia bizzarra, folcloristica o superstiziosa. Il mondo è come i personaggi credono che sia⁵⁹.

Mutis gli procurò un colloquio di lavoro con un imprenditore che si occupava di cinema e giornalismo scandalistico, le sue aspettative furono deluse quando gli fu proposta la direzione di due periodici di basso livello ma a causa dei problemi finanziari dovette accettare, ponendo però una restrizione: il suo nome non

⁵⁸ MARTIN G., *Vita di García Márquez*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 277-280.

⁵⁹ Ivi, p. 281.

doveva mai comparire né essere citato. Nonostante odiasse ciò che faceva si adoperò per fare un buon lavoro: risistemò l'impaginazione, introdusse grandi romanzi condensati a puntate e biografie. Il risultato fu un grande aumento delle vendite. La crisi letteraria continuava ma nel 1963 riuscì finalmente a liberarsi della direzione dei giornali e lavorare come sceneggiatore. Per mantenersi fu assunto da un'agenzia pubblicitaria che gli diede la possibilità di vivere economicamente senza problemi. Nonostante avesse lavorato per film importanti, con registi e artisti di calibro eccellente, non riuscì mai ad avere grande successo, anzi spesso i film venivano bocciati dalla critica e dal pubblico⁶⁰. Come afferma Martin, secondo le parole che lo stesso Márquez pronuncerà qualche tempo dopo:

Ho sempre pensato che il cinema, grazie al suo tremendo potere visivo, fosse il mezzo espressivo perfetto. Fino a *Cien años de soledad* non c'è un solo mio libro che non paghi lo scotto di questa incertezza. In tutti c'è un desiderio smodato di visualizzazione dei personaggi e dell'ambientazione, una misura millimetrica del tempo tra dialogo e azione e l'ossessione di indicare il punto di vista e il contesto. Lavorare davvero nel cinema, invece, mi ha fatto capire non solo quello che si poteva fare ma anche quel che non si poteva fare; ho visto come la prevalenza dell'immagine sugli altri elementi narrativi fosse sicuramente un vantaggio ma anche un limite e questa, per me, fu una scoperta sconvolgente, perché solo allora sono diventato consapevole del fatto che le possibilità del romanzo sono illimitate⁶¹.

Qualche tempo dopo lo andò a trovare Luiss Harss un giovane statunitense, di origine cilena, che preparava una raccolta di interviste dei romanzieri latinoamericani più importanti delle ultime due generazioni. Il nome di Márquez era tra loro, questo gli diede una grande fiducia e lo rese euforico.

1.19 *Cien años de soledad*

La leggenda racconta che l'autore decise di fare una vacanza ad Acapulco con la famiglia ma che dovette tornare indietro perché il romanzo gli si presentò tutto

⁶⁰ Ivi, pp. 284-296.

⁶¹ Ivi, pp. 297-298.

in un unico blocco, e per i diciotto mesi successivi non smise mai di lavorare e diede alla luce il suo capolavoro: *Cien años de soledad*⁶².

Si chiuse in quella stanza che da lui fu battezzata “*la cueva de la mafia*”, che era un piccolo ufficio all’interno dell’appartamento messicano con un bagno e una veranda che dava sul giardino. Furono mesi di lavoro disperato, si licenziò, racimolò dei soldi e chiese alla moglie di lasciarlo tranquillo soprattutto per le questioni economiche. Lavorava dalle otto e trenta fino alle tre del pomeriggio, orario di ritorno dei figli (Gonzalo e Rodrigo quest’ultimo nato nel 1962 in Messico) da scuola. I suoi ritmi erano cambiati non scriveva più di notte. Era circondato da amici che lo sostenevano moralmente e talvolta economicamente tra cui Mutis e María Luisa Elío che lo ascoltava rapita e prodiga di consigli, a lei sarà dedicato il libro. Finiti i primi tre capitoli li inviò a Carlos Fuentes, che si trovava in Europa, lui rispose scrivendo un articolo iperbolico ed entusiasta pubblicato su «*Siempre!*». In seguito altri frammenti di storia apparvero su altre riviste, i commenti erano esaltanti e avevano il pregio di creare aspettative intorno all’opera ancora incompiuta. Nel principio del 1966 ricevette una lettera dalla casa editrice argentina *Editorial Sudamericana*, che chiedeva la possibilità di ristampa delle opere fino ad ora in circolazione. La risposta fu negativa per il fatto che i libri avevano già dei contratti vincolanti, ma Márquez promise il romanzo che stava finendo di scrivere, *Cien años de soledad*, che fu pubblicato nel 1967. L’esito fu straordinario in pochi giorni terminò la prima edizione e lo stesso accadde con la seconda e la terza, in tre anni e mezzo erano state vendute quasi tre milioni di copie. La critica e il pubblico deliravano, in poco tempo si firmarono accordi per 18 contratti di traduzione in altre lingue. L’autore era totalmente stordito da un tale successo. Fino a qualche tempo prima non sapeva se sarebbe riuscito a ripagare i debiti contratti durante la “creazione” e adesso era

⁶² Ivi, pp. 300-301. Esistono molte versioni diverse di tale avvenimento, non è possibile stabilire quale sia autentica.

diventato un uomo ricco che finalmente poteva dedicarsi senza problemi a ciò che aveva desiderato per tutta la vita: scrivere⁶³.

1.20 Dopo *Cien años de soledad*

La vita di Márquez cambiò radicalmente con il raggiungimento della fama ma egli non smise mai di scrivere e si rivelò un autore generoso che diede alla luce molti altri romanzi di successo.

Dopo essere stato osannato in America Latina decise di trasferirsi a Barcellona (nel novembre del 1967⁶⁴) con la famiglia, nonostante la dittatura di Franco. Fu in questo periodo che cominciò la stesura dell'altro grande libro *El otoño del patriarca*, probabilmente incuriosito dalla figura del dittatore spagnolo ormai prossimo alla fine⁶⁵. Nella città catalana, inoltre, risiedeva Carmen Balcells che stava diventando una delle agenti più importanti non solo della Spagna ma di tutta Europa e cominciava ad occuparsi del *boom* latinoamericano di cui Márquez divenne uno dei massimi esponenti.

Nel 1971 dovette affrontare il caso Padilla, il poeta era stato arrestato a Cuba perché accusato di un'attività sovversiva affiliata alla CIA. Più tardi quest'ultimo, in carcere, scrisse una lettera in cui esponeva una pesante autocritica giudicata da tutti poco sincera. Subito dopo un gruppo di intellettuali residenti in Europa scrisse una lettera di protesta a Fidel Castro pubblicata su «*Le Monde*» che pur difendendo la rivoluzione si schierava contro la persecuzione di poeti e intellettuali dal regime cubano. Tra i firmatari c'erano: Sartre, De Beauvoir, Vargas Llosa, Cortázar e Plinio Apuleyo Mendoza che aveva inserito anche la firma di García Márquez dando per scontato che l'amico avrebbe partecipato alla protesta. Il nostro autore non era d'accordo e ottenne immediatamente la revoca della propria firma ma i rapporti con Cuba erano ormai compromessi e anche con il resto degli intellettuali firmatari del reclamo. Fu questo uno dei motivi

⁶³ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op.cit., pp. 81-83.

⁶⁴ MARTIN G., *Vita di Gabriel García Márquez*, op. cit., p. 333.

⁶⁵ *Ibidem*.

dell'inimicizia con Vargas Llosa che durerà diverso tempo. Castro reagì in modo violento e Márquez in una intervista dichiarò che l'autocritica di Padilla non sembrava sincera e che questo aveva arrecato un grave danno alla rivoluzione cubana e ribadì di non aver mai firmato la lettera di protesta e che il suo appoggio a Cuba era incondizionato. In un certo senso aveva provato a smussare la polemica ponendosi in una condizione salomonica, nel tentativo di non scontentare nessuno: iniziava a prendere corpo la figura di scrittore politico, abile amministratore del suo talento e promotore a livello internazionale di ogni causa progressista⁶⁶.

Nel 1973 decise di prendere una "pausa" dalla letteratura per dedicarsi al giornalismo, in segno di protesta contro il colpo di Stato del generale Pinochet ai danni del presidente Allende. Negli anni successivi pubblicò diversi romanzi di successo, primo fra tutti *El otoño del patriarca* nel 1975.

Nel 1976 dichiarò di non pubblicare altre opere fino a che Pinochet avrebbe detenuto il potere in Cile ma nel 1980 cambiò idea. Negli anni successivi scrisse romanzi di successo come *Crónica de una muerte anunciada* e *El amor en los tiempos del cólera*. Nel 1982 ricevette il premio Nobel per la letteratura, ennesima consacrazione del suo enorme talento. Tra gli anni '80 e '90 svolse il ruolo di mediatore politico per la pace della Colombia. Incontrò vari capi di Stato internazionali come Gorbachev a Mosca e Mitterand in Francia. Nel 1999 gli venne diagnosticato un linfoma, nonostante ciò l'autore continuò a scrivere pubblicando nel 2002 *Vivir para contarla*, la prima parte della sua autobiografia. Nel 2005, dopo aver sconfitto il cancro, diede alle stampe l'ultimo romanzo *Memoria de mis putas tristes*. Gabriel García Márquez si spense all'età di 87 anni a Città del Messico nel 2014. La notizia apparve sulle testate giornalistiche di tutto il mondo.

⁶⁶ Ivi, pp. 354-355.

1.21 Il *boom* latinoamericano

Lo straordinario successo di *Cien años de soledad* consacrò García Márquez tra gli esponenti del cosiddetto *boom* latinoamericano, di cui facevano parte alcuni scrittori che avevano attirato l'attenzione del mondo intellettuale internazionale sulla letteratura ispanoamericana. Gli autori erano fra gli altri: Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, Amado, Donoso e in seguito Márquez. Secondo quanto afferma Stavans⁶⁷, nella cultura latinoamericana degli anni '60 si verificò ad un certo momento un cambiamento radicale grazie alla traduzione di romanzi esotici e politicamente impegnati che sempre erano rimasti legati al loro luogo di origine. Queste opere varcarono le mura dei propri Paesi per raggiungere un successo mondiale che assunse il nome di *boom* latinoamericano. Il movimento creò una storia e un'identità continentale condivisa o almeno l'illusione di essa. Venivano affrontati, da questi scrittori, temi che raccontavano le caratteristiche delle popolazioni latinoamericane: la repressione militare, la sottomissione sessuale e l'assenza di una prospettiva economica. Il *boom* ebbe il grande merito di rendere gli autori latini commerciabili in Europa, Asia, Medio Oriente, Africa e Stati Uniti.

Prima degli anni '60 l'America Latina non promuoveva l'esportazione della propria cultura a causa di impedimenti geografici e delle scarse risorse finanziarie. La prima generazione di scrittori a rompere tali schemi e a essere letta al di fuori del proprio paese fu quella dei modernisti. Tra il 1885 e il 1915 il nicaraguense Rubén Darío e il cubano José Martí apparvero sui quotidiani non solo come poeti del Nicaragua e di Cuba ma come autori latinoamericani. In molti casi però la letteratura internazionale non si occupò ancora per molto tempo degli scrittori delle colonie. I modernisti amavano e comprendevano gli scrittori europei e degli Stati Uniti ma la stessa stima non era loro accordata poichè poco conosciuti al di fuori del proprio paese.

⁶⁷ STAVANS I., *El boom and Its aftershocks in the global marketplaces*, «Los Angeles review of books», october 25, www.edizionisur.it, 2016, consultato nel luglio del 2020.

Negli anni '50 avvenne un fatto che rivoluzionò la ricezione degli scrittori latinoamericani all'estero. Dopo la fine della seconda guerra mondiale il romanzo europeo subì una battuta d'arresto a causa della guerra e delle sue atrocità: queste narrazioni risultavano ai lettori più una trappola che una via per evadere. Fu così che la letteratura latinoamericana, che evocava scenari esotici e contenuti freschi, divenne una valida alternativa a un tipo di opera ormai sorpassata. In questo preciso momento nacque il fenomeno del *boom* che tra l'altro prese forma a Barcellona grazie all'intuito del già citato agente letterario Carmen Balcells. Lei riconobbe il talento di cinque o sei scrittori e li propose alla case editrici spagnole in cerca di una fetta di mercato al di là dell'Atlantico. Il termine *boom* è un prestito dall'inglese che di solito indicava il fulminante successo economico internazionale di compagnie come la *United fruits company* in America Latina, il vocabolo venne impiegato per denominare un'esplosione di talento ma anche di fortuna commerciale editoriale.

Inizialmente questo fenomeno fu associato solo a scrittori del mondo ispanofono, solo quando divenne uno strumento di marketing di successo all'estero anche alcuni brasiliani come Jorge Amado scelsero di essere annoverati tra i *boomistas*. Il primo romanzo che divenne un fenomeno mondiale fu *Rayuela* di Cortázar, seguito poi dai romanzi di Fuentes, Vargas Llosa, Roa Bastos, Cabrera Infante etc., ma nessuno di questi ottenne lo sfacciato successo di *Cien años de soledad* di Márquez.

Il *boom* ebbe un precursore di tutto rispetto che risponde al nome di Jorge Luis Borges. Inizialmente poco conosciuto, si pose alla ribalta della scena internazionale dopo aver vinto il Prix International di Formentor, diventando la voce latinamericana per eccellenza ma anche quella del postmoderno: è quasi impossibile concepire scrittori come Calvino, Barth etc., e i *boomistas* senza Borges. Un'altra voce importante e internazionale fu quella di Rulfo che raccontò la semplice vita della campagna con brutale realismo, senza questi due scrittori non avremmo avuto anche tutti gli altri.

Un ingrediente fondamentale per la nascita del *boom* furono le traduzioni. Il primo a tradurre le opere dei *boomistas* in inglese fu Gergory Rabassa un americano di origine portoghese che lavorava per conto della Harper & Row. Per la stesura di *Cien años de soledad* collaborò con Márquez e l'edizione fu un successo così grande che lo stesso scrittore affermò che la traduzione era meglio dell'originale. Grazie al successo che ebbero nel mondo anglofono questi romanzi furono poi tradotti in altre lingue: francese, italiano, tedesco, portoghese, cinese, giapponese ed ebraico. Il successo delle traduzioni influenzò anche l'opera degli scrittori, era cambiato il destinatario a cui rivolgersi che non era più il compaesano colombiano o peruviano ma un cittadino del mondo.

Negli ultimi decenni in America Latina è comparso un nuovo gruppo di autori che rifiuta i *boomistas* per seguire un filone iperrealista, tra loro si distinse Roberto Bolaño, cileno morto nel 2003 a cinquant'anni. In tutta la sua opera l'autore sia in maniera manifesta che celata critica gli autori del *boom* accusandoli di aver fatto diventare l'America Latina: "una fabbrica kitsch con tanto di prostitute chiaroveggenti, colonnelli caduti nell'oblio ed epidemie di insonnia"⁶⁸. Egli intendeva dire che gli scrittori degli anni '60 avevano venduto l'anima al diavolo per il successo internazionale, cosa che comunque fece anche lui.

⁶⁸ *Ibidem.*

Sergio Atzeni

1.22 I luoghi, la storia e la politica

Sergio Atzeni nasce a Capoterra, in provincia di Cagliari, il 14 ottobre del 1952 in Sardegna, un'isola che si trova al centro del mar Mediterraneo occidentale. Situata a poca distanza dalla penisola Italiana e dall'Africa, di facile accesso per i suoi porti, ricca di litorali, pianure, da sempre ha attirato lo sguardo dei popoli naviganti e nomadi⁶⁹. Fu colonizzata da: etruschi, fenici, punici, cartaginesi, romani, vandali, bizantini, aragonesi, spagnoli, savoiard.

Secondo la proposta di classificazione di Febvre, la Sardegna può essere definita come un'isola *conservatoire*⁷⁰. Il tema dell'isolamento è un tòpos storiografico derivante non solo dalla condizione di insularità, ma anche dalla presenza di zone montuose importanti. Secondo quanto afferma Manlio Brigaglia però il margine marino dell'isola è sede di mutazioni, di arrivi, di scambi e di confronti, sin dalla preistoria, molto più nutriti di quanto non induca a pensare l'arcaismo della vita pastorale e della stessa vita contadina dei sardi⁷¹. Questa civiltà non è solo quella della montagna ma anche quella della pianura, e coesistono in essa sia l'elemento della resistenza ma anche quello dei cambiamenti. Non può essere identificata solo ed esclusivamente nell'individualismo delle società pastorali ma si deve anche considerare nell'organizzazione comunitaria delle società contadine. Nella storia dei sardi gli arrivi dal mare sono altrettanto importanti e decisivi dell'immobilità e della fissità delle forme in cui si organizzano, nella montagna, la vita e il lavoro degli uomini⁷².

⁶⁹ MANNO G., *Storia di Sardegna*, vol., 4-5-6, Nuoro, Ilisso, 1996.

⁷⁰ FEBVRE L., *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, Parigi, Editions Albin Michel, 1949, II cap., III parte, in *La Sardegna nel mondo mediterraneo*, a cura di Brigaglia M., Atti del primo convegno internazionale di studi-geografico-storico, Sassari, 7-9 aprile 1978, Sassari, Gallizzi, 1981, vol. 2, p. 5.

⁷¹ Ivi, pp. 5-6.

⁷² Ivi, p. 8.

Si può definire la memoria storica di tale luogo alquanto complessa o perlomeno con una propria “specificità” che dipende dal fatto, non solo di essere isola, ma soprattutto dal modo in cui questa insularità è stata vissuta attraverso i tempi; nella maniera di misurarsi con il mondo circostante degli “altri” quanto delle relazioni interne allo spazio isolano, nella capacità da parte della stessa di fornire una risposta alle sollecitazioni marine.

Nel suo patrimonio storico-culturale si trovano considerevoli testimonianze sia delle culture indigene sia degli influssi delle maggiori potenze coloniali antiche. Secondo quanto afferma G. Lilliu⁷³ sul finire del VI secolo a. C. i cartaginesi cacciarono i sardi indigeni sui monti del centro isolano, nelle terre denominate poi dai romani Barbagie. Quella grande ritirata di popoli già liberi e produttivi, spaccò la Sardegna in due: quella dei “maquis residenti” e quella “coloniale”, questo costituisce il nodo storico dell’isola. In quella circostanza sono nate le “due culture” che ancora oggi la tormentano e distinguono, la dicotomia continente-mare, lo scontro libertà-integrazione insomma la “questione Sardegna”. Tema fondamentale, questo, nelle opere di Atzeni e in particolare nel romanzo *Passavamo sulla terra leggeri* nel quale l’autore si propone di raccontare tutta la Sardegna e la sua storia millenaria:

Io credo che la Sardegna vada raccontata tutta... Se avrò vita cercherò di raccontare i paesi, uno per uno, e tutte le persone, una per una. Non credo che avrò vita per fare questo, ma cercherò di farlo perché tutto merita di essere narrato. Credo che le vite di tutti gli uomini meritino di essere in qualche modo ricordate, trasmesse⁷⁴.

Secondo quanto afferma Cerina: “il romanzo non ha la pretesa di ricostruire la storia passata, ma inventa spazi, eventi, figure per tessere la trama di un animatissimo mosaico tanto più verosimile quanto più è plausibile nelle sue ragioni fantastiche”⁷⁵.

⁷³ VALDÈS G., *Giovanni Lilliu e la costante resistenziale*, consultato nel marzo del 2017, http://www.nurnet.it/it/1336/Giovanni_Lilliu_e_la_costante_resistenziale.html.

⁷⁴ ATZENI S., «*Il mestiere dello scrittore*» in S. Atzeni, *Si...Otto!* Cagliari, Condaghes, 1996, p. 79.

⁷⁵ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, a cura di Cerina G., Nuoro, Ilisso, 2014, p. 13.

Come direbbe Vargas Llosa la Sardegna rappresenta uno dei demoni di Atzeni, la sardità come componente essenziale della personalità umana e letteraria.

L'autore aveva trascorso l'adolescenza ad Orgosolo per seguire la madre che faceva l'ostetrica e che viaggiava per i paesi dell'Isola, per poi tornare a Cagliari e intraprendere prima gli studi liceali e in seguito l'università. Secondo quanto afferma Marci:

L'esperienza orgolese doveva incidere in lui un'orma profonda: il paese barbaricino era, non solo per lui, il simbolo della resistenza contro una situazione sociale storicamente iniqua che poteva generare forme di ribellione banditesca non prive, in quegli anni, di una certa aura nobile e generosa. A quel mondo Atzeni guarderà, non senza rimpianto e nostalgia, negli anni del successivo inserimento nella realtà cagliaritana, percepita come chiusa e respingente verso i più deboli, fiacca e subalterna verso chi, di volta in volta, è detentore di forza, sia dominatore venuto da lontano o potere politico estraneo all'interesse dei sardi⁷⁶.

1.23 La Grande Guerra e il ventennio fascista

Per capire il contesto storico, politico e culturale nel quale è vissuto l'autore bisogna fare un passo indietro e rivisitare il ventennio fascista per comprendere lo sviluppo della storia contemporanea dell'Isola. In questo periodo la Sardegna entra nel "sistema nazionale", un unico regime in tutto il Paese significò l'omologazione forzata delle regioni più emarginate, realizzata attraverso l'unificazione dell'economia, del costume politico e dei modelli di comportamento sociali. Vennero distrutti, fin dove era possibile, alcuni elementi della specificità regionale per preparare una nuova fase di integrazione "coloniale". Come altri grandi fatti della storia isolana, il fascismo fu calato dall'alto, imposto come un movimento estraneo e non generato dall'interno. In Sardegna mancava quella piccola borghesia che, in altre città italiane, aveva sostenuto tale movimento. A favore del partito di Mussolini, però, giocava il profondo rinnovamento innescato dalla Grande Guerra che aveva rappresentato per l'Isola l'incontro con una civiltà diversa, anzi con quella che a livello nazionale ed europeo era la "civiltà". Fino a questo momento la regione aveva

⁷⁶ MARCI G., *Sergio Atzeni: a lonely man*, Cagliari, Cucc, 1999.

vissuto una propria storia del tutto staccata da quella nazionale per due motivi: l'incapacità dei sardi di collegare la propria storia con quella nazionale (dovuta alla condizione di insularità e anche alla mancanza di una consapevolezza dei propri diritti) e la mancata solidarietà fra le classi dirigenti isolane e le comunità di cui erano responsabili. Queste carenze erano state avvertite solo dagli intellettuali, peraltro di estrazione borghese, che si erano fatti portatori di ideologie democratiche avanzate, inoltre da una parte c'erano le vecchie oligarchie che continuavano a esercitare il potere tramite il sistema clientelare, dall'altra c'era l'indifferenza dei ceti popolari e la difficoltà dei movimenti di sinistra nel diffondere le proprie idee al di fuori dei centri urbani e nelle zone industriali. La prima guerra mondiale colmò queste lacune, per la prima volta i sardi ebbero l'impressione di partecipare alla storia e al destino degli italiani ed essendosi distinti maturarono la concezione che nel dopo-guerra avrebbero potuto chiedere per la Sardegna una sorta di "ricompensa" proporzionata ai servizi resi alla patria⁷⁷. Si formarono così i partiti socialisti e in un secondo momento i popolari, ma il più caratteristico dei movimenti politici isolani era senza dubbio il Partito Sardo d'Azione (PSd'Az) che seppe far convergere il consenso di cospicue masse popolari per la rivendicazione dei diritti dell'isola nei confronti dello Stato. L'azione di tale partito fu interessante non tanto per i risultati, quanto per il fatto che contribuì a creare una partecipazione collettiva e a tradurre in "manifesto politico" la lezione che i sardi avevano imparato al fronte. La sua azione fece maturare, in loro, la coscienza autonomistica, cioè la convinzione che si potesse attuare un decentramento amministrativo che desse alla Sardegna il diritto dell'autogoverno. Le lotte per la rivendicazione delle terre e contro l'organizzazione del mercato caseario, completamente in mano ad aziende non sarde, si svolsero nei piccoli centri, interessarono pastori e contadini che fino a quel momento si erano sempre sentiti estranei alla storia della

⁷⁷ BOSCOLO A., BRIGAGLIA M., DEL PIANO L., *La Sardegna contemporanea*, Cagliari, Edizione della Torre, 1983, pp. 313-316.

Sardegna. Il partito fascista rimase in un primo tempo legato al partito sardista e pian piano ci fu la fusione completa soprattutto dell'ala legata alle borghesie cittadine. I leaders più prestigiosi di sinistra, come ad esempio Emilio Lussu, uno dei fondatori, non aderirono al Partito Nazionale Fascista e passarono all'opposizione, poi al confino, al carcere e infine all'esilio. Il fascismo accoglieva alcune delle rivendicazioni più popolari del PSd'Az ma non accettò mai la richiesta dell'autonomia. Nella pratica il governo italiano si adoperò per la promozione di un sistema cooperativistico e istituì la "legge del miliardo" che consisteva nello stanziamento di tale somma per realizzare delle opere pubbliche. L'utilizzo delle cooperative che dovevano spezzare l'individualismo storico dei sardi non abituati a collaborare tra di loro, di fatto, fu applicato solo nel campo della pastorizia e presto fu assorbito da un sistema economico politico che veniva diretto e governato dall'alto. La legge del miliardo offrì un rimedio temporaneo ma non avviò nessun processo produttivo autonomo⁷⁸. Negli anni del ventennio fascista la Sardegna viveva una situazione disastrosa: era scarsamente popolata, vi era un'altissima mortalità a causa della malaria, il sistema dei trasporti era quasi inesistente, non solo nel collegamento con la Penisola ma anche nei collegamenti interni. Le risorse principali erano l'agricoltura e la pastorizia, esercitate con metodi arcaici e poco produttivi, non esisteva quasi l'attività industriale.

Le leggi sulle bonifiche integrali del 1923-1933 delle zone paludose sembravano una soluzione a molti dei problemi sopra citati. Dovevano riguardare 850 mila ettari ma effettivamente ne furono bonificati solo 265 mila. Non furono migliorati i trasporti e si investì solo nell'industria estrattiva. Alle soglie della seconda guerra mondiale, il fascismo lasciava l'Isola in condizioni soltanto di poco migliori di quelle in cui l'aveva trovata. Le modifiche avvenute si potevano cogliere solo nelle città, la maggior parte della popolazione che viveva nelle campagne continuava a rimanere esclusa. La società era sempre organizzata

⁷⁸ Ivi, pp. 317-318.

secondo modelli arcaici, centrata intorno al nucleo familiare, contrassegnata dall'isolamento nei confronti del mondo, era la stessa società che aveva conosciuto e descritto Grazia Deledda nei suoi romanzi. Il reato più frequente era l'abigeato e la pratica della vendetta. Particolare importanza assunse il banditismo che fu represso duramente.

La Sardegna fu l'unica regione italiana che quasi non vide la guerra direttamente ma ne subì gli effetti, la conseguenza principale fu un ulteriore isolamento che durò, tra l'altro, anche alcuni anni dopo la pace e ritardò la ripresa post-bellica.

1.24 L'autonomia

Nel 1944 fu creata la Consulta Regionale poi sostituita dal primo Consiglio Regionale nel 1949. L'azione della Consulta⁷⁹ si muoveva in due direzioni: da una parte dare impulso all'economia isolana, dall'altra elaborare uno statuto autonomistico che lo Stato avrebbe poi concesso nel 1947. In tale data la Sardegna divenne una regione a statuto speciale ma che continuava a vivere nell'orbita dello Stato italiano. L'avvio della "rinascita economica" fu lento e incerto, solo nel 1963 il Consiglio regionale approvò uno schema generale di sviluppo⁸⁰.

La scomparsa della malaria (1952) può essere definito come l'evento chiave della storia della Sardegna, il male aveva influito così tanto nella vita dei sardi da aver plasmato il territorio in base alla sua diffusione. I litorali malsani erano stati completamente abbandonati, aveva influito in maniera debilitante sulle stesse caratteristiche biologiche dei sardi. Grazie a questo cambiamento nacque l'industria turistica. I centri costieri furono popolati e attrezzati ma, spesso, deturpati selvaggiamente nei loro connotati naturali. Nei venti anni successivi

⁷⁹ Era un organo consultivo composto in origine da 18 membri, scelti fra i rappresentanti delle organizzazioni politiche, economiche, sindacali, culturali e competenti ed esperti, allargata a 24 membri, nominati dai partiti e modificata nella composizione sulla base dei risultati delle elezioni politiche del 2 giugno del 1946 e del 1948.

⁸⁰ BOSCOLO A., BRIGAGLIA M., DEL PIANO L., *La Sardegna contemporanea*, op.cit., pp. 320-340.

iniziò un processo di industrializzazione, ci fu una rapida diffusione dei mezzi di comunicazione di massa e dell'istruzione. La popolazione si addensò nelle città abbandonando non solo le campagne ma anche i paesi delle zone interne, in questo modo entrarono in crisi le occupazioni tradizionali spingendo i giovani a fuggire verso le città, la Penisola e l'Europa⁸¹.

1.25 La questione sarda

La "questione sarda" riguarda i modi dell'integrazione o non integrazione dell'Isola nella realtà dell'unificazione nazionale. Si è parlato di "fallimento della rinascita" individuato nella limitata espansione dell'economia, nella lentezza dell'intervento regionale, nell'inefficienza burocratica della gestione dei piani e della spesa e anche di una "colonizzazione" della Sardegna ridotta a satellite completamente subordinato agli interessi del grande capitale nazionale (neocolonialismo). Lo sviluppo industriale si era concentrato solo in alcune zone dell'isola e aveva privilegiato un unico tipo di industria, la petrolchimica di base, che aveva portato una serie di effetti negativi: l'eccessivo investimento di finanziamenti pubblici con il risultato di una limitata occupazione (nello stesso momento l'industria tradizionale mineraria entrava in crisi), l'utilizzo di zone costiere con il conseguente pericolo dell'inquinamento e dunque l'esclusione, in quei luoghi, di altre attività come il turismo. La suggestione della grande fabbrica e dei salari degli operai aveva svuotato ancora di più le zone contadine circostanti, squilibrando ulteriormente il sistema produttivo. La pastorizia mostrava una maggiore persistenza rispetto all'agricoltura ma veniva praticata con alti costi di gestione e limitatezza nel mercato, peraltro, gestito in gran parte da industriali esterni. A questo squilibrio si fa risalire la più inquietante manifestazione del malessere delle zone interne: il banditismo.

Nei primi vent'anni dell'autonomia il rapporto instaurato fra Regione e cittadini appariva a molti episodico, discontinuo, volto a risoluzioni provvisorie e non

⁸¹ Ivi, pp. 343-348.

definitive, un rapporto dominato in maggior misura da preoccupazioni clientelari⁸².

1.26 Gli anni della “rinascita sarda”

L'autore visse la giovinezza negli anni del dibattito intorno alla “rinascita sarda”, respirando quelle attese di rinnovamento sociale e politico che dovevano collocare l'Isola sullo stesso piano delle altre regioni italiane, anche se gli intellettuali più accorti già intravedevano i primi segnali contrastanti nel clima di generale ottimismo. Nella Penisola e nel resto d'Europa erano gli anni delle contestazioni del '68, le lotte studentesche si manifestavano anche in Sardegna e soprattutto a Cagliari nel liceo classico che l'autore frequentava. Egli, impegnato politicamente, muoveva i primi passi nella sezione giovanile del Partito Comunista, di cui in seguito divenne dirigente anche se per un breve periodo. Le prime prove di scrittura riguardano il teatro e la musica, lo scrittore era uno studioso e conoscitore attento di vari generi come il jazz, il rock, ma anche di quelli più tradizionali, come le musiche etniche della Sardegna che sempre ritorneranno nei romanzi e nei ritmi della sua scrittura. I temi trattati erano di impegno politico: c'era la lotta antifascista ancora viva, il referendum per il divorzio, le manifestazioni che sposavano la causa del Cile e come sottofondo la sofferta storia della Sardegna.

L'isola aveva una forte tradizione di protesta, di lotte operaie, contadine e nel settore minerario di cui Atzeni era profondo conoscitore. Suo padre faceva parte di un sindacato che difendeva i diritti dei minatori e in seguito divenne uno dei dirigenti del PCI⁸³. Il romanzo breve *Il figlio di Bakunin*, scritto nel 1991, racconta la storia di Tullio Saba, nato negli anni '30 a Guspini, un personaggio controverso che si trova a vivere da anarchico il fascismo, che si misura con i disagi dei minatori e che si fa portavoce del malessere di quegli anni. In qualche

⁸² BOSCOLO A., BRIGAGLIA M., DEL PIANO L., *La Sardegna contemporanea*, op.cit., pp. 341-358.

⁸³ FARCI C., *Sergio Atzeni: un figlio di Bakunin*, Cagliari, Cucc, 2015, p. 108.

modo l'autore ripercorre le vicende vissute da suo padre, egli stesso sostiene che i fatti narrati sono da un certo punto di vista accaduti: non sono riconoscibili nella struttura che viene utilizzata nel romanzo e i personaggi non sono reali ma in ogni caso sono avvenimenti che se non sono accaduti sarebbero potuti accadere⁸⁴.

1.27 Il giornalismo

Nel 1966 cominciò l'attività di giornalista⁸⁵ che durò per vent'anni su quotidiani e periodici orientati politicamente come «L' Unità» e «Rinascita Sarda», ma anche altri come «La Nuova Sardegna» e «L'Unione Sarda». Questo lavoro, però, non gli permetteva di mantenersi economicamente. Si iscrisse all'università nella Facoltà di Filosofia ma non riuscì a portare a termine gli studi. Nel 1976 vinse un concorso all'Enel⁸⁶ e per dieci anni svolse la funzione di “digitatore di calcolatori elettronici”. Era insoddisfatto di tale mestiere per cui partecipò a un concorso per ricoprire un posto da giornalista presso la Rai⁸⁷ ma fu escluso. La delusione fu grande e ne rimase traccia nel romanzo *Il quinto passo è l'addio*.

Dopo essersi sposato nel 1978 insieme alla moglie scrisse una raccolta di *Fiabe sarde*, i due autori (Sergio Atzeni e Rossana Copez) rielaborarono un materiale tradizionale, usato per fini linguistici, e gli restituirono una funzione narrativa, aggiungendo elementi creativi propri. Era il momento in cui lo scrittore si allontanava dall'agire politico diretto che si manifestava nell'adesione ad un partito e scopriva l'interesse per le particolarità individuali, per quelle masse emarginate che si ritroveranno in seguito nei suoi romanzi. Nel 1984 pubblicò *Araj Dimoni*, una fiaba “faticosamente” rimaneggiata, fu un nuovo passo avanti verso la conquista del proprio stile: la lingua, secondo quanto afferma Marci,

⁸⁴ MARCI G., *Sergio Atzeni, a lonely man*, op.cit., p. 32.

⁸⁵ ATZENI S., *Scritti giornalistici (1966-1995)*, a cura di Sulis G., *I menhir*, vol. 1, Nuoro, Il Maestrale, 2005, p. 175.

⁸⁶ L'Enel (il cui acronimo originariamente significava: Ente Nazionale per l'Energia Elettrica) è l'azienda principale in Italia e la seconda in Europa tra quelle fornitrici di energia elettrica agli utenti finali attraverso centrali elettriche di produzione e la rete di distribuzione.

⁸⁷ Radiotelevisione Italiana pubblica.

acquisì un andamento lirico volutamente disadorno, propose l'utilizzo della mescolanza nella lingua italiana di elementi di sardo e spagnolo, introdusse il concetto del mare visto come elemento di scambio, comunicazione e non come ostacolo o fonte di isolamento⁸⁸.

1.28 L'Apologo del giudice bandito

Due anni più tardi scrisse il primo romanzo, *Apologo del giudice bandito*, pubblicato dalla casa editrice siciliana Sellerio. Inizialmente l'idea narrativa era quella di raccontare la città di Cagliari divisa per quartieri ma poi un racconto prevalse sugli altri, dando vita al romanzo che prendeva spunto da un fatto storico curioso, realmente avvenuto. Trovò un documento che raccontava come a Cagliari nel 1492 fosse stato intrapreso un processo, con regolare accusa e difesa, contro le cavallette. In esso l'autore introdusse in maniera più approfondita elementi dell'idioma spagnolo che di sicuro erano coerenti con l'argomento trattato, ma in più appartenevano alla lingua sarda, come retaggio, di una dominazione passata che fungeva da testimone di uno scambio culturale fecondo. Inserì nell'opera il sardo "del parlato", che fece inorridire i puristi, alla ricerca di una nobilitazione dell'idioma, risultato che invece, secondo l'autore, poteva avvenire solo tramite la scrittura. La lingua cagliaritana alla quale pensava Atzeni era quella viva e meticciosa dei bassifondi, delle strade del porto di una città che accoglieva tutti. Alla base del suo pensiero c'era la teoria secondo la quale ogni volta che più lingue producono mescolanza c'è arricchimento⁸⁹.

1.29 L'abbandono dell'Isola

Con la pubblicazione del libro maturò una scelta difficile quanto necessaria, decise di lasciare il lavoro stabile e di allontanarsi dalla Sardegna. Viaggiò attraverso l'Italia, la Germania e il Lussemburgo, trovò rifugio presso una

⁸⁸ MARCI G., *Sergio Atzeni, a lonely man*, op. cit., pp. 27-29.

⁸⁹ Ivi, p. 35.

comunità religiosa che accoglieva giovani in difficoltà, qui in cambio di un posto dove stare offriva i suoi servizi talvolta come giardiniere altre volte come uomo di fatica. Ascoltava i racconti dei missionari e proprio in quel luogo decise di avvicinarsi alla fede cattolica⁹⁰.

1.30 *Texaco*

Terminata quell'esperienza si trasferì a Torino e cominciò a lavorare come traduttore, mestiere che gli permetteva di stare a contatto con la scrittura, e che gli fornì l'occasione di conoscere un autore che, più tardi, definirà come un maestro: Patrick Chamoiseau. La casa editrice Einaudi gli propose di tradurre il romanzo *Texaco* che nel 1992 aveva vinto il prestigioso premio *Goncourt*, lavoro arduo perché lo scrittore, originario della Martinica, mescolava il francese alla lingua creola⁹¹. Nella nota introduttiva al romanzo Atzeni spiega che le difficoltà di tale traduzione sono molteplici, tra le quali la comprensione della lingua creola e dell'universo culturale ed emotivo che si nasconde dietro ogni parola e ogni modo di dire, compresi i proverbi e le espressioni idiomatiche⁹². Fu di aiuto e di grande arricchimento lo studio condotto per la traduzione dell'opera e l'incontro con il suo autore. Il confronto con Chamoiseau produsse una svolta nella sua vita perché aveva riconosciuto in lui un'anima affine sia sul piano umano che su quello delle esperienze vissute. Secondo quanto afferma R. Onnis, vi fu da subito un rapporto di stima reciproca dovuta al fatto che entrambi concepivano la letteratura come un luogo della diversità e dell'incontro:

L'influence de cette expérience, enrichie par de nombreuses et fécondes rencontres entre l'auteur antillais et le traducteur sarde, est évidente dans les témoignages d'Atzeni et surtout dans les oeuvres qu'il a produites après cette rencontre, qu'il décrit ainsi : « Per me è stato un incontro straordinario e per certi versi rivelatore, perché è come se avessi incontrato un maestro » / « Pour moi cela a été une rencontre extraordinaire et d'une certaine façon révélatrice, c'était comme si j'avais rencontré un maître ». Cet échange humain a dû produire une impression similaire chez Chamoiseau, car l'écrivain martiniquais, au cours des activités organisées pour rendre hommage

⁹⁰ Ivi, p. 37.

⁹¹ Ivi, p. 38.

⁹² CHAMOISEAU P., *Texaco*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 7-8.

à Sergio Atzeni dix ans après sa mort, en 2005, l'a défini comme « un fratello nella letteratura » / « un frère dans la littérature », un écrivain avec lequel il partageait la même conception de la littérature comme le lieu de la diversité et de la rencontre, et la même image de l'identité fondée sur le principe du changement: « nous étions d'accord pour que les langues perdent de leur orgueil et qu'elles entrent dans l'humilité des langages libres, des langages fous, des tressaillements qui les rendent disponibles pour toutes les langues du monde⁹³.

1.31 *Nazione e narrazione*

La riflessione di Atzeni ruotava intorno a concetti simili a quelli trattati da Chamoiseau e cioè: il popolo e la sua storia, la fisionomia etnica minacciata da secoli, il desiderio di affermare se stessi stabilendo il modo appropriato. A questo proposito scrisse un articolo intitolato “*Nazione e narrazione*”⁹⁴ nel quale si domandava se si potesse parlare di “letteratura sarda” o se esistesse una “nazione sarda”. Se si proponeva una risposta affermativa si presupponeva anche un'identità capace di esprimere la propria visione del mondo, anche se in una lingua importata ovvero l'italiano. Tutto ciò non era da considerarsi un fatto straordinario visto che già era accaduto ad alcuni scrittori mitteleuropei che si esprimevano in tedesco, come lingua di comunicazione letteraria. La stessa cosa avvenne per gli scrittori della Martinica o del Guadalupe che utilizzavano un francese arricchito da elementi creoli. Sempre nell'articolo sopra citato l'autore afferma che è molto difficile che uno scrittore si allontani dalla propria nazione, a questo proposito fa l'esempio di un uomo occidentale che viaggia in India per dieci anni, descrive quello che vede con la propria lingua, i pensieri, le immagini e il modo di ragionare della sua nazione, se anche scrivesse in una lingua straniera l'uso delle immagini e la scelta delle parole tradirebbe la sua appartenenza⁹⁵. L'autore comprese, grazie alle sue vicende biografiche, che per quanto ci si possa allontanare dalla propria terra, non si può spezzare il legame che si ha con essa.

⁹³ ONNIS R., *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau: frères bergers de la Diversité*, «Alternative Francophone», vol. 1, 4, <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af>, 2011, consultato nel marzo del 2017, pp. 62-73.

⁹⁴ ATZENI S., *Nazione e narrazione*, Unione Sarda, Cagliari 1994, in Marci G., *Sergio Atzeni, a lonely man*, Cagliari, Cucc, 1999, p. 46.

⁹⁵ ATZENI S., *Scritti giornalistici (1966-1995)*, op.cit., pp. 990-991.

Questo non significa chiusura perché l'appartenenza può essere doppia o tripla, infatti lui stesso si sentiva sardo, italiano ed europeo.

1.32 La lingua, la cultura l'identità sarda

Fin dagli anni '60 Atzeni si era formato e aveva partecipato attivamente al vivace dibattito che aveva a che fare con la lingua, la cultura e l'identità sarda. Appassionato di musica e teatro, politicamente attivo, giornalista, più volte si era misurato con la questione dell'identità. Era legato ad un dirigente del Partito Comunista, Umberto Cardia, che si era occupato del tema e aveva elaborato una teoria che considerava la visione della storia sarda non come frutto di isolamento ma come frutto dell'incontro tra diverse genti che fin dall'antichità si erano spostate nel bacino del Mediterraneo, si trattava quindi di un'idea d'identità come fatto dinamico e portatore di ricchezza. La suggestione che il tema suscitò nell'autore fu evidente nel lavoro giornalistico ma lasciò ugualmente traccia nei romanzi, anche se in maniera più complessa: a partire dall'*Apologo del giudice bandito*, che risente della “costante resistenziale” di Lilliu,⁹⁶ fino ad arrivare a *Passavamo sulla terra leggeri*, in cui lo scrittore porta avanti la sua personale idea di “miscuglio etnico”. Tra il primo e l'ultimo romanzo visse l'esperienza dell'emigrazione che gli permise di acquisire una doppia visione: da una parte lo sguardo verso la Sardegna, tema che voleva narrare, dall'altro il desiderio di non essere chiuso in una dimensione provinciale del pensiero e della scrittura⁹⁷.

Le strutture dei suoi romanzi rendono impossibile la proposta di un'identità omogenea, sia essa psicologica o etnica, individuale o collettiva. Un esempio esplicativo in questo senso ci è fornito da *Il figlio di Bakunin* in cui i racconti su Tullio Saba non portano ad un'unica verità ma a tante verità che corrispondono alle persone intervistate. Se era difficile proporre un'unica descrizione di un individuo, come si poteva riuscire a descrivere un'unica identità etnica di un

⁹⁶ Cfr. p. 46.

⁹⁷ MARCI G., *Sergio Atzeni, a lonely man*, op. cit., pp. 207-208.

popolo e per di più così composito come quello sardo? Da qui la nascita del progetto dei romanzi che “fotografano” tempi diversi: l’avvio della modernità nell’*Apologo*, il periodo fra le due guerre mondiali e il secondo dopoguerra nel *Figlio di Bakunin*, gli anni contemporanei nel *Il quinto passo è l’addio* e il capitolo moderno della storia dei s’ard descritto in *Passavamo sulla terra leggeri*. Città e campagna, montagna e pianura, cultura degli avi e della modernità erano le facce di una stessa medaglia⁹⁸.

1.33 *Il quinto passo è l’addio*

L’esperienza biografica nelle opere di Atzeni gioca un ruolo importante soprattutto nel terzo romanzo *Il quinto passo è l’addio*⁹⁹. Ambientato nella contemporaneità, si svolge su una nave durante una traversata che porta il protagonista/autore lontano dalla sua Isola. È un viaggio che non prevede ritorno e induce all’analisi della vita fino ad allora vissuta. È presente il tema dell’esilio, del viaggiatore che perde la sua città e si abbandona alla memoria che tramite il flash back fa riaffiorare i ricordi lasciati alle spalle. La giovinezza e il contatto con differenti strati della società: dal sottoproletariato che organizza i combattimenti di cani, al mondo della scuola che lo mette in contatto con i ceti sociali più elevati e infine l’ambiente politico e giornalistico spesso ipocrita e cinico, l’atmosfera di quei locali notturni nei quali si consumano i sogni, le aspirazioni e le inquietudini giovanili. Il tempo in cui vive l’autore-personaggio non si può cambiare, racconta di una generazione che, come lui, è schiacciata da una società che li rifiuta, che vede fallire i propri sogni e abilità creative. Da qui l’interesse per il mondo dei disadattati, gli emarginati e dei malavitosi che mantengono una forza indomita e vera, ricchi di vitalità lessicale e che distruggono i codici di comportamento¹⁰⁰.

⁹⁸ Ivi, p. 212.

⁹⁹ Editto da Mondadori nel 1995.

¹⁰⁰ MARCI G., *Sergio Atzeni, a lonely man*, op.cit., pp. 49-53.

La struttura del romanzo si compone di paragrafi a volte brevi, sincopati e a volte con periodi di una sola frase, si percepisce la presenza della musica simile a un rapsodico canto antico. Il motivo ricorrente che, tra l'altro, fornisce il titolo all'opera è un ballo, forse immaginario, sicuramente simbolico, di quelli depositati nel patrimonio antropologico delle tradizioni popolari. Come afferma Giovanardi nella prefazione al romanzo:

Il ballo riproduce in forma stilizzata e allusiva una parabola vitale, che esista o no, Atzeni sta comunque utilizzando una simbologia etnica per delineare il destino di un personaggio che proprio con quel che resta della sua etnia ha deciso di tagliare i ponti¹⁰¹.

Ecco dunque che anche nell'opera che sembra distaccarsi dalle altre troviamo un filo conduttore: pare che l'autore abbia voluto tracciare una sorta di storia antropologica dell'uomo sardo che nasce con l'*Apologo* alle soglie della modernità nel 1492 e lo vede impegnato in una lotta contro le istituzioni che non gli appartengono e che non condivide; per saltare poi al '900 con *Il figlio di Bakunin* in cui il protagonista è un anarchico che si fa portavoce, nella sua umanità, dell'interpretazione isolana delle grandi ideologie europee (istituzioni anche in questo caso estranee); infine nel *Il quinto passo* troviamo la descrizione di un uomo disadattato e perdente, sia fuori che a casa, che combatte contro una società che lo sovrasta e che lo ignora.

1.34 La chiusura del cerchio

Sergio Atzeni morì a causa di un incidente in mare nel 1995 nella sua Isola. Aveva appena consegnato alla casa editrice Mondadori il suo quarto romanzo *Passavamo sulla terra leggeri*, pubblicato postumo. L'opera narra la storia dei sardi dall'età della pietra al 1409, data in cui la Sardegna viene conquistata dagli aragonesi. L'ultimo romanzo finisce quasi dove comincia il primo come se volesse creare un legame per dimostrare che la storia moderna della Sardegna è

¹⁰¹ ATZENI S., *Il quinto passo è l'addio*, Nuoro, Ilisso, 2011, pp. 10-11.

la storia di una schiavitù senza riscatto, con padroni che cambiano e servi che resistono sempre più debolmente alle varie colonizzazioni¹⁰².

Il romanzo in questione nelle stesse parole di Atzeni, confidate ad un amico, chiudeva un cerchio con una tappa di scrittura che si era conclusa, portava a termine l'ambizioso progetto di raccontare tutta la Sardegna¹⁰³. Non sappiamo in che direzione sarebbe andato l'autore, di sicuro l'altra pubblicazione postuma *Bellas Mariposas* ci fornisce qualche indizio. Secondo quanto afferma la Mazzarelli, lo scrittore si discostava dal folklore uscendo dai confini della "sardità", pur raccontandola, così come aveva fatto Chamoiseau con quelli della Martinica e Márquez con quelli della Colombia; considerarlo solo uno scrittore sardo sarebbe perciò riduttivo. Probabilmente il racconto in questione non era finito, per questo motivo non era stato consegnato alla casa editrice, magari sarebbe diventato un romanzo ma questa è una storia che non si può raccontare¹⁰⁴.

¹⁰² Ivi, pp. 17-18.

¹⁰³ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Ilisso, 2014, p. 1.

¹⁰⁴ FARCI C., *Sergio Atzeni un figlio di Bakunin*, Cagliari, Cuec, 2015, pp. 226-230.

Capitolo II

Analisi su *Cien años de soledad*.

2.1 Edizioni utilizzate

L'analisi dell'opera *Cien años de soledad* è stata condotta sull'edizione del 2007, si tratta di una pubblicazione accademica proposta dalla *Real Academia Española* e la *Asociación de Academias de la Lengua Española*, è un testo commemorativo rivisto dallo stesso autore. Si configura come un omaggio presentato in occasione del IV *Congreso Internacional de la Lengua Española* che ha coinciso con l'ottantesimo compleanno di Gabriel García Márquez e dei quarant'anni dalla prima pubblicazione, ovvero nel maggio del 1967, dalla casa editrice *Editorial Sudamericana* di Buenos Aires. Nella nuova edizione è stato effettuato un lavoro di revisione concentrato sul testo: sono stati esaminati tutti i frammenti precedentemente pubblicati, si è condotta un minuziosa collazione che ha prodotto una proposta ragionata che, revisionata dall'autore, ha permesso di fissare il testo, emendare errori, chiarire espressioni, intervenire sullo stile, il lessico, la costruzione sintattica e la punteggiatura¹⁰⁵.

La traduzione utilizzata è quella eseguita da Ilide Carmignani¹⁰⁶ edita da Mondadori nel 2017 che si rifà all'edizione del 2007. La prima traduzione italiana risale al 1968 ed è firmata Enrico Cicogna pubblicata da Feltrinelli.

2.2 Storia editoriale dell'opera

Secondo un articolo apparso su *BBC Mundo*¹⁰⁷ sono state create più di cento edizioni di *Cien años de soledad* e vendute circa 50 milioni di copie in tutto il

¹⁰⁵ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, Edición Commemorativa, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona, Penguin Random House, 2007.

¹⁰⁶ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, 2017.

¹⁰⁷ COSOY N., *12 curiosidades de las más de 100 ediciones de "Cien años de soledad", el clásico de Gabriel García Márquez que cumple 50 años*, «BBC Mundo», Bogotá, www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-39536986, 2017, consultato nel marzo 2018.

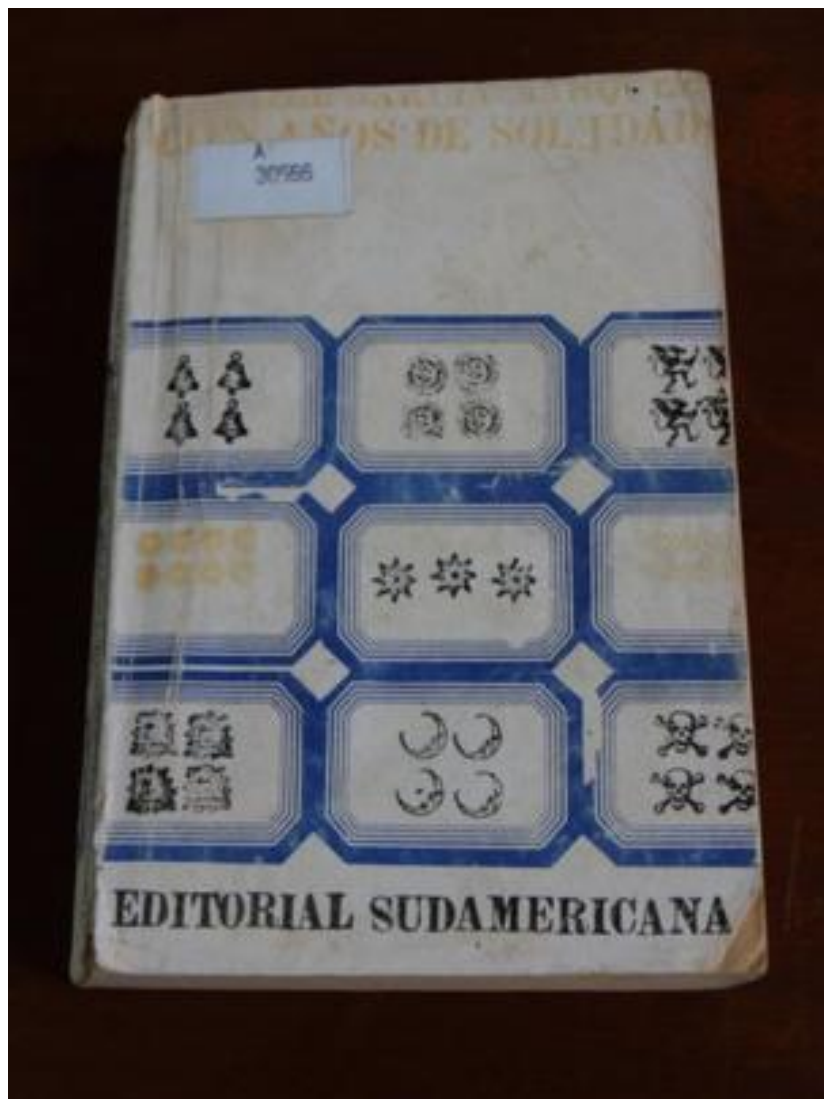
mondo, ad affermarlo è Nicolás Pernet, uno dei più grandi specialisti dell'opera di García Márquez¹⁰⁸. In occasione del cinquantenario dalla prima pubblicazione lo studioso ha selezionato una manciata di edizioni dalla storia particolare che si riportano qui di seguito.

¹⁰⁸ Nicolás Pernet, curatore del portale “La Gaboteca” della Biblioteca Nazionale della Colombia. È uno storico ed esperto di letteratura, recentemente è stato invitato a studiare e ordinare l'archivio privato dell'autore presso l'Università del Texas. L'Harry Ransom Center, museo dell'università del Texas, ha digitalizzato e pubblicato online buona parte dei documenti appartenuti allo scrittore nel 2017. Si parla di circa 27.000 tra scritti, immagini e audio. Tutto è stato possibile grazie all'acquisto dell'eredità letteraria di García Márquez. Cfr., www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-39536986

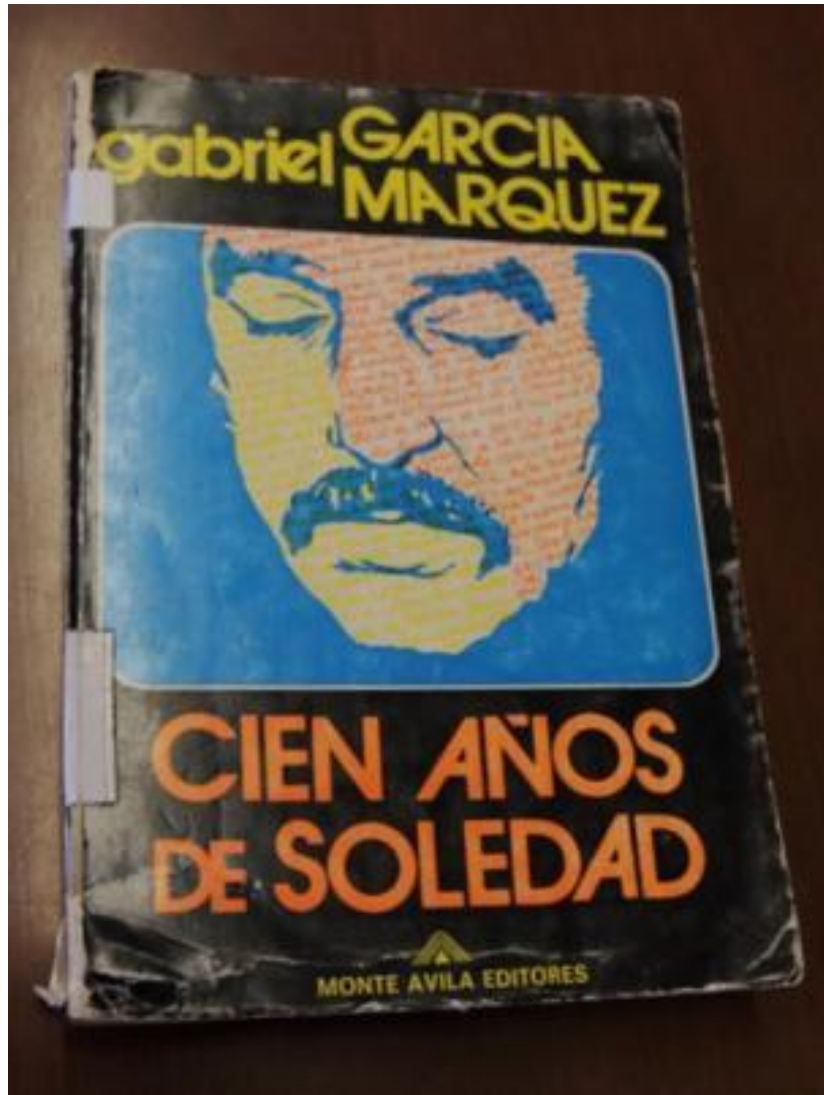
- La prima edizione fu pubblicata a Buenos Aires in Argentina il 30 maggio del 1967, anche se sul mercato uscì la prima settimana di giugno. Ebbe un esito formidabile in un mese furono acquistate 8.000 copie, di solito l'autore non ne vendeva più di 2.000. La sua fortuna dipese anche dall'essere selezionato dalla casa editrice di Carmen Balcells a Barcellona che trattò la vendita in Sud America. La strategia pubblicitaria che l'agente consigliò all'autore fu quella di mandare e pubblicare estratti del libro ad amici scrittori e riviste in modo da creare una grande aspettativa.



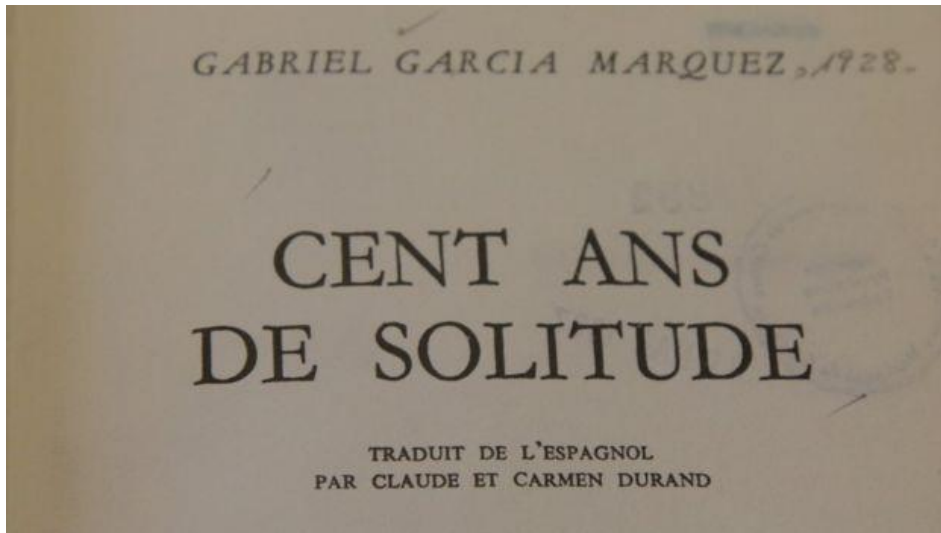
- La seconda edizione venne ordinata nello stesso mese di giugno perché l'opera ebbe un grande successo, ma fu pubblicata con un'altra copertina commissionata all'artista messicano Vicente Rojo. Egli fece un riferimento al gioco di dadi che si chiama "Macondo" esattamente come il villaggio del romanzo. Questa edizione da molti librai venne rifiutata perché aveva una "E" rovesciata (nel titolo), loro pensavano fosse un errore invece era una scelta stilistica dell'artista. Inutile dire che terminò anch'essa in brevissimo tempo.



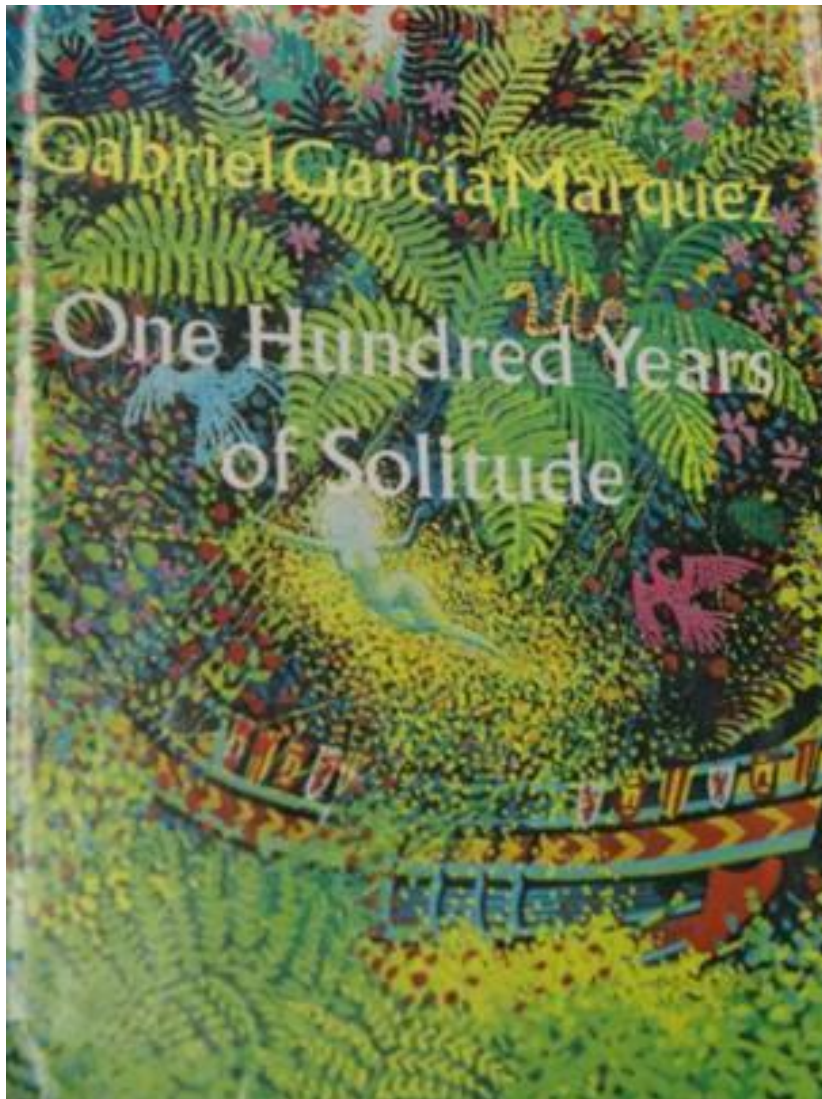
- La terza edizione è quella riguardante il premio Rómulo Gallegos del 1972. Tra il 1967 e 1976 appare in spagnolo solo l'edizione della casa editrice *Sudamericana*. In occasione del premio sopra citato il governo venezuelano chiese la possibilità di stampare con una casa editrice del posto vincolata al premio, la *Monte Ávila*, fu un'edizione limitata e rara.



- La prima edizione in un'altra lingua fu quella francese, nel 1968, ad opera della casa editrice Seuil di Parigi e subito dopo quella tedesca. L'autore intervenne perché conosceva la lingua e modificò la dedica intitolandola ad Álvaro Mutis e a sua moglie.

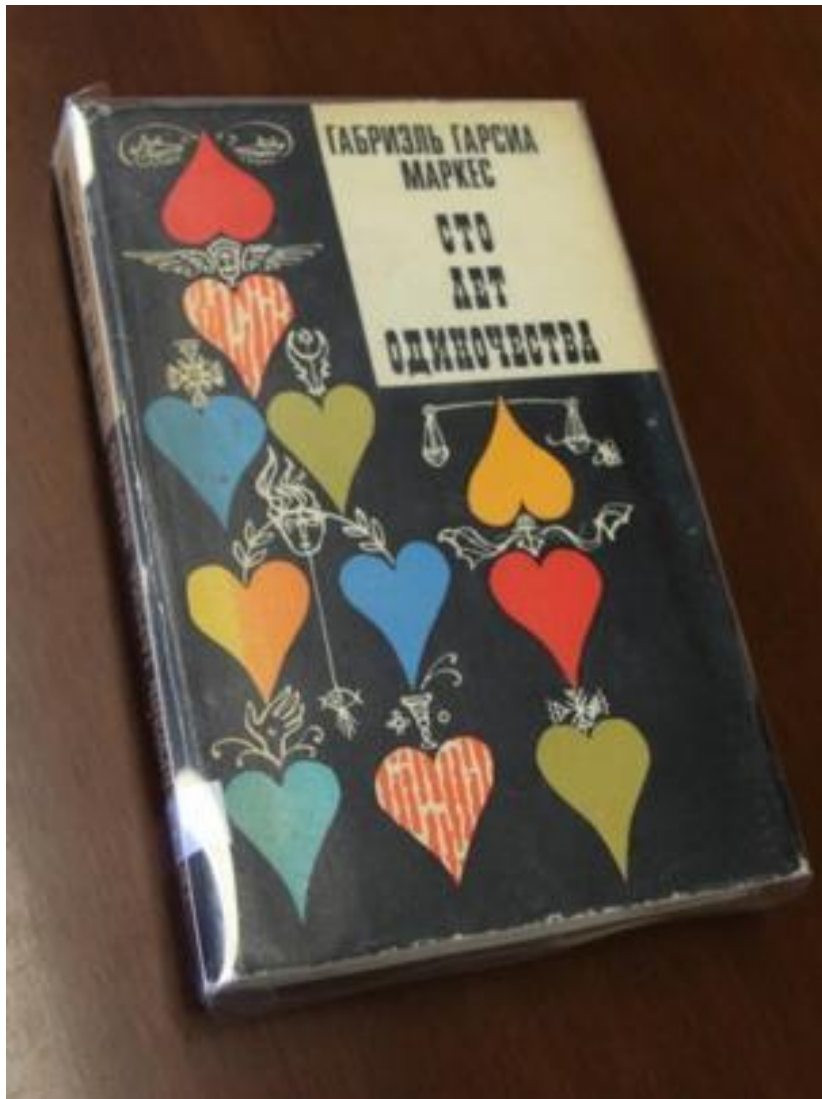


- L'edizione inglese era programmata per il 1968 ma su consiglio di Cortázar, l'autore decise di aspettare il traduttore da lui consigliato. Pubblicata nel 1970 fu un ottimo lavoro che fece affermare allo scrittore che la traduzione superava l'originale¹⁰⁹.



¹⁰⁹ Il traduttore si chiamava Gregory Luis Rabassa e lavorava per la casa editrice Harper & Row, in <https://www.britannica.com/biography/Gregory-Rabassa?br=ro&=&>.

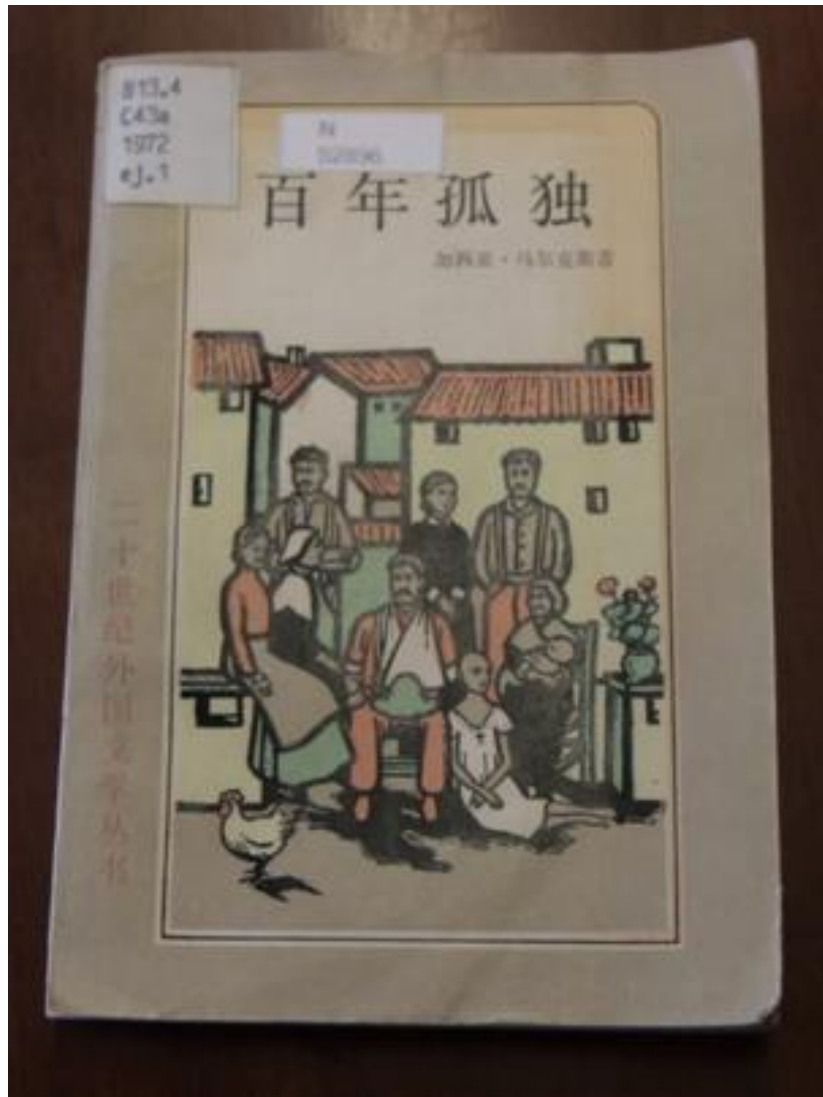
- L'edizione dell'Unione Sovietica apparve nel 1971 e fu censurata, vennero eliminate le scene sessuali, l'autore non gradì l'intromissione dello Stato.



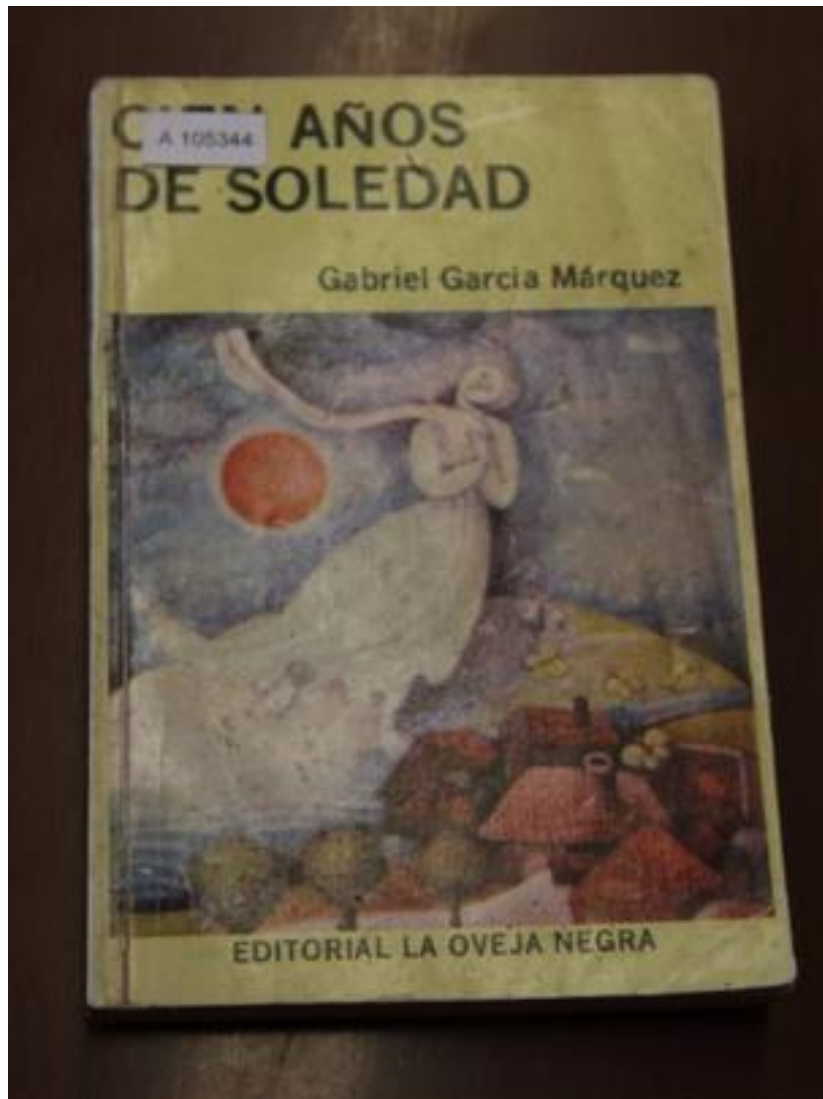
- L'edizone in catalano fu un omaggio alla città di Barcellona e agli amici che li abitavano, furono edite solo 3.000 copie e fu pubblicata nel 1970.

Molts anys més tard, davant l'escamot d'afusellament, el coronel Aureliano Buendía s'hauria de recordar d'aquella remota tarda que el seu pare l'havia dut a conèixer el gel. Aleshores Macondo era un poblet de vint cases de fang i canya silvestre construïdes a la vora d'un riu d'aigües diàfanes que es precipitaven per un llit de pedres polides, blanques i enormes com ous prehistòrics. El món era tan nou que moltes coses encara no tenien nom i quan hom les volia esmentar les assenyalava amb el dit. Cada any, el mes de març, una família de gitanos esparracats plantava la seva tenda prop del poble, i amb un gran renou de xiulets i timbals, feien conèixer els nous invents. De primer van portar l'imant. Un gitano corpulent, amb barba feréstega i mans de

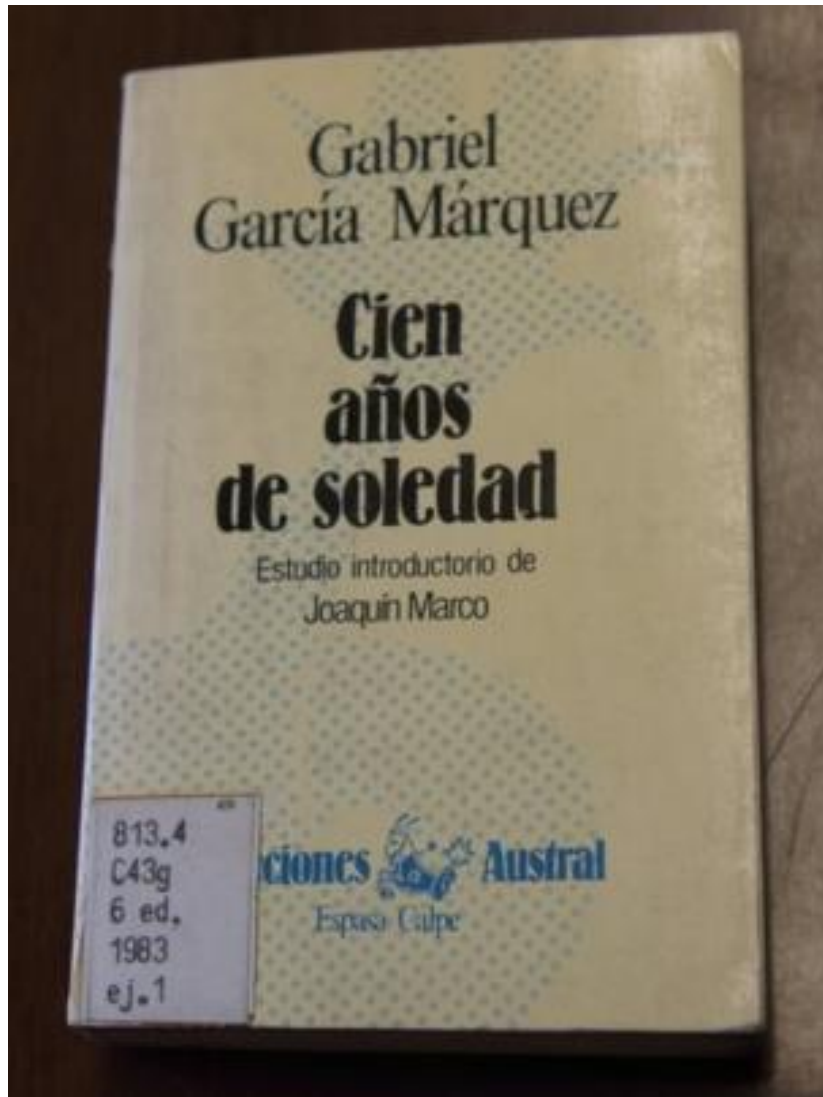
- La prima edizione pirata cinese apparve nel 1984 l'autorizzazione da parte dello Stato di pubblicare si ebbe solo nel 2011, si diceva che fosse un'ottima traduzione.



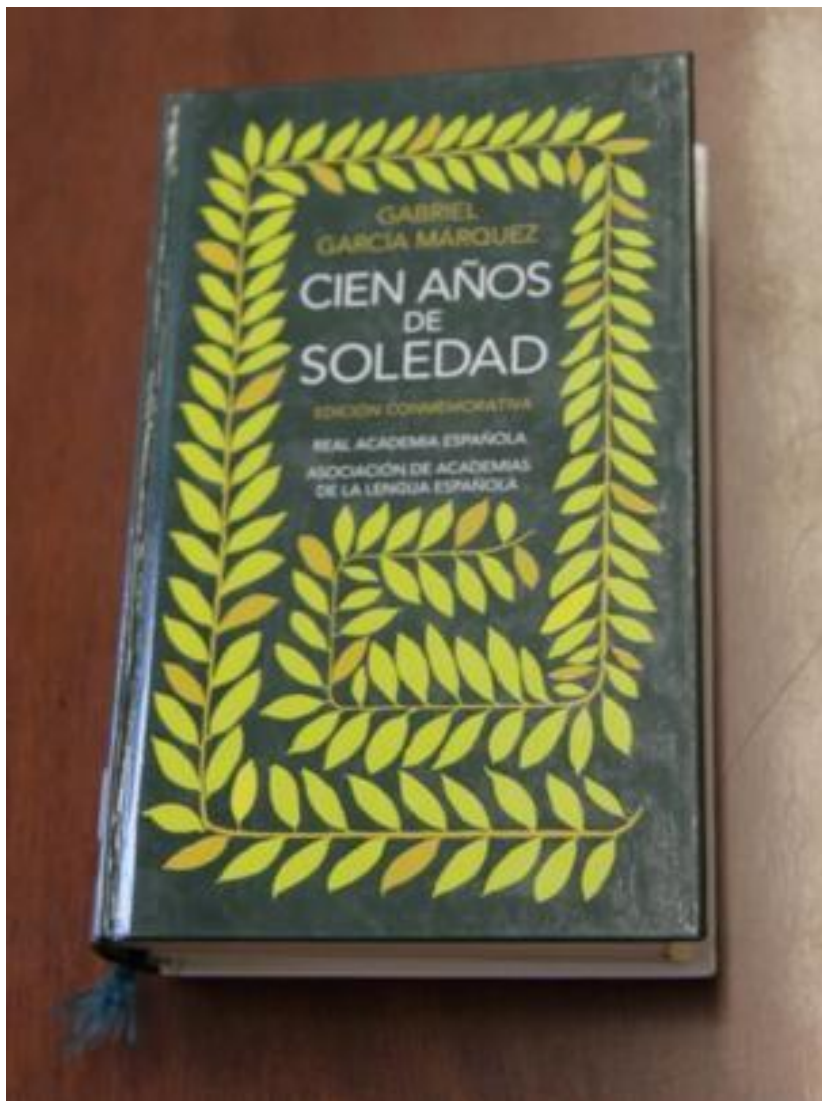
- L'edizione colombiana del 1978 fu chiesta dall'autore per finanziare la rivista di sinistra che aveva fondato nel suo Paese «*Alternativa*». I diritti furono concessi alla casa editrice *Oveja Negra* che si macchiò di furto, dal momento che dichiarava di pubblicare 5.000 copie ma in verità ne stampava 100.000. La vicenda si concluse in tribunale.



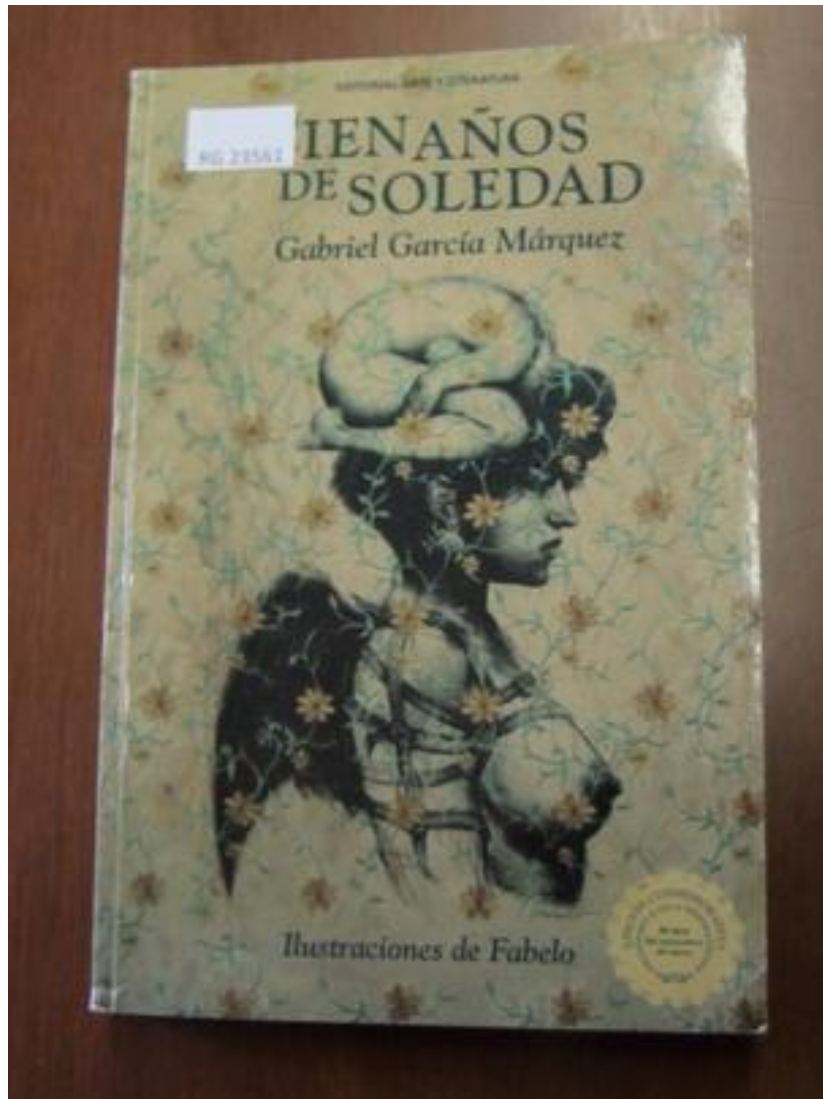
- La prima edizione accademica con studio introduttivo di Joaquín Marco fu pubblicata nel 1983, dall'antica casa editrice spagnola Espasa Calpe, questa data segna l'entrata da parte dell'autore nel mondo universitario, l'anno prima aveva ricevuto il Nobel.



- L'edizione celebrativa (utilizzata in questa sede per la ricerca) fu pubblicata nel 2007 in occasione degli 80 anni dello scrittore in formato economico e con il patrocinio della *Real Academia Española*. Il testo raggiunse il milione di copie. Per la prima volta l'autore effettuò delle correzioni ortografiche, di punteggiatura e sintassi ma in misura molto contenuta per il fatto che non trovava giusto riscrivere l'opera.



- L'edizione illustrata cubana fu ugualmente un omaggio per gli 80 anni dell'autore, riporta le correzioni effettuate dalla RAE ma è più modesta, più piccola ma anche accurata e bella.



In tempi recenti è arrivato alla stampa l'eco di nuovi studi in corso che hanno recuperato testi parziali del romanzo stampati, in riviste, prima della pubblicazione dell'opera completa. Un primo approccio di un lavoro di collazione ha permesso di stabilire delle differenze significative. Questo fa pensare alla pubblicazione prima o poi di una edizione critica che senz'altro cambierà la percezione del testo agli occhi degli studiosi¹¹⁰.

2.3 Descrizione dell'opera, il titolo e l'ipertesto

Il romanzo si suddivide in 20 capitoli non numerati e non titolati quasi tutti della stessa lunghezza, non è presente una prefazione e neanche una postfazione ma solo una dedica a Jomi García Ascot e María Luisa Elio. Per quanto riguarda il titolo, in un'intervista rilasciata ad Elena Clementelli e Walter Mauro, l'autore definisce il concetto di solitudine non come un tratto personale e metafisico dei personaggi, quanto come l'opposto della solidarietà, che pregiudica non solo l'esistenza della famiglia ma anche quella dell'intera società macondina portandoli alla distruzione:

La solitudine si presenta come l'opposto della solidarietà... E questo è il punto che acquista già quasi un carattere politico e che perciò trovo interessante, dato che non si tratta assolutamente di una solitudine metafisica, non si tratta per così dire di una definizione lirica della solitudine, ma acquista a mio parere un peso politico, una solitudine intesa come l'opposto della solidarietà. Ecco che sotto questo aspetto tutto il dramma della frustrazione dei Buendía, dal principio alla fine, per me è dovuto alla mancanza di solidarietà... Però si deve allargare il discorso, è una mancanza di solidarietà che non resta circoscritta alla famiglia Buendía, ma investe una più ampia società, tutto il loro mondo, portandoli alla catastrofe¹¹¹.

Cien años de soledad è una macrofabula che custodisce al suo interno una serie di microfabule. Il motore della storia è alimentato dal timore che un legame incestuoso porti alla nascita di un figlio con la coda di maiale, profezia che alla

¹¹⁰ Cfr., ACUÑA A. S., *Gabo altri cent'anni di solitudine*, «Repubblica», 30 maggio 2017, pp. 30-31.

¹¹¹ CLEMENTELLI E., *García Márquez*, Il Castoro, Firenze, La Nuova Italia, s.d., pp. 1-2.

fine si autoavvera¹¹². La storia racconta da una parte le vicende di una famiglia posta sotto la lente di ingrandimento e dall'altra si osserva la realtà socio-economica di un paese, Macondo, che si sviluppa parallelamente a quella dei suoi fondatori. Gli avvenimenti sono narrati dal principio alla fine, in una parabola discendente che va dalla nascita, crescita fino alla distruzione.

Il villaggio di cui si parla e che è diventato per eccellenza il luogo-non luogo che racchiude la storia della Colombia e più in generale la storia dei paesi latinoamericani, non appare in nessuna carta geografica. Probabilmente era il nome di una piantagione di banane nei pressi di Aracataca il paese dove nacque García Márquez, lui lo definisce più come uno stato d'animo che un vero e proprio luogo¹¹³. Secondo la descrizione di Harss:

Macondo, situado entre dunas y pantanos por un lado y por el otro la sierra impenetrable, es un pueblito costero tórrido y decadente como miles de otros en el corazón del hemisferio, pero también muy especial, a la vez extraño y conocido, peculiar y general, instantáneo como un palpito, eterno como la imagen de un paisaje olvidado. Sus líneas visibles llevan a parajes secretos. Es uno de esos lugares a los que llega el viajero sin haber dejado su casa, seguro de haber terminado el viaje antes de comenzarlo. Macondo, más un ambiente que un lugar, está en todas partes y en ninguna. Quienes van allá emprenden un viaje interior que hace escala en el rostro oculto de un continente¹¹⁴.

Il villaggio risulta essere un'ossessione dello scrittore che dura più di 20 anni e trova la sua culminazione in *Cien años de soledad*, non a caso le opere precedenti sono state classificate, dallo stesso autore, come il ciclo di Macondo. Secondo quanto afferma Vargas Llosa, i racconti e i romanzi precedenti si manifestano come annunci di un grande progetto o parte di una totalità che include, amplia e riorganizza il frutto di un apprendistato sedimentato e accresciuto della prima parte della vita dell'autore. Il termine appropriato per descrivere questo processo

¹¹² FIALLEGA C., *Da Aracataca a Macondo. Para leer a García Márquez*, Roma, Aracne, 2006, p. 66-67.

¹¹³ MENDOZA P.A., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Bogotá, La Oveja Negra, 1982, p. 60.

¹¹⁴ HARSS L., *Los nuestros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966, pp. 383-384.

è “cannibalizzazione”¹¹⁵. In tutta la sua produzione esiste un continuo movimento testuale: la maggior parte delle volte *Cien años de soledad* è l’ipertesto delle opere precedenti dell’autore¹¹⁶. Le storie, i personaggi, i simboli e i nomi usati anteriormente si trasformano in frammenti e rompicapi che si ritrovano all’interno dell’opera: a volte direttamente senza essere modificati, altre appaiono solo nomi di personaggi, oppure dei fatti che in un’opera precedente erano misteriosi, vengono spiegati. In ogni caso in *Cien años de soledad* tutto si amplifica e moltiplica infatti una caratteristica del romanzo è il suo gigantismo¹¹⁷.

2.4 Piano reale e piano immaginario

La struttura dell’opera è composta da due piani che si intersecano tra loro, quello reale e quello immaginario, fanno parte del primo gli ambiti del tempo storico: familiare e collettivo. Fanno parte del secondo i diversi piani dell’immaginario: il mitico-legendario, il miracoloso, il fantastico e il magico¹¹⁸.

Abbiamo già accennato al fatto che parallelamente alla storia della famiglia si sviluppa la storia del villaggio. Inizialmente Macondo è un luogo selvaggio e idilliaco, sembra quasi un paradiso intonso all’arrivo di José Arcadio Buendía e dei suoi 21 compagni. Si costruiscono le case sotto la guida del giovane patriarca, che diventa tale per sapienza e merito perché la sua casa è la migliore per posizione e per edificazione. Un anno dopo il paese è cresciuto ma mantiene il suo tratto arcaico. Una prima vera trasformazione sociale si ha quando Úrsula ritorna dalla ricerca infruttuosa del figlio, scappato con gli zingari, portando con sé una prima ondata di migrazione, di persone simili a loro che parlano la stessa lingua ma sono più evoluti. Macondo muta da comunità agraria in comunità commerciale, nascono i primi negozi arrivano gli arabi e la stessa famiglia si

¹¹⁵ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 481.

¹¹⁶ FIALLEGA C., *De Aracataca a Macondo*, Roma, Aracne, 2004, p. 64.

¹¹⁷ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., pp. 480-481.

¹¹⁸ Ivi, p. 498.

dedica al commercio: Úrsula con la vendita degli animali di caramello e Aureliano con l'arte dell'oreficeria. Subito dopo giungono le istituzioni e la chiesa ma si mantiene l'aspetto patriarcale. Il *corregidor* dopo un inizio burrascoso viene a patti con José Arcadio Buendía e si stabilisce nel paese con la famiglia. Si arriva al periodo delle guerre civili che dura circa venti anni. Macondo diventa un comune, ha un sindaco e si introducono una serie di nuove invenzioni ad esempio la luce elettrica e il cinema. Comincia a prendere forma una prima industria con la fabbrica dei ghiaccioli di Aureliano Centeno. La seconda grande trasformazione sociale si ha con l'arrivo della compagnia bananiera, la fisionomia del villaggio cambia completamente: gli abitanti diventano operai, si respira un clima di grande spreco e di opulenza. Si presenta in città la seconda ondata migratoria, in questo caso massiccia, che si compone di avventurieri di ogni luogo attratti da facili guadagni. Si sviluppano i primi conflitti che portano alla lotta sindacale, allo sciopero, alla violenta repressione da parte dell'esercito. Nel finale, il diluvio che dura quattro anni, fa scappare la compagnia bananiera che non ha più interessi economici. Spariscono anche gli avventurieri e Macondo rimane un villaggio distrutto, polveroso e senza la possibilità di riprendersi. Viene descritto il percorso di una qualsiasi società, dai primordi fino alla distruzione. È facile intravedere il richiamo alla situazione di molte comunità dell'America latina che sono passate dall'idillio dell'isolamento a uno stadio di evoluzione, che presuppone il contatto con altri popoli, che non sempre sono effettivamente portatori di progresso e che anzi in questa particolare vicenda sfruttano il territorio per lasciarlo devastato e morente¹¹⁹.

La storia della famiglia si sviluppa esattamente come quella del villaggio anche essa è arcaica e primordiale, strutturata secondo una gerarchia piramidale, non è basata sull'amore o la solidarietà ma più che altro su una forza simile a quella che tiene insieme i clan, le istituzioni familiari tradizionali. La loro origine, così come l'albero genealogico di molte famiglie, è avvolta nel mistero. Sappiamo di

¹¹⁹ Ivi, pp. 498-501.

una bisnonna di Úrsula e di un bisnonno di José Arcadio Buendía e che i due erano parenti, precisamente cugini. Nonostante i rapporti fra consanguinei fossero accettati, una terribile minaccia pesa come castigo del possibile incesto: la procreazione di figli con la coda di maiale. I due ignorano la profezia e si sposano ugualmente dando vita alle 7 generazioni che percorrono l'arco dei cento anni della storia di Macondo¹²⁰. La prima generazione José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán sono i fondatori del villaggio. La seconda generazione: José Arcadio, il colonnello Aureliano, Amaranta e Rebeca (figlia adottiva), vivono il consolidamento della casa, le guerre civili e i cambiamenti sociali. La terza generazione: Arcadio e José Aureliano, entrambi figli di Pilar Ternera e dei due fratelli, i 17 Aureliani, passano attraverso la guerra, sono testimoni di una prima forma di industria (Aureliano Centeno e la fabbrica di ghiaccioli, Aureliano Triste porta il treno a Macondo e arriva il progresso). La quarta generazione: Remedios la bella, José Arcadio Secondo e Aureliano Secondo, sono testimoni dell'arrivo della compagnia bananiera. La quinta generazione: José Arcadio il seminarista, Renata Remedios e Amaranta Úrsula vivono il decadimento della società. La sesta generazione: Aureliano Babilonia è il sapiente che decodifica le pergamene e assiste alla distruzione di Macondo e della famiglia. La settima generazione: il bambino con la coda di maiale figlio di Aureliano Babilonia e di sua zia Amaranta Úrsula, porta il compimento della profezia e viene divorato dalle formiche. Attraverso la storia dei Buendía possiamo osservare anche quella della società macondina. I ruoli maschili e femminili sono abbastanza delineati: le donne si occupano del mantenimento della casa, della ristrutturazione, dell'educazione dei figli e dell'accoglienza. Gli uomini edificano il villaggio, si dedicano alla guerra e a imprese che hanno a che fare con il mondo intero. Il commercio degli animali di caramello di Úrsula viene concepito all'interno del lavoro domestico, solo in periodo di crisi, durante la guerra, è lei che assume il comando della città. Le professioni tecniche sono svolte da personaggi esterni al villaggio: il medico è

¹²⁰ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., pp. 498-504.

francese, i preti arrivano da fuori, così come gli esperti della compagnia bananiera. L'istruzione si ferma alle elementari infatti coloro che continuano gli studi vengono mandati lontano da casa. Sono cattolici praticanti ma il rapporto con la chiesa è superficiale, scandisce i riti di passaggio convenzionali come il battesimo o il matrimonio ma non esiste una visione morale della vita o regole di condotta. Allo stesso modo non è presente un vero e proprio sentimento anticlericale e anzi questo assume un tono paradossale, ad esempio durante la guerra sono i conservatori che distruggono la chiesa mentre i rivoluzionari la riparano. Le regole sociali somigliano a quelle spagnole o europee del secolo scorso, la proposta di matrimonio viene fatta tra genitori, la fanciulla può esprimere il proprio parere ma la data viene decisa dai parenti. Le visite durante il fidanzamento sono sorvegliate e si svolgono a casa della ragazza. I divertimenti provengono dall'esterno: con l'arrivo degli zingari che portano i prodigi, che con il passare del tempo diventano veri e propri spettacoli di magia. Pietro Crespi e il fratello Bruno fanno arrivare a Macondo la pianola e altri giochi e strumenti musicali inoltre insegnano alle ragazze i balli europei. Il cinema non è apprezzato e il combattimento di galli all'inizio è proibito. Gli uomini si divertono al bordello, le donne per bene sono escluse da questo passatempo¹²¹.

2.5 Piano immaginario

Il piano immaginario costituisce un aspetto fondamentale del romanzo e abbraccia tutti i piani dell'irreale: il magico, il mitico-legendario, il miracoloso e il fantastico.

Il magico può essere definito come il controllo delle forze della natura da parte di un uomo, definito mago, che possiede poteri straordinari che esulano dalla realtà¹²². In *Cien años de soledad* la magia si presenta con gli zingari e soprattutto col personaggio di Melquíades che passa dalla vita alla morte a suo piacimento,

¹²¹ Ivi, pp. 509-522.

¹²² Ivi, p. 529.

che conosce in anticipo la storia dei cento anni della famiglia e la scrive in sanscrito su pergamene cifrate. L'armeno taciturno conosce un metodo per diventare invisibile e saranno altri zingari a portare a Macondo il prodigio del tappeto volante. Pilar Ternera è in grado di leggere il futuro nella carte ma spesso non ne capisce le premonizioni. Petra Cotes è inconsapevole della forza che si sprigiona dal suo piacere, che fa proliferare il bestiame e la natura intorno a lei. Il colonnello Aureliano ha dei presagi. Amaranta parla con la morte che le dà il compito di tessere il proprio sudario. Mauricio Babilonia vive circondato da farfalle gialle. Quando muore José Arcadio Buendía una pioggerellina di fiori gialli sommerge il paese.

Con il miracoloso si intende un fatto straordinario legato alla religione, fondamentalmente, in questo caso, quella cattolica¹²³. Il padre Nicanor Reyna per convincere i fedeli a donare denaro per la costruzione della chiesa levita, dopo aver bevuto una tazza di cioccolato. La croce di cenere dei 17 Aureliani, che rimane per sempre tatuata sulla loro fronte e che ne permetterà il riconoscimento nel momento della morte, è un miracolo. Per non parlare dell'assunzione in cielo con il corpo e l'anima di Remedios la bella. Ci sono poi le superstizioni o altri tipi di religione come lo spiritismo e le credenze esoteriche a normare i rapporti tra i personaggi e la morte: Prudencio Aguilar o meglio il suo fantasma cerca per tutta la vita José Arcadio Buendía finché non lo trova. È soggetto proprio come i vivi al passare del tempo o a sofferenze di tipo fisico. Melquíades muore diverse volte, Fernanda Del Carpio vede lo spettro della bisnonna e lo stesso José Arcadio Buendía si presenta a Macondo come fantasma.

Il mitico leggendario è un fatto immaginario rubato alla realtà storica o estorto alla letteratura¹²⁴. Ad esempio, la presenza dell'ebreo errante¹²⁵ non è legata alla

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ La leggenda, nella sua forma ancor viva e diffusa tra il popolo, narra di un ebreo il quale schernì Gesù, spingendolo a camminare verso il Calvario, e in castigo fu condannato ad errare fino al giorno del Giudizio: di continuo, egli percorre tutti i paesi del mondo, senza potersi fermare, e per vivere ha pochi soldi (cinque, di solito) che si rinnovano sempre nella sua scarsella,

sfera religiosa infatti questa figura è nota in diverse culture e ha alimentato varie letterature¹²⁶. Rispetto al racconto tradizionale García Márquez reinventa il personaggio, sottraendolo alla memoria collettiva per trasformarlo in una creatura dai tratti fisici straordinari: un mostro ricoperto di peli, un ibrido di caprone, pesante come un bue ma non più alto di un adolescente. È mortale, infatti gli abitanti di Macondo lo catturano e uccidono. Viene anche citato l'appartamento di Parigi dove sarebbe morto il *Rocamadour*¹²⁷ del romanzo *Rayuela* di Cortázar. Questo appartamento ha già un'esistenza letteraria, fa parte di un altro romanzo, la sua comparsa in *Cien años* è di natura immaginaria.

Il fantastico è l'atto immaginario puro che deriva dalla mente dello scrittore e che non ha parentele con la religione e neanche con la letteratura¹²⁸. Ci sono molti fatti di questo tipo, ad esempio: il bambino con la coda di maiale, il filo di sangue che esce dall'orecchio di José Arcadio per raggiungere Úrsula, la peste dell'insonnia e quella della dimenticanza, bambini che piangono nel ventre della madre, il bordello zoologico, oggetti domestici che si muovono da soli¹²⁹.

Cfr. www.treccani.it/enciclopedia/ebreo-errante_%28Enciclopedia-Italiana%29/, consultato nel dicembre 2017.

¹²⁶ I poeti moderni s'impadronirono di quel tipo leggendario, a cominciare dal Goethe, che vagheggiò un Aasvero materialone e mordace, spettatore ironico delle umane miserie (e un tratto che la leggenda antica presenta, anche in Italia, è quello d'una bonaria penetrazione e chiaroveggenza del vagabondo); lo Schubart vi colse il tema pessimista di un uomo che subisce la pena di non poter morire. E così via, specialmente nel periodo romantico, l'Ebreo errante assunse i più varî significati simbolici. Taluni vi scorsero il rappresentante del suo popolo, persistente e perseguitato; altri, il negatore di Dio, con cui si riconcilia dopo una lunga espiazione; ma su tutti prevalse il simbolo del faticoso e interminabile cammino dell'umanità, anelante a una pace e ad una giustizia lontana. Cfr. www.treccani.it

¹²⁷ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, Barcelona, Penguin Random House, 2007, p. 459.

¹²⁸ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral editores, 1971, p. 529.

¹²⁹ Ivi, pp. 528-538.

2.6 Modalizzazione. Il narratore

In *Cien años de soledad* il narratore è presentato sia nelle prime pagine che nel corso di quasi tutto il romanzo come una voce onnisciente, extradiegetica, invisibile. Egli conosce gli avvenimenti in anticipo, narra in terza persona, si trova fuori dal mondo narrato, vede e racconta ogni cosa, sia i fatti esteriori – come la descrizione di luoghi, personaggi e avvenimenti – che quelli interiori – i pensieri, i sentimenti, i sogni ed emozioni di tutti. Solo sul finire del romanzo egli assume il punto di vista di un personaggio: Fernanda Del Carpio, per prenderla in giro, da ciò scaturisce un monologo joyciano (unico nel romanzo). Nell'ultima frase dell'opera si produce un cambiamento: quel narratore che si pensava fosse esterno ed onnisciente è in realtà un personaggio-narratore, poiché si viene a scoprire che le pergamene, che da tempo vari esponenti della famiglia cercavano di decifrare, non sono altro che la storia dei Buendía, raccontata da Melquíades con un'anticipazione di cento anni: “*Era la historia de la familia escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación*”¹³⁰. A questo punto il lettore si trova davanti per la prima volta un altro narratore, Melquíades, fino a quel momento nascosto attraverso un artificio letterario. Ma c'è di più: nel momento in cui Aureliano Babilonia decodifica le pergamene e capisce che contenevano la storia della famiglia – cioè nell'istante in cui ciò che è successo e ciò che è narrato coincidono – tutto si distrugge, Macondo e Aureliano sono inghiottiti dal vento.

Secondo quanto afferma Vargas Llosa¹³¹, il cambiamento dal narratore onnisciente esterno a quello interno (narratore/personaggio) è controverso perché non si registra attraverso una variazione della persona grammaticale che, per tutto il romanzo si mantiene alla terza persona singolare, a lasciar presupporre la presenza di un unico narratore esterno. Poiché il romanzo è stato concepito dal suo autore come una realtà totale, chiusa in se stessa, egli usa l'artificio della

¹³⁰ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, op. cit., p. 469.

¹³¹ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., pp. 540-545.

decodificazione delle pergamene per includere il narratore all'interno della storia, infatti un narratore esterno avrebbe frustrato la volontà di autosufficienza del libro. In questo modo l'impressione del lettore è fuorviata perché per tutto il narrato si è avuta la percezione di una voce fuori campo, solo alla fine si capisce che invece tale voce era interna. In realtà, l'autore produce un gioco che sdoppia il narratore: da una parte per tutta la narrazione abbiamo un narratore onnisciente ed extradiegetico, dall'altra (solo alla fine) viene inserito un sostituto narratore-personaggio che assomiglia al primo ma che in ultima analisi non è il vero narratore perché questo sempre mantiene, nella sua voce, l'esteriorità (che si traduce con l'uso grammaticale della terza persona singolare).

Diversi critici hanno provato a dare una spiegazione del fenomeno "narratore interno-esterno", secondo la versione della Montaner¹³² Úrsula sarebbe la narratrice della prima parte della storia mentre Fernanda della seconda. Dunque come si colloca la figura di Melquíades? Per la critica lo zingaro non è quell'essere soprannaturale che crediamo o meglio che l'autore descrive. In base alla storia egli muore per la prima volta di febbre nelle secche di Singapore, poi viene dichiarata la sua resurrezione che contiene però al suo interno una punizione: poiché l'uomo amava troppo la vita gli vengono tolte tutte le facoltà soprannaturali di conseguenza, per logica, non può essere lui a risolvere il problema della peste dell'insonnia e questo si presenta come un'incongruenza del romanzo. La seconda parte della cura della malattia della veglia prevede la conservazione della memoria visto che con la perdita del sonno i macondani perdono anche i ricordi, per questo motivo Melquíades scrive le pergamene che predicono il futuro, ma come può farlo se gli sono stati tolti i poteri soprannaturali? Infine la preveggenza dello zingaro non ha alcun valore perché nessuno leggerà le pergamene dal momento che lo stesso Babilonia muore

¹³² MONTANER E., *Guía para la lectura de Cien años de soledad*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, pp. 173-177.

durante la lettura. Quindi il ruolo di Melquíades è puramente letterario una metafora personificata.

Tutta la magia di *Cien años de soledad* è racchiusa nella prima frase “*muchos años despues*” che non solo sostituisce il “c’era una volta” ma pone il lettore nella prospettiva opposta, l’autore finge di non raccontare dei fatti passati ma delle azioni che verranno. Tale futuro è però relativo perché si appoggia in un passato che si rivelerà al lettore nella narrazione futura (con la codificazione delle pergamene). È un futuro che è un passato ed è così per tutta la durata del romanzo: anche per via del tempo circolare e ricorrente, il futuro di Babilonia è il risultato di un passato scritto che viene decifrato dopo che è successo. Solo le ultime pagine fanno convergere la linea del passato con il futuro. Questa tattica mostra due elementi chiave dell’opera:

1. Il lettore deve perdere l’orientamento: “*muchos años despues*” dopo cosa visto che il racconto sta appena iniziando? A partire da questo momento il lettore entra in un mondo in cui la regola principale è l’anomalia in cui già dalla prima pagina si scambussola l’ordine temporale. Ciò che succede è che a un certo punto chi legge non fa più caso alla struttura del romanzo ma si lascia trasportare dalla miriade di avvenimenti che capitano non accorgendosi delle incongruenze ma considerando lo scritto magico, essendo destabilizzato dal tempo e sommerso di avvenimenti.
2. Rimarcare il narratore: il lettore è portato a pensare che il narratore è onnisciente e verosimilmente si tratta dell’autore (o il suo alter ego narrativo) posizionato al di sopra delle parti che racconta una storia divertente. Se si osserva bene, però, il narratore non è qualcuno contemporaneo al lettore che racconta qualcosa che è già successa. Egli è situato in un’epoca molto più antica di quel lettore della seconda metà del ventesimo secolo che è quando viene pubblicato il romanzo. Il narratore è situato e racconta molti anni prima che il colonnello passi le sue notti nel carcere di Macondo, si trova in un passato antico ma narra i fatti nella loro proiezione verso il futuro. Dunque questa voce non può essere quella

dell'autore ma sarà quella di un personaggio che vuole dare costanza e giustificazione di se stesso fin dal principio. Nella frase “*muchos años despues*” sta la chiave del narratore che è il dato più importante di tutte le innovazioni tecniche inserite nel romanzo.

Ciò che è realmente indimenticabile nell'opera è la poesia che nasconde e dichiara i fatti simultaneamente e il narratore che presenta le sue creature letterarie rendendo reale la loro dimensione onirica. L'uomo non può essere scisso dalla sua fantasia, egli non può raggiungere la libertà, la felicità, l'autenticità se non la ha già predisposta nella sua mente e alimentata con la sua immaginazione. *Cien años de soledad* è una storia che spiega al lettore tutto ciò che pensa Márquez sull'amore, la morte, il potere, la letteratura, la solitudine e così all'infinito perché le possibilità di tale romanzo sono illimitate perché il lettore può trovare mille combinazioni diverse a seconda del suo essere e del suo percepire. Tutto dipende da chi riceve e da come riceve l'opera ma in ognuna delle interpretazioni bisogna accettare come “legali” le feconde ambiguità e incongruenze dell'autore lasciandosi guidare dallo scrittore colombiano e sottoscrivere un patto narrativo forte perché nel mondo della fantasia e in *Cien años de soledad* tutto è possibile¹³³.

Anche García de la Concha si chiede, come tutti gli altri, chi sia il narratore dell'opera a causa della fuorviante terza persona singolare (narratore onnisciente) che spadroneggia in tutto il romanzo fino a che non si arriva alla scoperta finale che vede Melquíades come narratore-personaggio. Il salto qualitativo però da narratore esterno ad interno appare fragile e dubbioso e anche il critico è d'accordo nell'affermare che si tratta un gioco letterario dello scrittore. Egli riporta le teorie di altri studiosi come Joset il quale afferma che il narratore ultimo della storia è Aureliano Babilonia che, scoperte le chiavi della traduzione dei manoscritti, mette nero su bianco. Per questo il testo che abbiamo davanti agli occhi è la riscrittura di una catena di decodificazioni successive e contiene più

¹³³ MONTANER E., *Guía para la lectura de Cien años de soledad*, op. cit., pp. 229-231.

documenti rispetto alle pergamene di Melquíades. Di parere contrario sono Túa Blesa e Pallares che asseriscono che non si può identificare la storia di *Cien años de soledad* con la storia-lettura delle pergamene che sono comprese in essa. Le pergamene sono un libro profetico che lo zingaro scrive predicando un tempo futuro rispetto al momento che lui vive con il proposito di evocare il futuro verso il presente della rivelazione ma non verso il presente della lettura cosa che invece fa il narratore, tanto è vero che decifrare le pergamene, da sempre, è stato un passatempo di vari membri della famiglia. Gli scritti di Melquíades sono dunque un romanzo nel romanzo¹³⁴.

In conclusione dopo aver analizzato alcune delle diverse posizioni critiche si riscontra che il tema narratore esterno-interno presenta molteplici interpretazioni e teorie di cui la più verosimile è quella elaborata da Vargas Llosa. Interessante risulta anche il pensiero della Montaner che rimanda all'artificio poetico, letterario e della fantasia come giustificazione delle incongruenze del romanzo tra cui anche l'ambiguità del narratore.

2.7 Due cicli

Per analizzare meglio l'opera si è deciso di dividerla in due cicli, arbitrariamente e per praticità. Il primo ciclo comprende i capitoli dal numero 1 al numero 9, si apre con il celebre incipit che è una prolessi, un'anticipazione del futuro che il narratore già conosce, viene solo accennato il fatto che poi sarà ripreso nel finale del capitolo. In esso si racconta la fondazione di Macondo, l'origine della famiglia Buendía, le guerre tra liberali e conservatori. Questa parte termina con la fine delle battaglie e il fallito tentativo di suicidio del colonnello Aureliano. Il secondo ciclo, individuato nei capitoli che vanno dal 10 al 20, si apre ugualmente con una prolessi che ha per protagonista Aureliano Secondo: "*años después, en*

¹³⁴ GARCÍA DE LA CONCHA V., «G.G.M. en busca de la verdad poética», in García Márquez G., *Cien años de soledad*, op. cit., p. LXIII.

su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo”¹³⁵.

Prosegue con la storia dei due fratelli gemelli José Arcadio Secondo e Aureliano Secondo. Il primo è testimone del mondo della compagnia bananiera, infatti inizialmente è assunto come *capataz*, in seguito diventerà un leader sindacale, sarà l’unico sopravvissuto e depositario della memoria del massacro in occasione dello sciopero generale. Turbato dall’avvenimento si chiuderà nelle stanze di Melquíades per decifrare le pergamene, senza però riuscirci. Il secondo diventa un ricco proprietario terriero ed è colui che permette il proseguire della stirpe. La relazione incestuosa di sua figlia Amaranta Úrsula con il nipote Aureliano Babilonia darà alla luce il bambino con la coda di maiale e si concluderà con la cancellazione della stirpe dei Buendía e di Macondo.

L’elemento chiave dell’intera narrazione è l’istante, in questo modo si apre il romanzo e allo stesso modo si chiude. Il narratore-Melquíades aveva condensato cento anni di storia dei Buendía in un istante che si rivelano ad Aureliano Babilonia e sanciscono la culminazione e il termine dell’opera.

2.8 L’intreccio e il punto di vista temporale

Il punto di vista temporale è strutturante poiché costituisce la base dell’intreccio, l’autore usa le tecniche narrative – dette anacronie – della prolessi e analessi¹³⁶. Un aspetto nodale dell’opera è la mescolanza del tempo ciclico e di quello lineare che mira a ricreare il funzionamento della memoria¹³⁷. L’analisi dell’incipit ci dà la possibilità di comprendere le strutture complesse messe in atto. Fin dalle prime righe siamo di fronte alla presenza di un passato (l’avvenimento riguardante il ghiaccio) e di un futuro (l’avvenimento riguardante il plotone di esecuzione) che si definiscono a vicenda in una relazione di reciprocità e implicano la sparizione

¹³⁵ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, op. cit., p. 211.

¹³⁶ GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1972, p. 83.

¹³⁷ SEGUÍ A, *Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento*, in «*Annales de Literatura Hispanoamericana*», 2012, vol. 41, pp. 231-243.

del presente. Il narratore disorienta il lettore, nell'incipit ma anche in altre occasioni nel corso del romanzo, impedendogli di avere un punto di riferimento temporale. Il risultato che ne consegue è l'oscillazione tra le due fasi del passato e futuro che porta il lettore a percepire il tutto come un unico momento, uno svolgimento simultaneo dei fatti, un paradossale presente indistinguibile ed eterno¹³⁸.

Per capire il meccanismo temporale dell'opera è necessario indagare in quale prospettiva è situato il narratore rispetto al tempo in cui si svolge la storia. Secondo Vargas Llosa l'impressione iniziale è che lui si trovi nel futuro e il narrato nel passato. Egli si pone in un tempo in cui i fatti che racconta sembrano avvenuti da molto, grazie a questa prospettiva conosce non solo il passato che racconta ma anche il futuro di ciò che è già avvenuto. Questa collocazione temporale permette al narratore di dominare tutta la traiettoria cronologica della realtà fittizia, di associare i fatti che narra con altri del passato remoto e con quelli che accadranno nel futuro. Egli si pone in un tempo che abbraccia tutte le vicende dei personaggi. Il narratore racconta gli avvenimenti in un ordine relativamente reale, rispettando a grandi linee l'ordine cronologico nel quale avvengono ma, simultaneamente, possiede una visione e una conoscenza totali dei fatti e può associare – spesso lo fa – ciò che sta riferendo con eventi già successi ed eventi che succederanno. Il tempo del narrato è chiuso su se stesso, un tempo con un principio e una fine. Presente, passato e futuro sono equidistanti dal narratore che, in qualsiasi momento, può raccontare ciò che accade in ognuno di essi: il tempo di Macondo è un circolo, una totalità, una struttura autosufficiente. Questa capacità del narratore di spostarsi con grande scioltezza all'interno della cronologia narrativa indica che quest'ultima non è un'entità aperta, fluente e in divenire, al contrario si tratta di un sistema chiuso. Questo tempo finito, circolare, dura quanto la realtà fittizia e termina con essa, come già sottinteso nel titolo

¹³⁸ Ivi, pp. 234.

dell'opera¹³⁹. I cento anni di solitudine sono i cento anni del villaggio di Macondo e della famiglia Buendía. Secondo quanto afferma Segre:

Ciò che caratterizza il tempo del romanzo è il sovrapporsi di una misurazione cronistica che scandisce regolarmente il ritmo delle vicende, e di pulsioni sovratemporali che anticipano l'avvenire, o protraggono il passato, facendo girare a volontà la ruota del tempo verso i momenti cruciali del secolo di Macondo. Questi giri temporali hanno la funzione primaria di accennare, all'inizio di un ciclo vitale, alla sua conclusione, così che il presente sia anche già percepito nella prospettiva di passato che gli darà il futuro¹⁴⁰.

Nel finale si produce un cambiamento nella prospettiva temporale: il narratore esce dal circolo da cui dominava tutto, per introdursi nel circolo stesso¹⁴¹. Il tempo del narratore e il narrato coincidono in un solo istante, cioè nel momento chiave in cui Aureliano Babilonia decodifica le pergamene di Melquíades che altro non erano se non la storia dei cento anni della famiglia, carte che annunciano la notizia della propria morte e della distruzione finale di Macondo. Quindi, se le encicliche rappresentano il romanzo che si sta leggendo e lo zingaro è il narratore, le motivazioni dell'uso di tali strutture temporali (anacronie) sono rese evidenti dalla volontà di condensare la storia dei cento anni in un solo istante. In teoria in quel momento i due piani temporali, che per tutta la durata della storia sono distinti, si fondono e immediatamente spariscono, non solo scompare il tempo del narrato ma, con la dissoluzione del tempo del narratore, si eclissa tutto il tempo.

Dal principio del romanzo fino alla fine la curva temporale può essere definita cronologica, dal momento che sono raccontati i fatti dalla nascita di Macondo fino ad arrivare alla sua distruzione. La progressione della narrazione, in termini generali, è parallela alla progressione del narrato, questa è l'impressione del lettore. La totalità narrativa è composta da unità (non corrispondenti ai capitoli) dotate di un sistema temporale concepito a immagine e somiglianza del tempo

¹³⁹ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral editores, 1971, pp. 632-634.

¹⁴⁰ SEGRE C., *I segni e la critica, fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 251-253.

¹⁴¹ Cfr., par. 2.6.

circolare. La moltitudine dei dati di ognuna di queste unità si distribuisce come un anello girevole che permette al narratore di menzionare in qualsiasi momento qualunque delle dimensioni temporali (presente, passato e futuro) dal quale è costituito. L'opera mostra una confusione apparente eppure possiede una struttura bene organizzata e un ordine rigoroso che si manifesta simmetricamente nella divisione dei venti capitoli, i quali non solo hanno lo stesso numero di pagine ma anche quasi lo stesso numero di parole¹⁴².

Le unità narrative temporali

La struttura delle unità narrative, secondo lo studio di Vargas Llosa, si articola in questo modo:

- All'inizio dell'unità narrativa, nella maggior parte dei casi, viene menzionato il fatto principale che è l'ultimo degli eventi a capitare lungo lo scorrere lineare del tempo (prolessi).
- La narrazione procede trasportando il lettore nel passato più antico relativo all'avvenimento menzionato dal narratore (analessi) e, a partire da questo, segue una direzione cronologica lineare dei fatti, fino ad arrivare al punto iniziale anticipato nell'apertura dell'unità narrativa.
- In questo modo il ciclo si chiude e l'episodio termina dove prima era cominciato.

I cicli a volte si sovrappongono e altre si incrociano, perciò si può parlare di una struttura temporale formata da un grande circolo che contiene al suo interno numerosi cicli che si trovano uno dentro l'altro, che si succedono, sovrappongono e incatenano. Può essere utile osservare un esempio pratico di quanto affermato, la prima unità è così articolata:

- L'episodio si apre con il fatto principale che è anche l'ultimo: "*Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano*

¹⁴² VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., pp. 635-636.

*Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo*¹⁴³.

- La narrazione salta al passato e a partire da qui racconta i fatti in ordine cronologico e lineare: l'arrivo e la partenza degli zingari a Macondo; gli strampalati progetti di José Arcadio Buendía sulle invenzioni; il carattere idilliaco del paese appena fondato; l'invecchiamento di Melquíades dovuto alla sue molte malattie; alcuni esperimenti di alchimia; la spedizione in cui José Arcadio trova un galeone nella selva; l'infanzia dei due fratelli José Arcadio e Aureliano; l'arrivo di nuovi zingari; l'annuncio della morte di Melquíades.
- L'unità narrativa, finalmente, si chiude con l'episodio che l'aveva cominciata: la visita al ghiaccio. La struttura temporale della seconda unità è identica alla prima, con l'unica differenza che si compone di un minore numero di pagine. I cicli hanno durate differenti e a volte si compongono di sotto-episodi secondari che mantengono lo stesso schema. Tutte le unità si aprono con un avvenimento del futuro inizialmente enigmatico, il quale implica una spiegazione che si produrrà strada facendo, con il progressivo racconto dei fatti¹⁴⁴.

2.9 Il tempo ciclico e la natura

Senza dubbio il tempo ciclico ricopre un ruolo da protagonista nella narrazione. Secondo quanto afferma Paoli¹⁴⁵ ciò che dalle analisi di Segre e Vargas Llosa non viene contemplato è la relazione tra tempo ciclico e natura e quel sostrato antropologico che fa da sfondo alla vicenda di Macondo. Nelle collettività tradizionali e arcaiche i contadini relegati al margine della società non si occupano della misurazione del tempo lineare, per così dire superficiale e storico,

¹⁴³ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, op. cit., p. 9.

¹⁴⁴ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., pp. 635-638.

¹⁴⁵ PAOLI R., *Invito alla lettura di García Márquez*, Milano, Mursia, 1981, pp. 83-84.

ma conoscono un altro tempo, quello in cui niente cambia ma tutto si ripete, come l'alternarsi delle stagioni, le generazioni, gli alti e bassi della fortuna, del buono o cattivo raccolto, dei periodi di siccità e di quelli piovosi. Un esempio in questo senso è il personaggio di Petra Cotes che, nonostante sia sterile, sprigiona dai suoi amplessi la fertilità degli animali e delle piante di Aureliano Secondo. Questa prodigiosa fecondità è però soggetta alle oscillazioni della prosperità e della penuria, perché dipendente dalla relazione amorosa tra i due amanti. Quindi all'opulenza dei primi tempi viene sostituito il periodo delle lotterie e dell'arte di arrangiarsi. Tutta la famiglia e Macondo conoscono periodi di abbondanza e di carestia: la compagnia bananiera regala un periodo di ricchezza e un sereno scialacquare, invece il diluvio porta con sé una povertà di quattro anni. Al suo termine un accenno di rinascita sembra ringiovanire Úrsula che per l'ennesima volta decide di restaurare la casa. Alcuni personaggi percepiscono il tempo circolare, prima fra tutti la capostipite che alla metà del libro, quando terminato un ciclo e iniziato un altro molto simile, esprime un commento chiave: "*Ya esto me lo sé de memoria...Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio*"¹⁴⁶.

Questa impressione viene ribadita diverse volte anche perché, come abbiamo già detto, i fatti si ripetono però con una parabola discendente. Quando Aureliano Triste vuole portare la ferrovia a Macondo Úrsula conferma la sua idea che il tempo gira intorno, allo stesso modo quando José Arcadio Secondo (che in realtà è Aureliano perché i gemelli erano stati scambiati) diventa uno dei capi dello sciopero la donna ripensa alle gesta del colonnello e conclude che il mondo si muove in cerchio. Morta Úrsula, il testimone di colonna portante del tempo verrà ereditato dall'altra capostipite, Pilar Ternera, alter ego libertino e sensuale della centenaria nonché madre illegittima dei due rami della stirpe¹⁴⁷.

¹⁴⁶ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, Barcelona, Penguin Random House, 2007, p. 225.

¹⁴⁷ PAOLI R., *Invito alla lettura di García Márquez*, op. cit., p. 85.

2.10 Le quattro età di Macondo

Il tempo circolare non è l'unico presente a Macondo, come si è già accennato esiste un percorso lineare che racconta la fondazione, la crescita, lo sviluppo fino all'arrivo della compagnia bananiera, seguito dalla recessione, paralisi economica e conseguente distruzione del paese. È il tempo storico nel quale si rispecchia l'America latina¹⁴⁸. Julio Ortega suddivide il romanzo in quattro età:

- 1) *el mundo y el tiempo mítico de los fundadores*;
- 2) *el mundo y el tiempo histórico que introduce el coronel Aureliano Buendía y sus guerras*;
- 3) *el tiempo cíclico en la madurez y muerte de los primeros personajes, y su mundo transmutado por la inserción de Macondo en una realidad más vasta*;
- 4) *el deterioro de Macondo, axis mundi, en el agotamiento de los canjes de su realidad por el mundo, y tiempo exterior, que equivale también al agotamiento del linaje, eje de Macondo*¹⁴⁹.

Il tempo mitico ha origine dall'uccisione di Prudencio Aguilar e il conseguente esodo per fondare un paradiso perduto. Più avanti il romanzo accede alla fase storica, dominata dal colonnello Buendía e dalle guerre. Macondo si inserisce nella realtà, non è più una zona isolata e primitiva ma entra in contatto con la politica e le istituzioni che si manifestano con l'arrivo del *corregidor*, della chiesa e delle guerre. Con la conclusione delle battaglie ritorna il tempo ciclico, tutto sembra ripetersi a partire dal decimo capitolo. La storia sembra rinascere ma le nuove generazioni sono destinate a un processo di degradazione fino alla loro dissoluzione.

2.11 Lo spazio

Secondo Barthes la descrizione di un luogo, ambiente, paesaggio, oggetto o persona sono una serie di informazioni che hanno lo scopo di ancorare la narrazione alla verosimiglianza¹⁵⁰. In *Cien años de soledad* lo spazio è descritto tramite i cambiamenti che affronta il villaggio e questi quasi sempre contengono

¹⁴⁸ Ivi, p. 83.

¹⁴⁹ ORTEGA J., *Gabriel García Márquez, Cien años de soledad*, in AA.VV., *9 asedios a García Márquez*, a cura di Benedetti M., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, pp. 74-75.

¹⁵⁰ BARTHES R., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 7.

un valore simbolico. L'autore per descrivere i luoghi si serve di allusioni relative alla vegetazione, al clima e anche agli odori. I tre spazi fondamentali sono contenuti uno nell'altro: Macondo include la casa dei Buendía e in essa si trova la stanza di Melquíades che, come l'albero della scienza nel giardino dell'Eden, racchiude l'ultimo segreto e tramite la sua scoperta conduce al castigo finale. La casa, che sarebbe meglio definire la casa di Úrsula, si allarga gradualmente con il crescere della famiglia e giunge ad essere la migliore del villaggio per poi finire in decadenza nell'epoca di Fernanda. La relazione tra i personaggi e lo spazio-ambiente si presenta tramite due movimenti fondamentali: nel primo il moto è esterno infatti i personaggi penetrano la natura circostante modificandola, temendola e meravigliandosene, nel secondo è un muoversi verso l'interno, i personaggi sono perseguitati dagli elementi della natura fino alla capitolazione. Macondo non è solo un paese costiero e disperato perso nella geografia della Colombia ma è uno spazio mitico¹⁵¹.

È un posto che possiede il carattere sacro legato alle origini del mondo perché ripete costantemente in forma rituale le azioni della prima fondazione. García Márquez crea un'opera in cui "suggerisce" che l'uomo latinoamericano è il frutto di una spazialità *sui generis*. I personaggi vivono in un mondo costruito su misura, si muovono grazie all'influenza della sacralità del luogo e dei trascorsi originari. José Arcadio Buendía è il patriarca della genealogia che tenta di fondare un posto nel quale lui e la sua famiglia si possano affermare in relazione al radicamento alla terra, senza saperlo assume il ruolo di padre totemico che guida i suoi compagni verso l'esodo. Tutto nel romanzo si ripete archetipicamente e inevitabilmente questa ripetizione implica una degradazione progressiva la quale mostra che la genealogia e il luogo sacro avranno una fine e tutto ciò comincia a manifestarsi, prima del cataclisma finale, con la pazzia, la violenza, la sensualità estrema, la morte.

¹⁵¹ FIALLEGA C., *De Aracataca a Macondo*, Roma, Aracne, 2004, pp. 92-93.

Nella storia un ruolo importante è occupato dalla “stanza di Melquíades” che per molti dei personaggi è non solo un rifugio ma un vero e proprio universo, nell’economia della narrazione serve inoltre alla loro connotazione. In essa lo zingaro scrive i manoscritti, originariamente era stata costruita da José Arcadio Buendía come laboratorio per gli esperimenti di astronomia diventerà poi un laboratorio di alchimia e infine un’oreficeria. Nella camera si trova tutta la forza creatrice, tutto il potere dell’immaginazione, è proprio qui che il patriarca oltrepassa i limiti imposti dalla ragione, la sperimentazione e il tempo cronologico ed entra in un mondo dove raggiunge la comprensione assoluta del tempo eterno. Il passaggio da un mondo all’altro è segnalato dalla perdita della ragione e dalla distruzione del laboratorio. Con l’entrata nel mondo della pazzia che da un altro punto di vista significa il raggiungimento del sapere assoluto José Arcadio distrugge gli apparecchi alchemici convertendoli in polvere. Questa stanza in cui il tempo è eterno e la sapienza assoluta acquista lo stesso significato che il laboratorio aveva per gli antichi alchimisti: un luogo cosmico, una zona sacra dove si concentravano le forze dell’universo. Per questi studiosi la costante manipolazione della materia non solo permetteva la trasformazione degli elementi ma anche quella dello stesso alchimista che pian piano si elevava a diversi stati di coscienza, tentando di raggiungere l’assoluto, la divinità. La costante manipolazione della materia opera una trasformazione in José Arcadio Buendía che finalmente giunge ad entrare in contatto con le forze mistiche rinchiusse nella stanza. Infine quando raggiunge la comprensione dell’eternità, una volta che i processi alchemici hanno compiuto la loro missione l’uomo distrugge il laboratorio che gli era stato donato da Melquíades. Lo stesso zingaro recupera i suoi attributi divini, la sua immortalità quando si pone in contatto con le forze cosmiche, con il potere creatore che è racchiuso nella stanza. Con la distruzione del laboratorio il luogo perde le caratteristiche di “zona sacra” e, alla morte del gitano, le pergamene vengono conservate nella stanza fatta costruire da Úrsula luogo che passa da quel momento ad essere la nuova “zona sacra” e che come tale si mantiene intatta al passare del tempo e alla distruzione. Così questa

camera si converte in una specie di tempio destinato a conservare la vera storia di Macondo contenuta nei suoi libri profetici. Tale immunità al passaggio del tempo sembra essere direttamente relazionata alla presenza invisibile di Melquíades il cui spirito, sempre presente, si manifesta in determinati momenti e ad alcuni discendenti della famiglia fino alla fine della storia, quando lo zingaro capisce che è arrivato il momento di andare “nelle praterie della morte definitiva” perché sente che la sua missione è compiuta. La sua presenza si dissolve e immediatamente la zona perde il suo potere di luogo sacro, diventa preda del passare del tempo e si trasforma in uno spazio di miseria¹⁵².

La descrizione dello spazio rappresenta per l'autore il modo migliore per esprimere il realismo magico. In tale ambientazione, egli ricorre alle tecniche dell'enumerazione, dell'iperbole, della sinestesia e dell'ossimoro¹⁵³.

2.12 I personaggi

Il personaggio è colui che fa progredire la narrazione. Tale categoria è stata a lungo indagata, spesso confusa ingenuamente con una persona o ridotta a una serie di funzioni, invece il personaggio non deve mai essere considerato al di fuori del contesto nel quale vive¹⁵⁴. In *Cien años* i soggetti che portano lo stesso nome, i “José Arcadio” e gli “Aureliano”, costituiscono una categoria, per le donne le tipologie di riferimento sono, invece, quelle dell'amante e della sposa. Molti dei personaggi maschili sono vittime di un accentuato complesso edipico, le donne invece, in particolar modo Amaranta ma anche la stessa Úrsula, sono attratte e spaventate dall'elemento endogamico. La discendenza si sviluppa solo dalla parte del ramo dei “José Arcadio”, i figli del colonnello muoiono tutti e

¹⁵² MENA L.I., *La función de la historia en «Cien años de soledad»*, Barcelona, Plaza y Janes, 1979, pp. 165-167.

¹⁵³ FIALLEGA C., *De Aracataca a Macondo*, op. cit., p. 137.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 96-97.

prematuramente. Fa eccezione la quarta generazione che è quella dei gemelli dal momento che i loro nomi vengono scambiati¹⁵⁵.

Spesso i personaggi rappresentano un aspetto o un sentimento dell'umanità: Amaranta raffigura il rancore, Remedios la bella la sensualità selvaggia e Fernanda Del Carpio l'ipocrisia sociale¹⁵⁶. Nell'opera indagata sono presenti 71 personaggi, di cui 62 hanno delle interazioni, i rimanenti sono solo nominati. Verranno analizzate, in questa sede, le sette generazioni dei Buendía e i personaggi esterni alla famiglia che si ritengono più importanti.

Prima generazione

José Arcadio Buendía è il capostipite della famiglia e il fondatore di Macondo. Inizialmente si presenta come un giovane patriarca, guida i suoi conterranei partiti alla ricerca di un luogo vicino al mare dove costruire un nuovo villaggio. Durante e dopo l'insediamento fa in modo che le condizioni di vita siano agevoli per tutti. Fisicamente viene descritto come un uomo monumentale e fortissimo, dall'immaginazione fervida che va oltre l'ingegno della natura, del miracolo e della magia. È un personaggio dinamico perché nel corso della narrazione cambia spesso modo di comportarsi. Un impatto profondo verrà esercitato su di lui dallo zingaro Melquíades che, facendogli conoscere innovazioni tecniche quasi magiche (magnete, cannocchiale, laboratorio di alchimia, etc.), ne esalta la fantasia facendogli dimenticare la vita quotidiana e l'educazione dei figli inoltre gli instilla una bruciante ansia di sapere che gli abitanti di Macondo e la sua stessa moglie non capiscono. Ha momenti altalenanti tra deliri e ritorni alla normalità. La caratteristica sostanziale di questo personaggio risiede nel suo desiderio di conoscenza così incontrollabile che lo porta ad allontanarsi dal mondo, destino che colpisce gran parte degli uomini della famiglia anche se con modalità differenti. L'isolamento proietta José Arcadio in uno stato di immobilità: finché

¹⁵⁵ Ivi, p. 102-103.

¹⁵⁶ Ivi, p. 159.

la fantasia gli permette di vivere nel futuro egli non dà peso al trascorrere dei giorni ma quando la frustrazione della sua immaginazione entra in atto, allora sente tutta la fissità del tempo: ad un certo punto è sempre marzo e lunedì. Allora come furia distruttrice devasta il laboratorio di alchimia il che provoca che il figlio Aureliano con l'aiuto di molti uomini lo faccia legare al castagno di casa. Trascorrerà il resto della vita legato all'albero, parlando in una lingua ai suoi sconosciuta che poi si saprà essere latino e conversando con il fantasma di Prudencio Aguilar, l'uomo da lui ucciso in gioventù. Alla sua morte Macondo viene ricoperta da una pioggia di fiori gialli e il suo fantasma continuerà a vivere sotto il castagno, ben visibile a tutti tranne che al figlio Aureliano.

Úrsula Iguarán è la moglie di José Arcadio Buendía, fondatrice di Macondo insieme al marito. Un profezia grava sul loro matrimonio: la possibile generazione di figli con la coda di maiale, perché i due sono cugini, questa è la punizione per l'incesto, tematica di fondo che aleggia sulla famiglia. A causa di tale profezia i due sposi non hanno rapporti sessuali. Così José Arcadio uccide Prudencio Aguilar perché quest'ultimo, infuriato per avere perso un combattimento tra galli, accusa il giovane Buendía di impotenza. Per sfuggire al fantasma/rimorso la coppia decide di lasciare Riohacha e fondare un nuovo villaggio.

Personaggio sostanziale, la donna è la madre della seconda generazione, archetipo femminile e governatore della casa. Costituisce l'asse temporale della famiglia, guida le 6 generazioni dei Buendía: infatti muore in un'età compresa tra i 115 e i 122 anni. Vive ancorata al presente, assorta nelle attività quotidiane, questo è il segreto della sua longevità. Intuisce, in età matura, la circolarità del tempo che si manifesta con il ripresentarsi, nelle varie generazioni, dei tratti tipici propri della famiglia che accomunano, ad esempio, corporatura e carattere dei vari José Arcadio e degli Aureliani. In diverse occasioni afferma che il tempo compie un circolo o girotondo e che gli eventi si ripetono ma con un moto discendente, apparendo gli ultimi come la copia sbiadita di quelli precedenti. Attiva, minuta e seria ha nervi d'acciaio, nessuno l'ha mai sentita cantare e pare

abbia il dono dell'ubiquità. Si occupa di gestire la casa e l'educazione dei figli, quando può richiama il marito alla normalità. È lei che porta a Macondo la prima ondata migratoria e che inaugura la seconda tappa dell'evoluzione del paese: quella commerciale. Avvia un'impresa di dolci di caramello, ristruttura la casa per le figlie adolescenti. Affronta i lutti. Durante la guerra prende il comando della città quando il nipote Arcadio diventa un dittatore irrazionale. Grazie a un sesto senso intuisce che il figlio Aureliano è ancora vivo, pur non avendo sue notizie. Dopo molto tempo riesce ad incontrarlo e rimane intimidita dall'aura di potere che emana la sua persona. Nessuno si accorge della sua cecità perché ha acuito l'osservazione dei gesti quotidiani che ognuno compie, la sua lucidità è simile alla chiaroveggenza. Durante la vecchiaia capisce che il figlio prediletto Aureliano era incapace di amare e che Amaranta era la donna più tenera che mai fosse esistita perché il suo rancore non era altro che lo scontro tra un amore fuori misura e una grande vigliaccheria. L'unica capace di un atto di coraggio degno della sua stima era Rebeca, figlia adottiva. Úrsula, dopo la morte di Amaranta, non si alza più dal letto ma mantiene la lucidità che però perde durante il diluvio, ne aspetta la fine per poter morire invece un vento caldo le restituisce l'energia, per l'ennesima volta si occupa di ristrutturare la casa per strapparla alla vegetazione e alle formiche. Infine perde la ragione del tutto e muore un giovedì santo, diventata così piccola da essere sepolta in una cassa grande quanto il cesto che conteneva il neonato trisnipote.

Seconda generazione

José Arcadio Buendía è il primogenito della coppia di fondatori, prende le caratteristiche fisiche del padre, è un adolescente monumentale e diventa un uomo enorme anche se manca di immaginazione. Dopo aver messo incinta Pilar Ternera scappa con gli zingari e tornerà a casa dopo molti anni, completamente trasformato. È un personaggio descritto all'insegna dell'esagerazione e del procedimento iperbolico così caro all'autore. È strabordante nel fisico: le spalle quadrate a stento entrano nella porta, ha un collo da bisonte e un petto enorme

completamente tatuato, così come il suo membro che mette a disposizione delle donne per poter sbarcare il lunario. È contraddistinto dallo sguardo triste degli uomini della famiglia. Anche le sue imprese sono fuori dal comune, infatti compie 65 volte il giro del mondo, naufraga in Giappone e mangia un compagno morto, sconfigge un drago di mare per ritrovare nella pancia di questo i resti dell'armatura di un crociato. L'appetito è esorbitante, secondo Paoli è il personaggio in cui per primo possiamo riconoscere l'espressione del carnevalesco e dello stravizio alimentare che poi ritroveremo anche nel nipote Aureliano Secondo¹⁵⁷. L'energia sessuale è strettamente connessa a quella alimentare ed è sempre strabiliante. Si sposa con la sorella adottiva Rebeca e per questo viene bandito da Úrsula, morirà in circostanze misteriose che non saranno mai spiegate.

Aureliano Buendía è il secondo genito della famiglia, nasce a Macondo, è molto diverso dal fratello sia fisicamente, alto e magro, che caratterialmente, schivo e solitario. La madre sente piangere nel suo ventre questo bambino che nasce con gli occhi aperti: ha il dono della chiarezza. Si occupa di alchimia ma il suo interesse è quello dell'oreficeria, fabbrica pesciolini d'oro. Figura cardine della prima parte del romanzo è un personaggio in continuo divenire, il suo destino è legato alla guerra: diventa prima una leggenda, poi un tiranno e infine un vecchio disilluso che torna a Macondo e trova sollievo nella fabbricazione dei suoi pesciolini d'oro. È un guerriero che combatte non per il potere ma inizialmente per un senso di giustizia e, in seguito, con il cristallizzarsi delle azioni, per orgoglio. Le sue imprese sono epocali ed è avvolto da un'aura di mistero e invulnerabilità, dà alla luce 17 figli da altrettante donne diverse. Sfugge alla morte con facilità e, anche quando decide di suicidarsi, il proiettile lo trapassa senza ledere alcun organo vitale. È capace di azioni terribili, quando evolve in un tiranno senza scrupoli, nessuno si può avvicinare a lui a meno di tre metri di distanza, neanche la madre che stenta a riconoscerlo: non c'è più traccia del suo

¹⁵⁷ PAOLI R., *Invito alla lettura di García Márquez*, Milano, Mursia, 1981, p. 77.

umorismo, è diventato un uomo disposto a tutto, cosa leggibile anche sul suo volto che manifesta una sorta di durezza metallica. Ucciderebbe il suo migliore amico, il colonnello Gerineldo Márquez, per tradimento se non ci fosse l'intervento della madre. Alla vigilia della condanna si ravvede e capisce di aver passato 40 anni di guerra senza avere veramente capito se stesso e che l'unica cosa che gli interessava era una vita semplice, quindi chiama l'amico e decide di porre fine alla guerra. L'epilogo sarà molto più cruento delle stesse battaglie e lui arriverà a livelli di disumanità altissimi. Il conflitto civile viene descritto dal narratore secondo un'ottica epico-cavalleresca in cui il suo eroe risulta leggendario, umano e disumano allo stesso tempo, vengono messe in risalto le luci e le ombre, potremmo definirlo a tutto tondo, sfaccettato e imprevedibile per i suoi innumerevoli contrasti. Il narratore non parteggia per il colonnello ma gli contrappone un personaggio conservatore, il generale Moncada, degno di stima, in questo modo è come se prendesse le distanze dalla solidarietà politica e ideologica per mostrare una simpatia solo poetica¹⁵⁸. La vecchiaia è apatica ma condita da qualche slancio di ribellione per l'ennesima ingiustizia sociale che ha come risultato il massacro di 16 dei suoi 17 figli, tutti in una notte¹⁵⁹. Pateticamente si presenta dal vecchio amico per armare un conflitto e quello gli risponde che ora si rende conto che è diventato davvero molto vecchio. Morirà un giorno, dopo aver visto il circo ed essersi ricordato di quando il padre lo aveva portato a vedere il ghiaccio, con la testa appoggiata al castagno.

Amaranta è la terza figlia della coppia di fondatori, risulta un pò sgraziata ma ha la fierezza della nonna. Consacra la sua vita al rancore, entra in competizione con la sorella adottiva Rebeca per aggiudicarsi l'amore dell'italiano Pietro Crespi – che la rifiuta. Dopo tale avvenimento deciderà di odiarla e vorrà con ogni mezzo impedirne il matrimonio. Rebeca sposerà José Arcadio. Pietro Crespi si dichiarerà ad Amaranta che lo rifiuterà, provocandone il suicidio. Per non

¹⁵⁸ Ivi, p. 66.

¹⁵⁹ L'unico figlio rimasto verrà ucciso in un secondo momento.

impazzire infila la mano nelle braci ardenti fino a non sentire più nulla, quando guarisce la ferita della mano guarisce anche quella dell'anima, porterà per tutta la vita una benda nera. Si consacra alla verginità rifiutando il colonnello Márquez ma allo stesso tempo intesse una torbida relazione di carezze e baci sfinenti con il nipote Aureliano José. La relazione si interrompe perchè lui cerca soddisfazione altrove. Arriva alla vecchiaia altera e con una salute di ferro. Sa anche senza averla vista che Rebeca è ancora viva e desidera che muoia prima lei, così comincia a tessere un sudario, mentre lo prepara vede la morte. Questa, cucendo insieme a lei, le comunica che trapasserà una volta finito il suo lenzuolo funebre, tessuto che dovrà essere bello come quello preparato per la sorella adottiva. Donna di grande volontà, è convinta che facendo un'ultima buona azione tutti i peccati si cancellino, così dice di poter portare la posta nell'aldilà e in casa Buendía si presenta tutto il paese con lettere e biglietti. In salute fino all'ultimo, completato il proprio sudario, si fa le trecce, si guarda allo specchio e l'immagine che vede non è così lontana da come lei si immaginava. Si sdraia e non si alza più, è una vecchia fanciulla, brutta e livida, avvolta nella sua sindone perfetta.

Rebeca, figlia adottiva dei Buendía, arriva a Macondo all'età di 11 anni da Manaure, è accompagnata da commercianti di pellami. Porta con sé una lettera – che accampa una lontana parentela con Úrsula e quindi anche con José Arcadio – e un sacco contenente le ossa insepolti dei genitori. Loro non riconoscono i nomi dei presunti parenti ma accolgono la bambina. Inizialmente i rapporti sono difficili, la piccola non parla con nessuno, mangia terra e calcinacci, ha infatti la pelle verdognola e il ventre gonfio. Úrsula si prende cura di lei e con botte e medicinali riesce a farla integrare nella famiglia. È lei, appena arrivata, a portare la peste dell'insonnia. Da adolescente diventa molto bella e brava nel ricamo, tanto da suscitare le gelosie e il rancore della sorella. Si strugge d'amore per Pietro Crespi, i genitori daranno l'assenso per il matrimonio che però non si svolgerà mai. Si innamora follemente di José Arcadio e si sposa dopo tre giorni, nella vergogna e nel ripudio della famiglia. Apparentemente cordiale, ha un

carattere ermetico, solitario e un cuore impenetrabile. Dopo la morte del marito si mura viva in casa e non uscirà fino alla morte, sarà ritrovata accovacciata sul letto come un gamberetto, la testa pelata dalla tigna.

Terza generazione

È la discendenza dei figli illegittimi, gli unici nati dalla seconda generazione: Arcadio è il figlio di José Arcadio e Pilar Ternera. Aureliano José è il figlio di Aureliano e Pilar Ternera. I 17 Aureliani sono figli del colonnello avuti ciascuno da una donna diversa.

Arcadio viene accolto nella famiglia ma nessuno si occupa di lui e non conoscerà mai le sue origini. Diventa maestro elementare e si appassiona alla causa politica, parteggiando per i liberali. È estremista nella conduzione della città tanto che vuole fucilare don Apolinar Moscote e famiglia ma Úrsula lo impedirà, picchiandolo davanti a tutti. Vorrebbe giacere con la madre perché non conosce la parentela, lei inorridisce e gli fa incontrare una ragazzina solitaria e quasi muta, Santa Sofia de la Piedad, che consentirà il proseguimento della stirpe dei Buendía. L'unico che nell'infanzia lo aveva ascoltato era Melquíades, di cui piangerà ferocemente la morte. Davanti al plotone di esecuzione, quando sta per essere fucilato dai conservatori, penserà di amare la tanto odiata famiglia, deciderà che la primogenita avrebbe dovuto avere il nome di Remedíos e che il figlio nascituro avrebbe dovuto chiamarsi José Arcadio: non come il padre ma come il nonno. Nel momento cruciale sente le encicliche di Melquíades, vede Santa Sofia vergine e bellissima, avverte sul naso il freddo del ghiaccio del cadavere di Remedíos.

Aureliano José a differenza del cugino lui è riconosciuto dal padre. Durante l'infanzia mostra di essere un bambino sveglio e intelligente, è accudito dalla zia Amaranta per cui sviluppa un'ossessione amorosa corrisposta ma che non si spinge oltre le carezze morbose. Parte per la guerra con il padre per dimenticare la zia ma non ci riesce, una volta tornato decide di sposarla ma lei lo rifiuta

fermamente. Morirà giovane, assassinato dal capitano conservatore che perirà insieme a lui al grido di “viva il partito liberale”.

I diciassette Aureliani sono i figli che il colonnello ha avuto con donne diverse durante la guerra, a poco a poco e separatamente si presentano a casa Buendía e vengono accolti da Amaranta e Úrsula che li battezzano con il nome del padre e il cognome della madre. Hanno tutti lo sguardo del colonnello. Verranno segnati da una croce di cenere sulla fronte e moriranno tutti, tranne uno, nell’arco di una notte all’età di 35 anni. Solo due di loro si fermano a Macondo:

Aureliano triste assomiglia al nonno nel fisico e nell’immaginazione, tanto che Úrsula pensa che il tempo stia girando intorno. Questi apre una fabbrica di ghiaccio e decide di portare la ferrovia a Macondo. Le innovazioni agitano lo spirito del nonno, ancora legato al castagno.

Aureliano Centeno si occupa della fabbrica del ghiaccio e inventa il commercio dei ghiaccioli, viene ucciso anche lui come gli altri.

Quarta generazione

Remedios la bella è la figlia di Arcadio e Santa Sofia de la Piedad, dotata di una bellezza conturbante, è un personaggio ambiguo che lascia spazio a diverse interpretazioni. La madre aveva dovuto vestirla fino all’adolescenza, fanciulla senza regole, vorrebbe stare nuda per la comodità, si trova al di fuori del tempo, si sveglia alle tre del mattino per mangiare e dorme tutto il giorno. Fa lunghi bagni che sottintendono, forse, un abbandonarsi all’autoerotismo. La caratteristica fondamentale è la bellezza che uccide, che si manifesta sotto forma di odore di morte irresistibile. Gli altri personaggi hanno opinioni contrastanti su di lei: Úrsula pensa che sia candida e pura, Amaranta e Fernanda la ritengono una ritardata e infine il colonnello Buendía la giudica l’essere più lucido che abbia mai visto per la sua capacità di prendersi gioco di tutti¹⁶⁰. È un personaggio inclassificabile, a metà tra l’essere furba o sempliciotta, di tutti i solitari della

¹⁶⁰ PAOLI R., *Invito alla lettura di García Márquez*, op. cit., pp. 67-68.

famiglia forse la più selvaggia e incomprensibile. La sua stessa fine è paradossale ed enigmatica: viene assunta in cielo come la Vergine in corpo e anima, per mezzo di un vento troppo forte e lenzuola – cui è aggrappata – che fanno da vela, intorno a lei subito si grida al miracolo e si fanno delle veglie. Le malelingue sostengono che questo sia un espediente per allontanare la ragazza perché rimasta incinta: secondo questa diceria anche l'insospettabile Úrsula sarebbe coinvolta.

José Arcadio Secondo e Aureliano Secondo sono i gemelli nati da Santa Sofia de la Piedad e Arcadio. Durante l'infanzia e l'adolescenza sono identici e giocano a scambiarsi le identità come se fossero uno lo specchio dell'altro, secondo quel gioco di equivoci tipico delle commedie di Plauto o di Shakespeare¹⁶¹. Con il passare del tempo si differenziano, assumendo ciascuno le diverse caratteristiche fisiche tipiche degli uomini della famiglia: uno diventa corpulento e l'altro magro e ossuto ma intanto lo scambio di persona è avvenuto e tale resterà per tutta la vita, cosa che diventerà palese solo attraverso le parole di Úrsula. Nel momento della morte i due si riappropriano delle rispettive individualità perché i becchini, ubriachi, li seppelliranno uno nella tomba dell'altro.

José Arcadio Secondo è il personaggio cardine del periodo della compagnia bananiera. Nonostante il nome assume l'aspetto ascetico e magro del colonnello ed eredita la sua passione politica. Inizialmente si lancia nell'impresa disperata di rendere navigabile il fiume, Úrsula lo ritiene l'esemplare più smorto che la famiglia abbia prodotto. Il risultato dell'operazione è l'arrivo di una zattera che trasporta a Macondo le matrone francesi, donne che cambiano il modo di fare l'amore nel villaggio e istituiscono il carnevale. Viene assunto come *capataz* dalla compagnia ma in breve tempo diventa un leader sindacale, proprio come il colonnello (decisamente in toni minori e senza il suo alone leggendario). Attraverso i suoi occhi viene raccontato il massacro dello sciopero nelle piantagioni di banane. Egli si trova nella piazza dove viene aperto il fuoco su tremila persone disarmate e in seguito, ancora vivo, si risveglia nel treno che

¹⁶¹ Ivi, p. 77.

porta i cadaveri per essere gettati in mare e occultati. Una volta scappato e tornato a Macondo capisce che la notizia dell'assassinio è stata celata, il suo stesso fratello gli assicura che il conflitto si è risolto pacificamente ed è come se questo avvenimento non fosse mai avvenuto, anche se di notte i soldati cercano i capi sindacali e li fanno uccidere e sparire. Si rifugia nella stanza di Melquíades, luogo sottratto allo scorrere del tempo, e qui inizia a leggere le pergamene senza riuscire a decifrarle ma traendone gioia. Il fratello pensa che in lui si sia ripetuto il destino del bisnonno.

Aureliano Secondo è il personaggio asse di quello che arbitrariamente è stato definito il secondo ciclo del romanzo. Per effetto dello scambio con il gemello il suo aspetto è monumentale come quello del nonno ma con una gioia di vivere trascinate. Si innamora di Petra Cotes, una mulatta che sarà la sua concubina per tutta la vita, lei è l'origine della sua esorbitante ricchezza, dal momento che dal suo piacere scaturisce la fecondità della terra e degli animali che le stanno intorno. Sposa Fernanda del Carpio da cui avrà tre figli che permetteranno la prosecuzione della stirpe Buendía. Vive a pieno lo splendore della compagnia bananiera: la casa viene aperta ai forestieri come nei tempi antichi, Úrsula ha a disposizione 4 cuoche per preparare da mangiare. Aureliano Secondo è godereccio e pantagruelico, organizza sfide di scorpacciate, suona la fisarmonica, le sue feste sono sempre memorabili. La moglie non approva i suoi comportamenti ma lui non la lascerà mai: non si può definire un matrimonio felice. Si schiera a favore della figlia Meme ma non riesce ad opporsi alla sua reclusione in convento, decisa dalla moglie, per mondare la passione amorosa della ragazza per Mauricio Babilonia. Durante il diluvio che persiste per 4 anni dimagrisce, perde le sue ricchezze perché non frequenta Petra e si dedica alla terzogenita Amaranta Úrsula e al nipote Aureliano, inventando storie ispirate alle immagini dell'enciclopedia inglese. Torna da Petra per non separarsene più, organizza le riffe per permettere all'ultima figlia di studiare all'estero. Muore per un tumore alla gola nello stesso istante del fratello gemello.

Quinta generazione

José Arcadio il seminarista, figlio di Fernanda del Carpio e Aureliano Secondo, viene cresciuto per diventare papa, infatti viene mandato a Roma per studiare, anche lui è ammaliato dalle carezze della zia Amaranta. Ha una corrispondenza – fatta di bugie – con la madre: lei gli parla di una favolosa eredità che non esiste e lui di una vocazione che non ha mai avuto. Ritorna in occasione della morte di Fernanda: le assomiglia molto, è livido e languido con labbra deboli e mani da parassita. Legge le lettere della madre, comprende la discendenza di Aureliano e lo rinchiude nella sua stanza. Si circonda di bambini, la sua sessualità è differente dal resto degli uomini della famiglia, il narratore fa intendere che sia pederasta e pedofilo. Gli piacciono i lussi raffinati, le stoffe pregiate, lo champagne che può permettersi per il fatto che ha ritrovato il tesoro del San Giuseppe nascosto da Úrsula. Viene ucciso e derubato da quegli stessi bambini che invitava alle feste.

Renata Remedios (Meme) è la secondogenita di Fernanda del Carpio e Aureliano Secondo. All'inizio sembra una bambina non toccata dalla solitudine della famiglia infatti è aperta e simpatica, ama la sua casa e ha ereditato il senso di ospitalità del padre. Viene mandata dalle monache per studiare il clavicordio e diventa bravissima: d'altronde avrebbe potuto fare qualunque cosa. Non sopporta l'intransigenza della madre ma esegue i suoi ordini alla perfezione. Frequenta le ragazze americane figlie dei dirigenti della compagnia bananiera e impara l'inglese. Vive in uno stato di prostrazione che sarà alleviato dall'amicizia e dall'intimità con il padre. Ha una relazione con Mauricio Babilonia, il meccanico della compagnia, per questo la madre la rinchiuderà in convento. Mette al mondo un figlio che verrà portato a casa Buendía dalle monache. Morirà muta a Cracovia.

Amaranta Úrsula è la terza figlia di Fernanda del Carpio e Aureliano Secondo. È una donna vivace e moderna, cresce con il nipote Aureliano, il figlio di Meme. Erede dell'avvenenza di Remedios la bella, è studiosa e intelligente. Il padre le fa frequentare una scuola in Belgio. Ha gli occhi vispi della trisnonna e mentre si imbarca, poco più che bambina, non piange e non ride, quasi a dimostrare la forza

del suo carattere. Ritorna a Macondo dopo molti anni con un marito ricco e molto più vecchio di lei. Con una forza caparbia si mette a rimodernare la casa, a strapparla alle formiche, portando musica e canarini. Costringe Aureliano ad uscire dalla sua stanza. Il nipote si innamora perdutamente di lei, quasi a confermare quel destino di amore incestuoso che aleggia sulla famiglia. Dopo la partenza del marito i due si abbandonano ad amplessi feroci, felici e disperati insieme, sospettano la parentela ma non trovano niente che lo confermi. Amaranta Úrsula incinta darà alla luce il bambino con la coda di maiale, quindi si avvererà la profezia, lei morirà dissanguata e il bambino mangiato dalle formiche.

Sesta generazione

Aureliano Babilonia, figlio di Meme e Mauricio Babilonia, è un personaggio complesso e risolutivo. È il penultimo della stirpe, colui che vede la fine e riesce a tradurre le encicliche di Melquíades. Viene nascosto al mondo per tre anni perché frutto del peccato della madre. È un bambino simile agli Aureliani: fine e serio con una curiosità che infastidisce gli adulti. Vive nella stanza di Melquíades insieme a José Arcadio Secondo e diventa depositario della verità sul massacro dello sciopero. Non viene mandato alla scuola pubblica ma diventa un erudito, studiando l'enciclopedia: nonostante fosse un adolescente e non fosse mai uscito dalla sua stanza aveva la cultura di un uomo del medioevo. Capisce che in quella camera è sempre marzo, sempre lunedì e ogni tanto si trova a parlare con un uomo con un cappello dalle ali di corvo. Comprende che le encicliche sono scritte in sanscrito e che sono cifrate, quando lo zingaro decide di consegnarsi definitivamente alla morte gli rivela che le profezie possono essere lette solo dopo cento anni e gli consiglia di studiare il sanscrito da un libro che appartiene ad un libraio, il saggio catalano. Per la seconda volta in vita sua uscirà di casa per comprare il libro. Melquíades abbandona la stanza per passeggiare nelle praterie, da quel momento le quattro mura saranno soggette al passare del tempo. All'arrivo di Amaranta Úrsula la sua vita ha una svolta, lei lo travolge con la sua

allegria, lui se ne innamora, lei gli restituisce la libertà e gli regala dei soldi che lui spende nella libreria del saggio catalano, dove incontra quattro eruditi come lui che diventeranno suoi grandi amici: Álvaro, Germán, Alfonso e Gabriel. Insieme a loro conosce in un bordello zoologico la trisnonna Pilar Ternera che lo identifica subito e gli offre il conforto della famiglia che non aveva mai avuto. Lo rassicura sull'amore di Amaranta Úrsula, perché lei conosceva bene il cuore dei Buendía e l'attrazione che li spingeva gli uni "contro" gli altri. La passione divampa tra i due e mettono al mondo un figlio con la coda di maiale, così come voleva la profezia. La ragazza muore dissanguata e il bambino divorato dalle formiche. In quel momento Aureliano intuisce l'epigrafe dello zingaro e inizia a decifrare le profezie facilmente: erano la storia dei cento anni della famiglia raccontata in un solo istante da Melquíades. Lui capisce che la sua amata era sua zia e che l'incesto e la profezia si erano compiuti, mentre legge ha chiaro che tutto si dissolverà in quel momento.

Settima generazione

Il bambino con la coda di maiale figlio di Amaranta Úrsula e Aureliano Babilonia vive qualche ora prima di essere divorato dalle formiche.

Personaggi esterni alla famiglia

Melquíades è lo zingaro che si presenta a Macondo con la sua tribù a marzo e porta con sé le nuove invenzioni che mostra come prodigi (la calamita, il cannocchiale, il laboratorio di alchimia etc.). Rappresenta tutto ciò che arriva dall'esterno e in qualche modo turba l'atmosfera idilliaca del paese. José Arcadio Buendía ne subisce il fascino fino a dimenticare di essere un giovane patriarca e di avere il compito di educare i propri figli. Sin da principio viene descritto come un uomo fuori dal comune: è corpulento, con una barba selvatica e mani di passero, invecchia rapidamente forse a causa delle molte malattie contratte nei suoi viaggi intorno al mondo. È lugubre, con un'aria triste e uno sguardo asiatico che sembra conoscere l'altro lato delle cose. Porta un grande cappello nero con

le falde simili a delle ali di corvo e un panciotto di velluto di un color verde rame, residuo dei secoli. Nonostante la sua grande sapienza rimane vincolato ai mali umani, si lamenta dei dolori della vecchiaia, dei problemi economici e non sorride più per via dello scorbuto che gli ha strappato tutti i denti. Secondo l'evolversi degli eventi l'autore del testo è proprio lui, che redige delle encicliche misteriose, che raccontano i cento anni della famiglia, che verranno in seguito interpretate dal penultimo discendente dei Buendía e che sanciscono in un istante la fine del romanzo e di Macondo. Essere magico per eccellenza, non segue le leggi naturali di tutti gli uomini, infatti muore e resuscita diverse volte, appare vecchio e poi giovane, vive in una stanza dove non passa mai il tempo. La sua presenza nel romanzo è divisa in due cicli: nel primo porta le invenzioni, educa i maschi della famiglia, ritorna dalla morte perché si sente troppo solo e guarisce il paese dalla peste dell'insonnia. Trascorre il tempo nella stanza dei Buendía scrivendo le pergamene, quando finisce dichiara di aver raggiunto l'immortalità e poco tempo dopo muore, sarà il primo a trapassare a Macondo. Nel secondo ciclo, ringiovanito, sui quarant'anni, riappare – ad Aureliano Secondo – nella stanza intatta che gli era stata adibita in vita, dialoga con il bambino e gli rivela che le pergamene potranno essere decifrate solo al passare dei cento anni. Quando Aureliano Babilonia capisce che le pergamene sono scritte in sanscrito Melquíades afferma di voler andare nelle praterie della morte definitiva, a partire da questo momento manca ancora qualche anno di studio perché tali scritti siano compresi. Dopo la sua partenza la stanza diventa oggetto del trascorrere del tempo¹⁶².

Pilar Ternera è una donna che frequenta la casa dei Buendía, allegra, sboccata e provocante, legge il futuro nelle carte. Rappresenta il desiderio sessuale dei due fratelli della seconda generazione. Paragonata a Úrsula, è l'anti-madre anche se permette il continuare della stirpe, è una creatura libera da nevrosi, è carnale e

¹⁶² LUKAVSKÁ E., *Gabriel García Márquez: el ciclo de Macondo II*, L 11, *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, p. 60, consultato nel dicembre 2017, https://digilib.phil.muni.cz/.../1_EtudesRomanesDeBrno_20-199, 1990.

istintiva. Coinvolta nella vita della famiglia da sempre, anche se in secondo piano, vive 143 anni. Instrada sessualmente i maschi della famiglia e favorisce l'iniziazione all'amore anche di una donna, Meme Buendía. Rappresenta la femmina accessibile, non sposata, non tabù, per questo i ragazzi respinti dal divieto familiare, proiettano su di lei l'archetipo materno e il desiderio incestuoso che li contraddistingue. In vecchiaia esplicita la funzione materna, dopo la morte di Úrsula, accoglie Aureliano Babilonia e lo spinge verso l'incesto finale che compirà con la zia. Pilar conosce perfettamente la pulsione endogamica della famiglia e ritiene che questo atto non sia foriero di disgrazia. Diventa la tenutaria del bordello zoologico, è una figura simile a quella della *Mamá Grande* o della *Nonna snaturata* ma a differenza loro non agisce per calcolo o avidità ma per un'esaltazione del sesso e dell'amore¹⁶³.

Santa Sofia de la Piedad è la madre della quarta generazione, la donna di Arcadio, è un personaggio silenzioso e mite, impenetrabile, si prende cura della famiglia ma dorme su una stuoia come una serva. Fernanda la tratta come una domestica ma sa perfettamente che è la madre del marito. Dopo la morte di Úrsula decide di andare via con il pretesto di raggiungere alcuni parenti ma in verità nessuno le aveva mai scritto.

Petra Cotes è la concubina di Aureliano Secondo, una mulatta dagli occhi gialli di pantera, arriva a Macondo con un marito occasionale ma si mantiene da sola con la lotteria. Inizialmente giace con entrambi i gemelli ma poi rimarrà l'amante di Aureliano Secondo per tutta la vita anche a dispetto della moglie, Fernanda Del Carpio. La sua energia sessuale benedice la terra e gli animali, dal suo piacere scaturisce la ricchezza di Aureliano Secondo.

Fernanda Del Carpio, moglie di Aureliano Secondo, è la madre della quinta generazione della famiglia. Donna bellissima, dalla pelle d'avorio e i capelli ramati, arriva a Macondo in occasione del carnevale per ricoprire il ruolo di regina insieme a Remedios la bella. Aureliano Secondo si innamora di lei e, per

¹⁶³ PAOLI R., *Invito alla lettura di García Márquez*, op. cit., pp. 64-65.

averla, affronta un viaggio nell'interno del paese per poterla chiedere in moglie. Le due famiglie non potrebbero essere più diverse: i Buendía creativi, aperti, popolari, anarchici, i Del Carpio, che vivono nella regione andina, rispecchiano la freddezza e il grigiore del luogo che abitano. È una famiglia conservatrice e legata alla tradizione spagnola. Sono dei nobili decaduti che sfoggiano posate d'argento su una tavola senza cibo. Vivono in un castello lugubre e si mantengono confezionando corone funebri. Fernanda è educata come una regina fa i propri bisogni in un pitale d'oro, completamente avulsa dalla realtà, quando finalmente è chiamata a fare la sovrana è solo per una beffa in occasione del carnevale di Macondo. Subirà un processo di scoronazione, si lega all'uomo e alla famiglia sbagliata: tradita dal marito ma soprattutto dai figli, è un personaggio folle, eccessivo, antipatico, viene presa in giro dagli altri personaggi e dal narratore stesso. A un certo punto prenderà il comando della casa e inevitabilmente guiderà la decadenza: si sbarrano le porte, si sostituisce la corona di pane con il crocifisso, si ha un rigido formalismo che tra i Buendía non si era mai visto. Rinchiude in convento la figlia Meme e vorrebbe uccidere il nipote, frutto della colpa, ma non ci riesce e per questo lo tiene recluso in una stanza. Pagine memorabili sono quelle in cui la donna emette un brontolio logorante che più che farla sembrare una signora, cosa che lei ribadisce, la fa apparire come una volgare popolana. I giorni della morte sono a metà tra il ridicolo e il tragico con i suoi travestimenti da regina indomita: uno spettacolo di cui lei è spettatrice e protagonista insieme. La sua solitudine è dovuta ad una educazione che l'ha strappata dal suo tempo e costretta all'esclusione degli altri in nome di una nobiltà decaduta e priva di sostanza¹⁶⁴.

Prudencio Aguilar, ha tutte le caratteristiche del personaggio minore: nella parte iniziale del romanzo viene liquidato in poche righe. Offende José Arcadio Buendía, accusandolo di impotenza, e viene perciò ucciso in un eccesso d'ira dal fondatore di Macondo. Il fantasma di Prudencio lo perseguiterà tutta la vita.

¹⁶⁴ Ivi, pp. 78-81.

Don Apolinar Moscote è il *corregidor*, porta per primo l'ingerenza del governo e la politica a Macondo.

Remedíos Moscote è la sposa bambina di Aureliano, bellissima, dalla pelle bianca e gli occhi verdi, ha un bel carattere, si prende cura di José Arcadio Buendía. Muore dissanguata, incinta di due gemelli.

Pietro Crespi è un maestro italiano di musica inviato a Macondo per montare la pianola comprata da Úrsula. Diventa il motivo del rancore tra le due sorelle Amaranta e Rebeca. Uomo delicato quasi effeminato, alla fine sarà rifiutato da entrambe e si suiciderà.

Padre Nicanor Reyna è colui che porta l'istituzione ecclesiastica a Macondo. Raccoglie denaro per la costruzione della cattedrale utilizzando il prodigio della levitazione.

Gerineldo Márquez è il migliore amico di Aureliano, lo segue in guerra e ovunque, è molto caro alla famiglia, innamorato di Amaranta verrà sempre rifiutato.

José Raquel Moncada, generale dei conservatori e sindaco di Macondo, intelligente, simpatico e sanguigno, è un grande ammiratore di Aureliano. Durante le tregue si scambiano i prigionieri e giocano a scacchi. Stimato da Úrsula che si batterà per non farlo condannare a morte, sarà comunque giustiziato per decisione di Aureliano.

Mr. Herbert è l'imprenditore che avvia il commercio delle banane.

Jack Brown, è un magnate che investe e fonda la compagnia bananiera.

Mauricio Babilonia è l'innamorato di Meme e il padre di Aureliano Babilonia, fa il meccanico per la compagnia bananiera, piace molto alle donne ed è sempre accompagnato da farfalle gialle. Si presenta a Fernanda Del Carpio per chiedere la mano dell'amata ma, per via del suo ceto sociale, viene rifiutato dalla madre di lei che, scoperta la tresca tra i due amanti, lo fa aggredire da un poliziotto: rimarrà tutta la vita sulla sedia a rotelle e circondato dalle sue farfalle.

Il saggio catalano è il libraio di Macondo che vende la grammatica di sanscrito ad Aureliano. Viene descritto con una bella chioma argentata – che sembra il

ciuffo di un *cacatua* – e gli occhi azzurri e stretti di chi ha letto tutto. Decide di ritornare a Barcellona ma una volta arrivato soffre di nostalgia per Macondo e viceversa. La sua morte verrà annunciata ad Aureliano da una lettera.

Gastón è il marito di Amaranta Úrsula, belga maturo sui 40 anni, ha l'aria dell'uomo di mare. Si fa portare con un guinzaglio di seta dalla moglie, è molto ricco, studia gli insetti ma la sua passione è l'aviazione. Cerca invano di istituire un servizio postale aereo a Macondo, perciò parte alla volta del Belgio per risolvere la questione: non ritornerà mai più perché la moglie gli confessa di essersi innamorata di Aureliano Babilonia.

2.13 La tecnica descrittiva del reale e dell'immaginario

In *Cien años de soledad* il narratore racconta un avvenimento ordinario della realtà oggettiva in maniera straordinaria – collocandolo cioè su un livello di realtà immaginaria – viceversa descrive un fatto magico/sovranaturale in maniera realistica – per cui l'avvenimento si trova nel livello immaginario ma viene raccontato come se fosse vero. Così, la visita al ghiaccio viene narrata come una magia, un qualcosa di meraviglioso, e il ghiaccio stesso presentato come un oggetto miracoloso mentre, al massimo, può suscitare un sentimento di sorpresa ma è un fatto razionalmente spiegabile. José Arcadio Buendía è sconcertato davanti al prodigio che non si sa spiegare e quando lo tocca “*el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio*”¹⁶⁵, decide di pagare altri denari perché anche i figli abbiano questa esaltante esperienza ed è così travolgente che lo ubriaca e gli fa dimenticare addirittura la morte dell'amico Melquíades. Viceversa, un fatto magico come quello dell'armeno malinconico che vende uno sciroppo per diventare invisibili viene descritto in maniera ordinaria: José Arcadio Buendía è più interessato ad avere notizie sulla sorte di Melquíades e non dà quasi peso al fatto che l'uomo gli risponda un attimo prima di trasformarsi in catrame puzzolente. José Arcadio rimane addolorato per la

¹⁶⁵ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, op. cit., p. 27.

morte dello zingaro ma anche le persone che guardano il prodigio, una volta che l'armeno si liquefà, si disperdono per vedere altri spettacoli e lui evapora in solitudine. Questa strategia nel modo di raccontare del narratore costituisce un elemento fondante del romanzo così come il tempo circolare e finito¹⁶⁶. Ovviamente non è applicata a tutta l'opera perché altrimenti suonerebbe falsa e ridondante, per questo motivo molti fatti sono raccontati da una prospettiva reale, come le guerre civili, lo sciopero e il massacro. Per utilizzare questo metodo l'autore ha dovuto rendere indipendenti i due piani: ha dovuto dotare quello immaginario di oggettività e quello reale di soggettività. Conseguendo questo risultato impiegando la pratica dei vasi comunicanti, associando a un'unità narrativa elementi di condizione diversa per fare in modo che scambino le loro qualità: grazie all'unione di eventi quotidiani, domestici e anche triviali al fatto straordinario fa risultare quest'ultimo contaminato dalla normalità e spogliato dal mistero; viceversa un evento vero viene ammantato di ambiguità diventando straordinario. In questo modo il narratore esprime simultaneamente in ogni unità narrativa i due piani della realtà e dell'immaginario, la versione oggettiva e soggettiva della stessa materia¹⁶⁷.

2.14 La strategia narrativa

Le tecniche della strategia narrativa in *Cien años de soledad* sono: l'esagerazione, l'enumerazione, la ripetizione, le proprietà rovesciate dell'oggetto¹⁶⁸.

L'esagerazione¹⁶⁹ riguarda ambienti, oggetti, personaggi e in generale tutta la narrazione, è così prepotentemente presente da assumere una caratteristica dello stile dell'autore, la figura retorica più utilizzata è quella dell'iperbole. Tale metodo è così impiegato da rendersi mimetico agli occhi del lettore o meglio ha

¹⁶⁶ VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral editores, 1971, p. 570.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 566-576.

¹⁶⁸ Ivi, p. 579.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

la funzione di far accettare una realtà che altrimenti sarebbe fuori misura, incredibile. Il sesso è descritto sempre in maniera esagerata così come la bellezza, le persone vivono per secoli e la forza della natura è incontrollabile (diluvia per quattro anni, per il caldo gli uccelli si schiantano contro i muri e vanno a morire nelle camere da letto).

L'enumerazione¹⁷⁰ consiste nell'elencare una serie di oggetti o avvenimenti in gruppi di tre o più, questo assume un ritmo incantatorio, una sorta di musicalità che strega il lettore e gli dà un senso di vertigine:

*Sobrevivió a la pelagra en Persia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a a peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y aun naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes*¹⁷¹.

Spesso è utilizzato materiale esotico e pittoresco, come nel caso sopra citato, vengono nominate malattie rare e luoghi lontani, così ci si trova davanti a una sorta di carosello che distrae e ciò che viene narrato diventa un'unica materia sonora e veloce. L'enumerazione alleggerisce il significato e potenzia il significante in un processo di straniamento. Il narrato è così dotato di un movimento vertiginoso. Anche questa figura retorica è largamente usata in tutto il romanzo, principalmente impiega tre o sei elementi, a volte passa dal probabile all'impossibile, condensa molto tempo in uno spazio verbale minimo. Si può trovare all'inizio, nel mezzo o alla fine, può essere semplice o composta, breve o lunga.

La ripetizione¹⁷² consiste nel replicare personaggi, avvenimenti, oggetti e luoghi, questo trasmette un'impressione di infinito, di moltiplicazione di immagini, come in uno specchio: non a caso Macondo è nota proprio come la città degli specchi. Viene descritto un universo che segue delle leggi circolari senza libertà dove tutto è deciso in base ad alcune pulsioni inevitabili, è un mondo magico e anti-storico.

¹⁷⁰ Ivi, p. 585.

¹⁷¹ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, op. cit., p. 14.

¹⁷² VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 590.

La prima ripetizione che salta agli occhi è quella dei nomi. Gli uomini della famiglia si chiamano tutti José Arcadio e Aureliano, le donne Úrsula, Remedíos, Amaranta. Queste persone hanno in comune le caratteristiche fisiche, psicologiche e il destino. La solitudine è una peculiarità dei Buendía, la portano scritta nel volto. Ogni membro ha un'idea fissa che lo accompagna fino alla morte. Macondo nella sua storia individuale e collettiva non è soggetto a leggi razionali o logiche ma a forze superiori che si conoscono tramite la divinazione, è dunque legato a leggi magico-religiose. La proprietà rovesciata dell'oggetto¹⁷³ è un procedimento molto utilizzato nella letteratura fantastica: uomini che diventano invisibili, il tappeto volante o la sfera di cristallo. In *Cien años de soledad* questa procedura assume un'aria innovativa infatti tale attribuzione è rapida, un dato fugace su cui non si indugia, inoltre è di solito ammortizzata dall'humor del narratore che così crea ambiguità: potrebbe trattarsi di uno scherzo oppure no, il lettore non ha elementi sufficienti per risolvere tale dubbio. Il fatto straordinario, inoltre, viene inglobato nella realtà quotidiana, ad esempio i fantasmi a Macondo si comportano come se fossero vivi: invecchiano, mangiano, dormono e possono morire, in questo modo vengono attutite le loro condizioni di esseri immaginari. Un altro procedimento è quello di accomunare due oggetti reali che isolati apparterrebbero al mondo reale ma combinati insieme rimandano ad effetti fantastici: ad esempio la caduta di fiori al suolo è normale, così come la morte di un uomo ma diventa fantastica se è il decesso a provocare la caduta dei fiori. I pensieri e i sogni a Macondo producono effetti materiali, infatti passeggiano come se fossero esseri umani. Dei quattro procedimenti analizzati l'unico propriamente fantastico è l'ultimo, inoltre uno non esclude l'altro anzi spesso vengono combinati insieme¹⁷⁴.

¹⁷³ Ivi, p. 607.

¹⁷⁴ Ivi, p. 614.

2.15 Lingua e stile

Sono pochi i lavori che si concentrano sullo studio delle strutture linguistiche di un'opera così importante come *Cien años de soledad*, è quanto afferma Lorenzo Blini nel suo breve saggio riguardante la lingua, lo stile e le implicazioni traduttive¹⁷⁵. L'unico contributo su questo versante è stato quello di Francesco Varanini che dedica attenzione allo stile e alla lingua del romanzo. Si tratta di una critica impietosa che bolla di ingenuità l'autore di romanzi di evasione, che rintraccia nella lingua da Nobel uno stile senza spine, così scontato da essere riproducibile, in maniera quasi contagiosa, sia da Márquez – definito “voce standard del Terzo mondo latinoamericano” – che dai suoi osannanti recensori. Le caratteristiche principali di tale retorica sono: la ridondanza, l'enfasi, la centralità dell'aggettivazione, la metafora decisa e assoluta, l'esotismo come giustificazione dell'assurdo, il rimandare sempre alle proprie pagine già scritte con citazioni palesi, i riferimenti espliciti alle emozioni, le istruzioni per il lettore severe e vincolanti¹⁷⁶. Il testo è composto da un totale di 138.003 parole, organizzate in 5.518 periodi. L'autore ha utilizzato 15.548 lessemi della lingua spagnola. La lunghezza media di un periodo è di 25 parole, valore che corrisponde a un livello medio-basso di complessità sintattica e dunque di facile leggibilità, vi è una presenza importante di paratassi¹⁷⁷. In base alla lista delle unità lessicali usate più frequentemente si può stabilire che si tratta di un lessico base dello spagnolo. I campi semantici prevalenti sono: lo spazio, soprattutto quello domestico, il tempo, le persone, il corpo umano, la vita e le passioni. La semplicità linguistica viene confermata anche nelle parole di minore occorrenza, sebbene i campi semantici si allarghino, il lessico appartiene sempre a un registro medio dello spagnolo. L'omogeneità è favorita dal fatto che il narratore

¹⁷⁵ BLINI L., *Cien años de soledad: lingua, stile e implicazioni traduttive*, in *Tradurre un continente. La narrativa ispano-americana nelle traduzioni italiane*, a cura di Fava F., Palermo, Sellerio, 2013.

¹⁷⁶ VARANINI F., *Viaggio letterario in America latina*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 39-42.

¹⁷⁷ BLINI L., *Cien años de soledad: lingua, stile e implicazioni traduttive*, op. cit., p. 27.

onnisciente occupa la scena e i dialoghi diretti tra i personaggi sono quasi inesistenti, questi si esprimono con la stessa varietà linguistica. Un'attenzione particolare merita l'uso dell'aggettivazione che si configura come una componente identificativa dello stile dell'autore, gli aggettivi più utilizzati tendono ad essere: assoluti, saturi, estremi, periferici (*primero, unico, ultimo* etc.). Sono presenti coppie di antonimi *antiguo/nuevo, bueno/malo, viejo/joven*, si tratta di aggettivi che esprimono la realtà in relazione al tutto o al niente, indice di quel mondo arcaico e mitologico che vive a Macondo. È presente nel testo, in opposizione a ciò che si è detto finora, una serie di lessemi di uso meno comune di tipo arcaico, colto o specialistico, spesso con una sola occorrenza, che si riferiscono a oggetti materiali o sostanze di vario tipo (*clavicordio, cinabrio, laúdano* etc.). A livello quantitativo la presenza è irrilevante: circa 200 casi in tutto il romanzo ma il loro impiego non è sottovalutabile nella narrazione perché contribuisce a dare un aspetto magico e meraviglioso¹⁷⁸.

2.16 Intertestualità

In letteratura si definisce l'intertestualità come la rete di relazioni che il singolo testo intrattiene con altri testi dello stesso autore o con modelli letterari impliciti o espliciti, sia coevi sia di epoche precedenti¹⁷⁹.

Ogni scritto è sempre in relazione con altri e con diversi contesti linguistici e storico-culturali, è quanto si verifica nell'opera analizzata, un'invenzione sincretica che presuppone l'esistenza in essa di un buon numero di generi letterari precedenti ma anche contemporanei. Sappiamo che la storia di Macondo è contenuta nelle profezie di Melquíades, esattamente come avviene nei miti. La minaccia della procreazione di progenie con la coda di maiale, come punizione dell'incesto che rimanda al mito di Edipo, è nucleo fondante del romanzo, nonostante i personaggi si affannino ad evitare la predizione questa finirà per

¹⁷⁸ Ivi, pp. 28-34.

¹⁷⁹ Cfr. www.treccani.it.

avverarsi nel finale. Il tema dell'endogamia era caro a Faulkner così come la ripetizione dei nomi, espressione del fatalismo o necessità. Il tempo circolare ci fa senz'altro pensare a Borges – tutti gli uomini vivono lo stesso tempo anzi sono la stessa persona – ma anche al racconto orale della tradizione popolare¹⁸⁰. È presente l'influenza del mito biblico: la vicenda dei Buendía è segnata dall'omicidio di Prudencio Aguilar, quindi da una colpa che provoca rimorso e spinge il fondatore a cercare un altro luogo per cominciare una nuova vita. Il Macondo degli albori è un'Arcadia, un paradiso macchiato da un peccato originale (incesto e omicidio) che segue lo schema biblico: origine, creazione, esodo, distruzione, diluvio e apocalisse. Le guerre e il personaggio del colonnello Aureliano sono narrate secondo un'ottica epico-cavalleresca, egli è descritto come un cavaliere che combatte senza paura, quasi immortale, non ha fini di lucro ma guerreggia per orgoglio, per destino o per solitudine. Ubiquo, veggente, invulnerabile, le sue gesta sono subito leggenda. La poetica degli eccessi ricorda il pantagruelico banchetto letterario di Rabelais anche se è innegabile che l'universo latino-americano fornisce quella rete di stravaganze e sproporzioni che nell'autore sono comunque moderate dalla ragione. Il modello Rabelais si palesa nell'opera ma forse il "Morgante" di Luigi Pulci e il "Baldo" di Teofilo Folengo risultano più manifesti grazie all'utilizzo della satira e dell'umorismo che fungono da moderatori di un rapporto tra fantasia e realtà¹⁸¹. Lo schema strategico falkneriano, ben presente nelle altre opere, viene collocato in secondo piano in *Cien años de soledad* a causa del rifiuto sistematico della mimetizzazione satirica del senso tragico delle cose, invece presente nel romanzo marqueziano. Emergono al contrario i significati e le connotazioni di scrittori come Kafka e Camus che facevano dell'irreale lo strumento per evadere dalle loro responsabilità di uomini e scrittori¹⁸². L'opera risente delle cronache della *Conquista*, nella quale i prodigi che riguardano il romanzo cavalleresco

¹⁸⁰ PAOLI R., *Invito alla lettura di García Márquez*, op. cit., pp. 95-96.

¹⁸¹ CLEMENTELLI E., *García Márquez*, Firenze, Il Castoro, s.d. pp. 106-107.

¹⁸² Ivi, pp. 108-109.

diventano realtà storica. Importanti sono state le considerazioni di Alejo Carpentier secondo il quale il *real maravilloso* ha aperto il romanzo latino-americano all'epica moderna. Fondamentale è l'opera di Juan Rulfo ove coincidono sullo stesso piano la realtà oggettiva e quella immaginaria¹⁸³. Sono inoltre presenti riferimenti al romanzo "Le mille e una notte", nella struttura dell'intreccio, al costumbrismo del XIX secolo, alla poesia simbolista e post simbolista.

2.17 Riflessioni globali sull'opera

Cien años de soledad è considerata un'opera dallo sconfinato successo e dalle mille possibilità di lettura e interpretazione. Si tratta di un romanzo sfaccettato e multiforme, anche le motivazioni del suo trionfo sono molteplici. Un elemento che contraddistingue la grande fortuna di quest'opera è l'aspetto magico: García Márquez descrive la realtà inserendo al suo interno degli aspetti straordinari, riesce a tradurre sulla pagina il sostrato culturale dei popoli latinoamericani, quello affascinante e misterioso dei racconti fatti dalle nonne ai nipoti: questo riporta il lettore all'infanzia, in un mondo dove tutto è possibile. In diverse interviste l'autore ha sostenuto di essere una persona realista che descrive le cose che vede e che in America Latina tutto è straordinario, a cominciare dalla natura stessa, perciò egli ha sempre avuto dei dubbi sulla definizione di realismo magico. In particolare, a parere dello scrittore il pubblico europeo, "incatenato" al razionalismo ereditato da Cartesio, fa fatica a credere possibile il mondo di Macondo ma allo stesso tempo ne rimane ammaliato. Il lettore viene affascinato da un universo che riconosce ma con una quantità di eventi stravaganti che lo trascinano nel sogno, questa è la grande potenza del romanzo: riuscire a evocare il sentimento della meraviglia. L'autore per ottenere tale risultato manipola il testo utilizzando diverse tecniche narrative di cui abbiamo già discusso

¹⁸³ CELORIO G., «*Cien años de soledad y la narrativa de lo real maravilloso americano*», in García Márquez G., *Cien años de soledad*, p. 516.

precedentemente, tuttavia la sua perizia sta nel confondere il lettore che all'inizio cerca di seguire gli avvenimenti razionalmente ma poi viene sopraffatto dalla storia, dai personaggi, dal tempo ballerino e si arrende alla magia dell'opera, in qualche modo entrando a far parte di quel mondo: l'autore annulla i confini tra reale e immaginario e rende la scrittura viva. Il tempo narrativo è completamente distorto da un narratore che conosce i fatti e anticipa gli eventi creando l'attesa e la curiosità di sapere come l'evento citato si concluda, questa tecnica tiene inchiodato il lettore che avrà la sua soddisfazione solo molte pagine più avanti. In più il tempo è una condensazione di futuro e passato che dà origine ad un continuo presente non completamente decifrabile che riesce a mimare il reale, la vita degli uomini è effettivamente composta solo del qui e ora, il futuro e il passato sono astrazioni mentali.

I personaggi e le loro caratteristiche singolari e normali insieme sono un'altra chiave del successo dell'opera, è impossibile non rimanere colpiti dalla straordinaria vitalità di José Arcadio Buendía: dal suo perdersi nel mondo della conoscenza, dalla sua follia che mantiene sempre un contatto con la realtà, lui è folle perché gli altri non lo capiscono. Úrsula invece è una donna terrena e di acciaio, asse portante della storia, non molla mai. Tutti i personaggi che si susseguono sono strabilianti e hanno delle caratteristiche affascinanti: Amaranta mostra una spietata crudeltà, vive un'esistenza a metà per paura; Rebeca, orgogliosa, si mura viva dentro la sua casa tagliando i ponti con la famiglia; il colonnello, solitario eroe leggendario, si accorge alla fine di aver condotto una guerra per quaranta anni senza averne voglia; Remedios la bella, essere fuori dal comune, fa una fine inspiegabile; Melquíades, lo zingaro prodigioso, va oltre la saggezza confonde e fa vibrare di vita José Arcadio Buendía. Questi sono solo alcuni degli esempi e delle caratteristiche di questi personaggi divenuti immortali.

Cien años de soledad è un libro complesso che mette a dura prova il lettore perché genera confusione: i nomi dei protagonisti sono tutti uguali, alla metà del libro si rischia di perdere il filo e di non capire più nulla, è ricco di incongruenze e

contraddizioni, a volte si è oppressi dai troppi avvenimenti. Siamo, però, d'accordo con Esposito¹⁸⁴ quando afferma che questo romanzo ha avuto il potere di catturare l'essenza delle esperienze storiche di centinaia di milioni di persone, non solo in America Latina ma in tutte le terre colonizzate. È un libro che ha insegnato ai lettori occidentali ad essere tolleranti e a comprendere un altro punto di vista. Si può definire come un romanzo della genesi della storia latinoamericana ma anche uno scritto che penetra la vera essenza della realtà così come solo le grandi opere d'arte sanno fare.

2.18 La fortuna di *Cien años de soledad* in Italia

In Italia come nel resto del mondo il romanzo ebbe uno strepitoso successo, si parlò di vendite che oltrepassarono alcuni milioni di copie ma al di là dei dati quantitativi è più rilevante capire come sia stato accolto il romanzo dai critici letterari italiani. In questa sezione si sono volute raccogliere alcune delle recensioni che accompagnarono l'uscita del libro per ricostruire il clima dell'epoca. Gli interventi di Natalia Ginsburg, Goffredo Fofi, Mario Luzi, sono legati alla prima uscita dell'opera mentre l'articolo di Carlo Bo è stato scritto nel 1982 in occasione del conferimento del Nobel a García Márquez. La maggior parte dei critici accolse l'opera con entusiasmo, tuttavia alcuni come Pasolini e Prezzolini non si pronunciarono positivamente. Le recensioni sono qui riportate in ordine cronologico.

La prima recensione qui citata è quella di Goffredo Fofi, apparsa sulla rivista «Quaderni Piacentini» nel luglio del 1968, l'opinione è molto positiva, quasi entusiasta:

È un romanzo come capita di leggerne di rado: da leggere d'un fiato da rileggere e con un gusto e un'avidità adolescenti. Possono ancora esistere romanzi di questo genere? Sì, in America Latina, ma anche lì è un romanzo, di mille che se ne scrivono, e la sua validità gli viene forse dall'essere, in tutta spontaneità, una specie di summa naturale di molte esperienze. Questo libro affascinante e meraviglioso, e per una volta le parole significano esattamente quel che significano, narra su un

¹⁸⁴ ESPOSITO S., *Why is one hundred years of solitude eternally beloved*, «Literary Hub», www.edizionisur.it, 2017, consultato nel luglio del 2020.

arco di cent'anni la vita di un villaggio e di una stirpe, dalla fondazione alla decadenza, attraverso era mitica, felicità primigenia, guerre civili, rivoluzioni, colonialismo, monocultura e saccheggio americano, era repressiva e vittoriana, decomposizione e morte, con una continua trasposizione magico-fantastica, in un pullulare di avvenimenti esaltati dalla loro quotidianità dal modo in cui li vive e li esalta una cultura contadina complessa, naturalmente non-cristiana e aperta, nell'apparentemente irrimediabile ripetizione di caratteri e destini, all'intervento perenne dell'affabulazione, della deformazione magica. Bello come un roman de geste, è la metafora ampia e minuta di cent'anni di storia ma sarebbe sbagliato, ci pare, volerci vedere solo e soprattutto questo, considerarlo come un "affresco sociale" di un periodo storico determinato. O di una posizione "rivoluzionaria". Tanto per chiarire, si ferma al di qua di ogni esperienza di apertura politica odierna, e conclude non a caso, come tutta l'opera precedente del Marquez (di cui conosciamo purtroppo solo El coronel no tiene quien le escriba, e non quel Los funerales de la Mamà Grande, di cui anche si dice gran bene), ad un periodo di decadenza, dal quale si riparte per un riepilogo vertiginoso dominato dalla coscienza della decadenza, dalla cupezza dell'agonia. Macondo, il villaggio protagonista del romanzo e di tutta l'opera del Marquez, è un luogo letterario prima che storico e politico, senza però che le sue connotazioni siano irriconoscibili o falsate. L'interesse del Marquez, insomma, è soprattutto letterario, e non privo di quella coscienza di morte e di vanità dell'esperienza che gli fanno dubitare della portata d'ogni soprassalto di rottura e di novità. Chiariti i suoi limiti, quali sono dunque le ragioni dell'interesse? Una è specificamente di conoscenza della letteratura latino-americana. Tra gli omaggi discreti a Cortazar, a Borges e Fuentes, serpeggiano nel libro anche le influenze di Carpentier (soprattutto certi racconti della Guerra del tempo, e la teorizzazione del real-meraviglioso, visto però in modo assai meno estetizzante che nel cubano) e, perché no, di tutti i realisti barbarici a cavallo di secolo, dei Gallegos e simili, travisati, distrutti, ma certo presenti con la loro messe di narrazioni aneddotiche su una realtà in ebollizione e fermentazione continua, o colle loro perlustrazioni sociali di stampo positivistico. E infine anche il Vargas Llosa della Casa verde. Ma se Cortazar va caratterizzando il suo "fantastico" a dimensioni, diciamo così, piccolo-medio borghesi cittadine, su influenza del bravissimo Arlt, Borges a quelle stratosferiche e reazionarie della metafisica e della cultura europea, Fuentes a quelle psicoanalitico-masochiste e decisamente nere della tradizione funeraria messicana, è in Marquez che queste componenti si risolvono per la prima volta in una visione unitaria su scala continentale, ribadendo la vigoria del fantastico e il ricorso (barocco o meno: e in Marquez lo è assai poco) ad esso, imprescindibile ad una descrizione efficace di una realtà sterminata che aspira ad una sorta di arduissima totalizzazione, e che si radica in una ingenuità la cui pervicace immediatezza gli viene dal superamento di ogni realtà particolare, mantenendosi a livello quasi di cronaca. Che è anche la chiave di una riacquisizione indiretta della storia, la conquista in uno specchio fatato dell'esperienza globale del continente. È proprio in quest'aspirazione al tutto, alla sintesi del dispersivo attraverso le linee deformanti del tempo, che Marquez ripropone la validità del genere "romanzo" in un'esperienza specifica (oggi quella latino-americana, ma può essere domani quella del terzo mondo) che anch'essa richiede una concentrazione delle parti contrastanti, un discorso unitario, un riconoscimento delle tradizioni particolari in un insieme comune: continentale. Osa quel che in Europa sembra oramai impensabile, e anche se ha presenti le grandi risultanze della letteratura della borghesia europea ottocentesca, in ascesa e poi in crisi (da Tolstoj, a Mann, ecc.), prima della nuova dispersione nel meccanismo moderno, senza sposare le parti di una classe, ma quelle di una sorta di super-nazione la cui caotica e vorticoso realtà richiederebbe forse una riprecisazione delle distinzioni di classe, per la presenza di elementi specifici e variazioni interne tutte da calcolare. Intendiamo, è chiaro, più una linea tendenziale soggiacente al romanzo, che quanto esso lasci comprendere di voler essere, ma è questa la chiave per afferrare le ragioni di questa prorompente vitalità, che oltrepassa e trascura le stesse intenzioni programmatiche dell'A., bloccandolo non a caso proprio nelle parti

più placate di decadenza ad una minore presa narrativa e fantastica. In ogni caso, è un libro, assolutamente, da divorare¹⁸⁵.

Mario Luzi in un'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» nell'ottobre del 1968 ritiene che il romanzo sia "l'opera narrativa emergente dell'anno" e che questo romanzo riveli la stoffa dello scrittore:

Cent'anni di solitudine di Gabriel García Márquez nella sua versione italiana ha già ricevuto molti consensi e persino un premio letterario non certo sollecitato, ma anzi di pieno diritto come l'opera narrativa emergente in quest'annata. Criterio periodico che si dimostrerà inadeguato, suppongo, perché Cent'anni di solitudine ci rivela un vero scrittore, un altro della pleiade latino-americana così fervida in questi anni tormentosi del continente.

Di essa, ricercare i caratteri comuni è come sempre pericoloso. Quelli che possiamo circoscrivere senza peccare di troppa grossolanità hanno qualche parentela con questo bellissimo fenomeno: che il drammatico acquisto di coscienza storica eccita simultaneamente il mito della profondità etnica. Il lettore europeo resta incantato nel percepire l'intento di definizione politica diffuso in una epicità di fondo che il contatto con le nostre poetiche ben più riflesse non ha fatto che esaltare: per contrasto s'intende, rimandando all'autenticità popolare; ma anche per effetto dell'anticlassicismo stimolando il favoloso, il magico, il leggendario di cui lo scrittore centro e sudamericano dispone nella sua mente endemica.

Negli esempi più alti come Asturias o Fuentes o Sábato – Borges, si sa, è un fenomeno a parte rispetto a qualsiasi orizzonte – si ha netto il senso di trovarci nel vivo di una letteratura di risorse peculiari e geniali che tende alla totalità del significato e non cerca se non parzialmente "il colore" e nemmeno si lascia implicare nello schema nazionalpopolare – tentazioni tradizionali della provincia e del sottosviluppo.

Nel discorso rientra bene anche Gabriel García Márquez, il quarantenne autore colombiano che impariamo a conoscere da questo romanzo, svolgimento e organica somma c'informano, di una serie di prove sulla stessa materia. La notizia è di tutto riguardo se è vero che conferma un rapporto di necessità, sempre così raro, tra lo scrittore e il proprio universo. D'altra parte questo si presenta da sé con l'autorità di un mondo che, definito nei suoi connotati umani, è anche il luogo della mente.

Macondo è il suo centro, i fasti e i nefasti della famiglia Buendia la sua iperbolica, reale e fantastica sostanza. Un destino appunto di solitudine lega gli uomini e le donne di questa prolifera ceppata al paese che, nato con loro, è destinato a sparire dopo aver conosciuto la felicità dei pionieri, la mortificazione della legge, la tragicommedia della guerra civile, l'insidiosa prosperità della colonizzazione bananiera e molte altre calamità di cui è difficile stabilire l'ordine – se naturale o metafisico – come una pioggia durata quasi cinque anni o un'epidemia d'insonnia che toglie la memoria.

La logica affabulatoria e mitica del racconto non vuole del resto si facciano troppo rigide distinzioni tra reale e irreali nel mondo dei Buendia. Sono uomini ostinati nelle loro deliranti illusioni demiurgiche e pazienti come cinesi nel loro lavoro di oreficeria, uomini bruciati dalla concupiscenza sfrenata e dalla passione per i galli da combattimento; donne pratiche e avvedute come Ursula, il perno ultracentenario della casata, donne con il fuoco oscuro nel sangue. La progressione è naturalmente verso il disfacimento predetto e scritto nei libri magici dello zingaro alchimista Melquiades, l'unico vero ospite e testimone di questa esuberante e solitaria comunità. Emblematico, fra tutti, il destino di Aureliano Buendia, il colonnello, che dopo aver

¹⁸⁵ FOFI G., *Gabriel García Márquez, Cento anni di solitudine*, «Quaderni Piacentini», Anno VII, n. 35, www.bibliotecaginobianco.it, luglio 1968, consultato nel luglio del 2020.

condotto con fede, con disincanto e cinismo l'annosa guerriglia liberale, si seppellisce nel laboratorio domestico a fabbricare pesciolini d'oro.

Márquez confessa di aver trovato un maestro in Faulkner e un esempio nel suo microcosmo di Yoknapatawpha e confessa anche il fascino subito dalla Peste di Camus. Due indicazioni che, a rigore, potrebbero rimanere esterne se si considerano la sua felicità e la sua euforia narrativa, sintomi certi della congenialità radicale della materia e dei modi stilistici strettamente conformi che le danno movimento e respiro – un respiro alterno di realtà e di leggenda.

Ma possono essere indicazioni utili per conoscere la natura dell'artista che in atto è così occupato dalla "simpatia" con gli uomini, gli eventi, i tempi e con il compito di raccontarli da nascondere ogni retroterra problematico. Il tragico e allucinato naturalismo di Faulkner, l'allegoria di Camus dicono infatti qualcosa delle esigenze che lo scrittore vuole soddisfatte dalla sua creazione letteraria: e che potrebbero definirsi di fedeltà al senso della vita, della profonda realtà nazionale, e di più vasta significazione simbolica.

In Cent'anni di solitudine la potenza di metafora che hanno alcuni episodi e poi la vicenda nel suo insieme è evidente. Lo spreco di ambizioni, di energia, di desideri dell'uomo continuamente respinto dalle promesse della storia all'inerzia della natura e al farnetico della solitudine può essere un simbolo latino-americano e valere in assoluto come risposta fondamentale all'interrogativo che ogni poeta si pone sulla sorte dell'uomo¹⁸⁶.

Recensione positiva anche ad opera della scrittrice Natalia Ginzburg pubblicata su «La Stampa» nell'aprile del 1969 la quale sostiene che da diverso tempo non le capitava di leggere un romanzo che la colpisse così tanto e lei stessa desidera parlare di tale libro perché vorrebbe che tutti avessero la possibilità di leggerlo:

Tempo fa un giornale mi ha chiesto di rispondere alla domanda se credevo che il romanzo fosse in crisi, ma non ho risposto, perché le parole "crisi del romanzo" le trovo odiosissime, evocando in me il loro suono unicamente romanzi brutti, e già morti e stramorti, il cui destino mi era indifferente. Credo d'aver pensato che non aveva senso ragionare tanto sul romanzo, e meglio era forse tentare di scrivere dei romanzi per seppellirli magari in qualche cassetto nel caso che non fossero vivi, se siamo o siamo stati dei romanzieri.

Poi ho letto Cent'anni di solitudine di Gabriel García Márquez, colombiano che vive in Spagna. Da tempo non leggevo più nulla che mi colpisse tanto profondamente. Se è vero come dicono che il romanzo è morto, o si prepara a morire, salutiamo allora gli ultimi romanzi che son venuti a rallegrare la terra.

Di Cent'anni di solitudine si è scritto e parlato molto, in Italia e fuori, ma io lo amo tanto che ho paura che non se ne parli abbastanza, che la gente lo legga poco e che venga confuso fra i mille romanzi nuovi che escono e che ci affollano da ogni parte. Il fatto che escano sempre tanti romanzi nuovi non prova per nulla che il romanzo sia vivo. Se vi fosse ragione di pensare che la specie dei conigli sta per estinguersi, per lunghi anni vedremo ancora forme pallide e stanche di conigli, le quali continuerebbero a congiungersi, a inseguirsi nei prati e a popolare la terra. I segni d'una prossima morte della specie noi potremmo scorgere in particolari minimi, un pallore o un vago languore nell'aspetto dei nuovi nati, una nostra diffidenza e malinconia nel guardare le loro evoluzioni sull'erba.

Il vedere in alcune di quelle forme la felicità e il desiderio di vivere sarebbe per noi doloroso, non destando in noi né desiderio di vivere né felicità, ma solo un amaro assentimento e un amaro

¹⁸⁶ LUZI M., *García Márquez, fedeltà alla vita*, «Corriere della sera», Milano, www.archiviofeltrinellieditore.it, 31 ottobre 1968, consultato nel luglio del 2020.

addio. La stessa cosa avrei pensato dovesse accaderci riguardo al romanzo. La scoperta possibile d'un romanzo vivo, non provando per nulla che la specie sia viva, pensavo dovesse essere per noi dolorosa, perché unita a pensieri di compianto su quanto dicono che sta per sparire.

Ma, quando pensavo così, forse non ricordavo più che cosa fosse un romanzo vivo. Non ricordavo quanta vita porta in noi e come può di colpo, con la sua viva presenza, travolgere insieme le nostre vesti di lutto e la nostra intima lugubre indifferenza.

Ho letto Cent'anni di solitudine per caso, e l'ho cominciato senza voglia e con diffidenza. Come siamo diventati diffidenti. Siamo diventati dei cattivi lettori di romanzi. Inoltre i romanzi a cui tentiamo di avvicinarci spesso ci respiringono indietro alle prime righe, oppure ci sembra leggendoli di mangiare pietre, segatura o polvere, oppure ancora li leggiamo distratti e tristi come se fossimo in piedi e, carichi di valigie nella sala d'aspetto di una stazione, pieni, di tedio e di freddo.

Se il romanzo muore perché noi abbiamo cessato di amarlo, o se abbiamo cessato di amarlo perché pensiamo che tanto muore, io non lo so. Si è diffusa intorno a noi l'idea che esso è prossimo a estinguersi e questa idea è penetrata in noi come la sottile stanchezza avvelenata da romanzi brutti e da cibi morti. Si è diffusa l'idea che sia una colpa abbandonarsi a romanzi, che il romanzo è evasione e consolazione, e necessario è non evadere e non consolarsi, ma stare fermamente inchiodati nel mezzo della realtà. Siamo oppressi da un senso di colpa nei confronti della realtà. Questo nostro senso di colpa ci induce a temere i romanzi, come qualcosa che possa portarci lontano dalla realtà. E anche quelli di noi che non credono che non sia così, pure una simile idea la respirano, la subiscono e la patiscono, essendo un'idea sottilmente contagiosa e la nostra presente società umana è stranamente soggetta ai contagi, le idee vere e le idee false, si diffondono e si confondono sopra di noi come le nuvole, mescolandosi a incubi e spettricollettivi per cui non sappiamo più distinguere il falso dal vero.

Se tentiamo oggi di scrivere un romanzo abbiamo la sensazione di fare una cosa che nessuno vuole più, che dunque non è destinata a nessuno, e questo rende la nostra mano fiacca e la nostra immaginazione fredda e stanca e se tentiamo di leggere un romanzo abbiamo la sensazione che sia proibito e negato ormai l'abbandono a un mondo immaginario che altri ha creato per noi, e così, troviamo infiniti pretesti per non leggere quel romanzo e lasciarlo cadere: la nostra vita, troppo ansiosa e affollata di incubi e spettri privati e collettivi che ci assediano e ci incalzano da ogni parte.

Torniamo allora a volte ai romanzi del passato, come a una miniera di beni preziosi e vitali che il nostro tempo ha perduto. Ma isolarli nel passato è come averli custoditi sottovetro, come averli imprigionati nei musei della memoria. Abbiamo un estremo desiderio di romanzi nati dal presente, che portino i segni del presente, per mescolarli a quelli di una volta e amarli insieme. E un simile desiderio non sappiamo se sia condiviso da altri o se ormai a sentirlo siamo gli ultimi, se esso sia frutto di una nostra insensatezza di solitari o se sia generato da un'esigenza universale e essenziale.

Leggere Cent'anni di solitudine è stato per me come udire uno squillo di tromba che mi svegliasse dal sonno. L'ho cominciato senza voglia e aspettandomi d'essere sospinta indietro. Qualcosa ha incatenato la mia attenzione e sono andata avanti, avendo la sensazione di procedere in una boscaglia fittissima e verde, piena d'uccelli, di serpenti e d'insetti. Dopo averlo letto m'è parso d'aver seguito un volo d'uccelli rapidissimo e sterminato, in un cielo di sterminate distanze dove non c'era consolazione non c'era se non l'amara e corroborante coscienza del vero.

Ma non parlerò di questo romanzo e non tenterò di riassumerlo, amandolo troppo per poterlo commentare e chiudere in poche righe. Vorrei solo pregare chi non l'avesse ancora letto di leggerlo senza indugio. Io ho passato due giorni senza mai veramente staccare da quelle pagine il mio pensiero, tirando su ogni tanto la testa per guardare i luoghi e i volti che là vivevano, come contempliamo i tratti e ascoltiamo nel nostro cuore le voci delle persone che amiamo.

Dopo ho ancora letto e amato qualche altro romanzo, perché i romanzi veri hanno il prodigio di restituirci l'amore alla vita e la sensazione concreta di quello che dalla vita vogliamo. I romanzi veri hanno il potere di spazzare via da noi la viltà, il torpore e la sottomissione alle idee collettive,

ai contagi e agli incubi che respiriamo nell'aria. I romanzi veri hanno il potere di portarci di colpo nel cuore del vero.

Questo romanzo è la storia di una famiglia in un villaggio. Probabilmente nel futuro non ci saranno più famiglie né villaggi, ma ci saranno solo villaggi e collettività. Esso è dunque l'ultimo o uno degli ultimi romanzi dove abbiano vita queste cose, e vi si avverte la coscienza e lo strazio di essere fra gli ultimi, e insieme la grande e libera allegria e felicità di avere avuto ancora per esistere un breve istante. Nel futuro non ci saranno più romanzi di sorta, ma dovranno passare secoli, per la lentezza con cui si estingue la specie. Per qualche tempo, i romanzi non saranno che grida rotte e singhiozzi, poi calerà il silenzio.

La gente sarà gonfia di romanzi non scritti e storie sotterranee e segrete circoleranno nella profondità della terra. Per appagare la propria sete segreta, la gente inventerà dei surrogati, come ci saranno compresse e biscotti sintetici per sostituire il pane e l'acqua, così ci saranno dei surrogati dei romanzi, avendo gli uomini una fantasia geniale nel trovare dei surrogati alle cose di cui soffrono la privazione. Così passeranno dei secoli.

Poi un giorno il romanzo, come la fenice, rinascerà dalle sue stesse ceneri. Perché il romanzo è fra le cose del mondo che sono insieme inutili e necessarie, totalmente inutili, perché prive d'ogni visibile ragione d'essere e d'ogni scopo, eppure necessarie alla vita come il pane e l'acqua, ed è fra le cose del mondo che sono spesso minacciate di morte e sono tuttavia immortali¹⁸⁷.

L'articolo di Giuseppe Prezzolini, apparso sul «Il Borghese» nel luglio del 1969, giudica l'opera negativamente in cui prevale, secondo lui, la nota della vivacità esagerata, troppo “tumulto”:

Romanzo sudamericano a guisa di fiume, pieno di immaginazione, ricco di caratteri e di macchiette, e di duplicati o triplicati degli stessi, in modo da formare una grossa corrente. Tutto scritto con vivacità e potenza di colore, in diapason d'una tale altezza che non vi è posto per nessuna nota delicata, soffice, mormorata. Tutto vi è tumulto. Le prime cento pagine mi entusiasmarono, le cento seguenti mi lasciarono freddo, alle trecento m'annoiò e smisi di leggere. Forse è una caricatura del clima sociale del Sud America, del frastuono delle guerre civili, delle enormi virilità ed oscenità, dei pasti pececaneschi, dei sentimenti eccessivi di famiglia di quelle stirpi magniloquenti. Forse il libro diventerà un classico, e Macondo, il paese non troppo immaginario che descrive, entrerà nel dizionario come una parola significante una magnifica e buffa barbarie; forse di qui a dieci anni nessuno se ne ricorderà¹⁸⁸.

Celebre è la stroncatura di Pier Paolo Pasolini su *Cien años de soledad* pubblicata in una raccolta postuma di recensioni intitolata *Descrizioni di descrizioni* edita da Einaudi nel 1979. Lo scrittore sostiene che l'opera del latinoamericano gli pare il lavoro di uno scenografo o di un costumista:

¹⁸⁷ GINZBURG N., *Un bel romanzo*, «La Stampa», Torino, www.archiviola stampa.it, 6 aprile 1969, consultato nel luglio del 2020.

¹⁸⁸ PREZZOLINI G., «Il Borghese», www.archivio.feltrinellieditori.it, 31 luglio 1969, consultato nel luglio del 2020.

Un altro luogo comune (pare) è quello di considerare “Cent’anni di solitudine” (recentemente ristampato) di Gabriel García Márquez un capolavoro. Ciò mi sembra semplicemente ridicolo. Si tratta del romanzo di uno scenografo o di un costumista, scritto con grande vitalità e spreco di tradizionale manierismo barocco latino-americano, quasi ad uso di una grande casa cinematografica americana (se ne esistessero ancora). I personaggi sono tutti dei meccanismi inventati talvolta con splendida bravura da uno sceneggiatore: hanno tutti i «tic» demagogici destinati al successo spettacolare. L’autore molto più intelligente dei suoi critici sembra saperlo bene: «Non gli era mai venuto in mente fino allora – egli dice nell’unica considerazione metalinguistica del suo romanzo – di pensare alla letteratura come al miglior giocattolo che si fosse inventato per burlarsi della gente...». Márquez è indubbiamente un affascinante burlone, tanto è vero che gli sciocchi ci sono tutti cascati. Ma gli mancano le qualità della grande mistificazione («Dante fu un mistificatore?») è la domanda che un dantista tedesco deversò all’orecchio di un suo collega, come riferisce Contini): le qualità che ha, tanto per fare un esempio, Borges (o, molto più in piccolo, Tomasi di Lampedusa, se “Cent’anni di solitudine” ricorda un po’ “Il Gattopardo” anche per gli equivoci che ha suscitato nella palude del mondo che decreta i successi letterari)¹⁸⁹.

L’articolo di Carlo Bo esce sul «Corriere della Sera» nell’ottobre 1982 in occasione del conferimento del premio Nobel per la letteratura allo scrittore colombiano:

Tutta la storia e possiamo dire tutta la poetica di Gabriel García Márquez sta negli a della sua infanzia trascorsa in un paese della Colombia, un paese di piantagioni di banane, Aracataca. Il paesaggio, la figura della nonna, i racconti delle donne che giravano per casa, si direbbe che lo scrittore non abbia fatto altro che interrogare quel passato e speculare sulle origini di quello che i suoi critici chiamano “realismo magico”, una cosa però ben diversa dalla categoria bontempelliana. Tanto il Bontempelli era teso da una straordinaria intelligenza pura, altrettanto lo scrittore colombiano è affascinato dai colori della realtà, dal suono di voci antiche che non hanno mai smesso di inseguirlo mai e che noi ritroviamo puntualmente nell’ultimo libro appena tradotto in italiano, Cronaca di una morte annunciata

Su questo fondo eterno si sono naturalmente inseriti gli altri motivi che, volta per volta, l’esistenza gli avrebbe fornito o imposto: lo spettacolo della miseria, le ribellioni della sua gente sottoposta a regimi di sfruttamento, il bisogno di rendere testimonianza di quanto vedeva crescere intorno a sé (García Márquez appartiene alla famiglia degli scrittori precoci, soprattutto dei giornalisti precoci, avendo cominciato a collaborare ai quotidiani verso i quindici anni), gli scioperi e poi le varie insurrezioni, a cominciare da Cuba dove Castro gli è amico e lettore fedele, anzi critico.

La cronaca dei suoi giorni, dei viaggi, dei suoi lunghi soggiorni all’estero non è che la conseguenza di questa sua inquietudine civile e politica che peraltro egli riesce benissimo a saldare con quel suo primo mondo poetico impastato più di mito che di realtà, bagnato e in qualche modo irrobustito da un’autentica passione sociale.

Scrittore apparentemente di istinto, a un esame più attento il García Márquez si rivela per quello che è, un letterato finito di gusti piuttosto ricercati (nell’elenco delle sue preferenze troviamo accanto scrittori per molti versi a lui congeniali come Graham Greene, il Petrarca e così accanto ai lirici spagnoli del secolo d’oro, Pigafetta) ben consapevole delle proprie aspirazioni e dei propri limiti, senza contare una straordinaria perizia nell’uso dello spagnolo, cosa che gli stessi scrittori spagnoli gli invidiano: evidentemente gode di un privilegio, quello di appartenere a un’area

¹⁸⁹ PASOLINI P.P., *Pasolini legge “Cent’anni di solitudine” di Gabriel García Márquez*, in *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 127-128.

linguistica miracolosamente non contaminata e protetta da innesti di altra natura o da processi involutivi moderni.

Tutto questo contribuisce a darci dello scrittore un'immagine contraddittoria, un ritratto a forti tinte ma aperto a qualsiasi tipo di riduzione immediata. Un gioco in cui egli stesso si presta nelle numerose interviste che concede e che ritroviamo in maniera esemplare nel libro di Plinio Mendoza. Insomma è uno che sta al gioco, anzi che molte volte lo accetta fino alla provocazione e questo probabilmente perché corrisponde al gusto del paradosso (sia pure così diverso da quello tutto meditato e intellettualistico del suo sfortunato competitore argentino, il Borges).

Ma forse c'è un motivo più profondo in quest'atteggiamento e cioè il suo bisogno di andare al di là delle apparenze, delle formule rigide, degli anatemi per sviluppare una più fruttuosa opera di mediazione (penso specialmente alla sua attività di politico disancorato da partiti ma anche da schieramenti).

García Márquez gode di quella libertà spirituale che è propria dei paesi in via di sviluppo e che lottano per una maggiore emancipazione, nella speranza di sottrarsi allo spirito di violenza e sopraffazione organizzata. Che è poi la stessa preoccupazione che anima lo scrittore quando deve fare i conti ultimi e distribuire le parti fra un passato incombente e l'essenza di una realtà più vera, non soltanto pittoresca e sentimentale. Infatti i suoi libri nascono, sì da una ispirazione, spesso da una folgorazione, da un ricordo che di sorpresa coglie il suo spirito ma, una volta accertata questa base, questo piccolo fondo poetico eterno, García Márquez parte subito per la ricostruzione della favola in cui immettere a poco a poco i fatti e i frutti della sua esperienza umana.

A differenza di quelli che noi chiamiamo, con formula di comodo, scrittori della memoria, García Márquez non si rinchioda nel passato, non fa soltanto un ritorno alle origini come per esempio fece, in un libro memorabile, Alain-Fournier, ma conforta il patrimonio nuovo, ciò che ha accumulato e poi ricomposto, con quanto aveva sentito in quel tempo perduto. È allora che fissa dei caratteri eterni, rivede il meccanismo delle passioni, mette a nudo le colpe e le virtù degli uomini ma senza barriere moralistiche: lo fa liberamente mentre per conto suo aggiunge quella grazia poetica che consente l'ultima trasformazione all'insegna del magico.

I contorni quindi non sono mai netti, non ci sono giudizi ma sollecitazioni, insinuazioni, molte volte gonfiate ed eccessive per le nostre abitudini. García Márquez ha spiegato a proposito che ciò che a noi suona eccessivo o arbitrario è invece naturale per i lettori del suo mondo originario e questo perché non solo sono così diversi gli orizzonti, senza misura gli spazi, i cieli spalancati all'infinito, ma perché diverse sono la lettura e la pietà nei confronti della gente. Ciò che a noi appare o sentimentale o frutto di nostalgia, è invece perfettamente consono e misurato secondo la loro natura.

In effetti ciò che ha affascinato tanti milioni di lettori (i primi al tempo del famoso Cent'anni di solitudine, che poi si sono moltiplicati nei successivi appuntamenti dell'Autunno del patriarca e della Cronaca) è questo gioco di rimandi continui, questa sorta di filtro miracoloso fra il detto e il non detto che suscita nel nostro animo, più che attesa, il gusto e il piacere di quel canto, visto che alla fine di canto si tratta. Lo stesso vale per il rapporto fra cosa reale e simbolo, i suoi personaggi obbediscono a questa legge di costante trasformazione poetica e la riprova l'abbiamo quando tentiamo di ricavare dalle sue favole una morale per i nostri giorni. Il suo patriarca, per esempio, è un simbolo della violenza organizzata ma lo scrittore ha creduto opportuno non tradurre direttamente, come avrebbe fatto un patito del realismo socialista o uno scrittore impegnato, vede il fatto in uno schema, lasciando i nomi della vicenda.

Insomma per García Márquez tutto non si chiude mai dentro i termini fissi del teatro classico, il suo teatro non ha dimensioni, non accetta la categoria dell'atto, dei tempi separati ma è una massa in movimento, una colata di lava appena espulsa dal cratere e, come la lava, disordinata, calda, espressione di vita non controllabile. Esattamente come sono gli uomini delle sue campagne, delle piantagioni, di un mondo ancora immobile eppure avvilito e violentato.

Penso che il grande successo che lo scrittore colombiano ha conosciuto assai presto – a quarant'anni – e a cui il Nobel non vedo che cosa possa aggiungere, dipenda proprio da questo squilibrio di fondo fra il suo modo di vedere e raccontare le cose e il nostro così legato a certe leggi che a loro volta sono riflessi condizionati dell'evoluzione sociale.

Come per altri scrittori di quello sterminato continente latino-americano, noi abbiamo l'impressione non già di entrare in una terra vergine, nel senso di esotica, ma di sfiorare un'altra lezione della vita. Cosa che i lettori di Neruda, altro suo maestro, conoscono molto bene. È una voce che arriva da un mondo sconosciuto o conosciuto per luoghi comuni, di qui la sorpresa vera, al di là del rumore del successo che finora per García Márquez è stato quello di un irregolare o pseudo-irregolare e adesso con il Nobel rischia – con o senza frac – di diventare canonico¹⁹⁰.

2.19 La traduzione italiana di *Cien años de soledad*

La prima edizione italiana di *Cien años de soledad* esce nel maggio del 1968 ad opera di Feltrinelli. La traduzione era stata curata da Enrico Cicogna, in tempi recenti si sono sollevate numerose critiche che hanno accusato il traduttore di aver interpretato e cercato di porre l'accento sulla carica esotica del romanzo.

In particolare Arpaia¹⁹¹ nell'articolo pubblicato su «Repubblica», in occasione del cinquantenario dell'uscita del libro, sostiene che finalmente la casa editrice Mondadori ha dato alle stampe il capolavoro latinoamericano nella traduzione di Ilide Carmignani che “ha sfronato il romanzo da inesistenti barocchismi”, grazie a questo Márquez non sarà più bollato come uno scrittore “fantastico ed esotico”, definizione che lui stesso ha osteggiato per tutta la vita.

Del medesimo parere anche Varanini¹⁹² che, nel capitolo iniziale del suo libro edito circa venti anni fa, racconta che *Cien años de soledad* uscì mentre Che Guevara combatteva in Bolivia: tutto il mondo, compresa l'Italia, aveva desiderio di un'avventura esotica e di luoghi lontani, così anche il traduttore si lasciò influenzare da questa atmosfera. Varanini cita alcuni esempi per suffragare la sua tesi:

Dove il testo recita: “*en efecto Melquíades había sucumbido a las fiebres en los médanos de Singapur*”, leggiamo in traduzione “effettivamente Melquíades era stato stroncato dalle febbri nelle sirti di Singapore”. Trascinati dalla lettura, non ci soffermiamo a riflettere; ma cosa saranno mai le sirti? “Sirti” in italiano è espressione letteraria ben lontana dal parlar comune, mentre Márquez usava in questo caso una parola normalissima, quotidiana. Médanos poteva e doveva essere semplicemente tradotto con secche¹⁹³.

¹⁹⁰ BO C., *García Márquez: il mito e l'impegno*, «Corriere della Sera», www.archiviofeltrinellieditore.it, 1982, consultato nel luglio del 2020.

¹⁹¹ ARPAIA B., *L'eldorado della solitudine*, «Venerdì di Repubblica», n. 1525, www.repubblica.it, 9 giugno 2017, consultato nel luglio del 2020.

¹⁹² VARANINI F., *Viaggio letterario in America Latina*, Venezia, Marsilio, 1998.

¹⁹³ *Ibidem*.

L'autore continua dicendo che tali traduzioni hanno contribuito in qualche modo a creare un certo tipo di genere letterario esotico e che questo si è insinuato non solo nella mente dei lettori ma anche dei critici e degli stessi autori che a partire da Márquez sono stati "costretti" dal mercato internazionale a produrre opere che utilizzassero un linguaggio inusuale e strano.

Capitolo III

Analisi su *Passavamo sulla terra leggeri*

3.1 Storia editoriale dell'opera

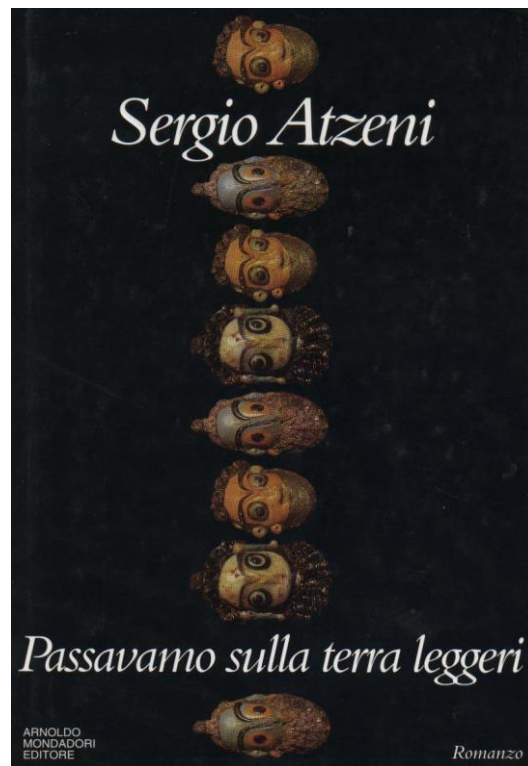
Il libro *Passavamo sulla terra leggeri* è stato pubblicato postumo nel 1996 dalla casa editrice Mondadori. Nel 1997 i diritti furono acquistati da il Maestrale di Nuoro per poi essere rivenduti alla Ilisso (di cui la prima pubblicazione risale al 2000) che ancora oggi ne detiene il copyright. L'opera è stata tradotta in francese nel 2010, edita da *Actes sud* di Arles, e in sardo, a cura di Franco Medda per le edizioni Condaghes nello stesso anno. L'analisi del romanzo qui operata si basa sulla terza edizione della casa editrice Ilisso datata 2014.

Dopo un'attenta osservazione delle varie edizioni dell'opera si può concludere che esiste una differenza, riguardante la dedica iniziale. Nella stampa Mondadori e in quella del Maestrale compare all'inizio del testo una dedica: "A Paola" la stessa non è presente nell'edizione Ilisso. Il testo, invece, risulta il medesimo in tutte le pubblicazioni.

- Edizione Ilisso, III ristampa, Nuoro, 2014:



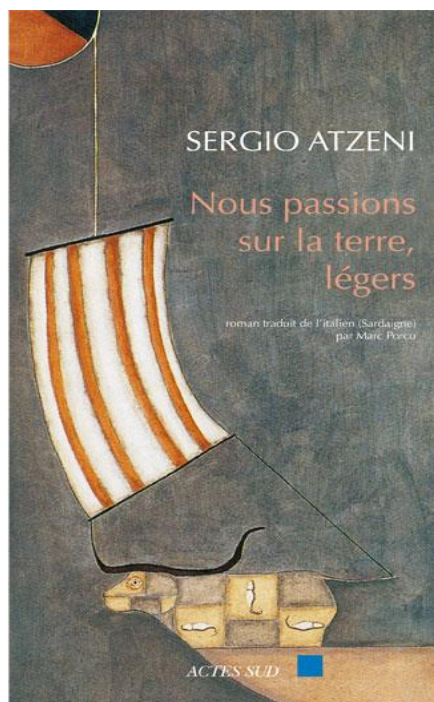
- Edizione Mondadori, Milano, 1996:



- Edizione il Maestrato, Nuoro, 1997:



- Traduzione in francese, Actes sud, Arles, 2010:



- Traduzione in sardo: Condaghes, Cagliari, 2010:



3.2 Descrizione dell'opera. I microgeneri narrativi

L'opera si divide in 18 capitoli, senza titolo o numerazione alcuna, non è presente dedica¹⁹⁴ (nell'edizione analizzata) né prefazione o postfazione dell'autore. Alla fine del testo troviamo un piccolo vocabolario della "lingua degli antichi". Il titolo sembra essere una suggestione derivante, secondo quanto afferma Farnetti, dal romanzo di Chamoiseau *Texaco* che lo scrittore aveva tradotto qualche tempo prima: "Gli uomini parevano leggeri sulla terra. Quando non erano di passaggio vivevano spensierati nelle baracche"¹⁹⁵.

La studiosa sostiene la presenza di un'influenza perlomeno fonico-lessicale e ritmico sintattica nell'intestazione. Risultano, però, altri temi condivisi nei due romanzi: la serenata, la felicità-libertà degli isolani, la figura della donna guerriera¹⁹⁶.

In particolare il titolo *Passavamo sulla terra leggeri* si riferisce al periodo di isolamento primitivo fra nuraghe e bronzetti¹⁹⁷ nel quale i s'ard sperimentano cosa sia veramente la felicità, quel tipo di sentimento che fa volteggiare leggeri gli uomini dell'Isola tanto da renderli fluidi e inafferrabili come l'acqua che salta, corre fra la vegetazione ma anche quella che si fa calma e profonda nella palude. La descrizione rimanda ad una ipotetica età dell'oro, un'Arcadia che ricorda il paradiso terrestre in cui le pianure sono fertili e anche quando si presenta la carestia non manca l'abbondanza. È il momento della fondazione della civiltà in cui ci si appropria del luogo sacro e si inaugura il tempo del mito fino a quando si presenterà la rottura, con l'invasione nemica, e con essa la ricerca disperata di ritrovare il tempo perduto e il tentativo di mantenerne viva la memoria del popolo fondatore attraverso il racconto orale.

¹⁹⁴ Cfr. p. 134.

¹⁹⁵ CHAIMOSEAU P., *Texaco*, Torino, Einaudi, 1994, p. 343.

¹⁹⁶ FARNETTI M., *Una cerca mediterranea*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, a cura di Marci G., Sulis G., Convegno di studi su Segio Atzeni, Cagliari 25-26 novembre 1996, Cagliari, Cuccu, 2001, p. 90.

¹⁹⁷ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Ilisso, 2014, p. 56.

I critici sono concordi nell'affermare la poliedricità di generi e stili presenti nel romanzo tanto da farlo risultare quasi indefinibile. Secondo Cerina si tratta di microstorie che richiamano in forme del tutto nuove un passato tradizionale che attinge a formule: afroasiatiche, preclassiche, classiche, orientali. La narrazione assume un ritmo rapsodico che si fa musica mediante lo stile paratattico e gli spazi bianchi. Essa attinge a vari generi: il mito sacro, la leggenda, l'apologo, l'idillio, l'aneddoto¹⁹⁸.

Il mito sacro dal greco *mythos* (parola-racconto) è una narrazione di particolari gesta compiute da uomini eccezionali, dei, semidei, eroi o può fornire una spiegazione di fenomeni naturali, legittimare pratiche rituali o istituzioni sociali e, più genericamente, rispondere alle grandi domande che gli uomini si pongono. I miti raccontano le origini del mondo, del popolo delle singole istituzioni, essi non intendono offrire una spiegazione causale, bensì legittimarle e sanzionarle, proiettandole in un tempo che, essendo il tempo di attività di esseri mitici, ne fornisca la giustificazione sacro-religiosa e la garanzia di immutabilità¹⁹⁹.

In *Passavamo sulla terra leggeri*, che potremmo definire romanzo di fondazione, si affollano esempi di questo genere: dalla consacrazione del luogo più interno e importante dell'Isola in onore della Luna Is (t'Is kal'i)²⁰⁰, alla istituzionalizzazione dei riti di sepoltura nelle *Janas*²⁰¹, alla giustificazione della costruzione dei nuraghi²⁰², al rito di passaggio della *maioria*²⁰³, fino alla creazione del ballo tondo e dell'uso degli strumenti musicali detti *launeddas*²⁰⁴. La leggenda in origine era una breve narrazione relativa alla vita di un santo, della quale, a scopo edificativo o esemplare si dava lettura il giorno della festa dello stesso. Più tardi in base alla caratteristica saliente della leggenda di contenere

¹⁹⁸ Ivi, pp. 15-16.

¹⁹⁹ Enciclopedia Treccani online: www.treccani.it.

²⁰⁰ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 49.

²⁰¹ Ivi, p. 50.

²⁰² Ivi, p. 53.

²⁰³ Ivi, p. 56.

²⁰⁴ Ivi, pp. 74-75.

elementi fantastici e miracolosi, il significato del termine si allarga al punto di includere ogni racconto che, pur riferendosi a personaggi, luoghi, epoche e avvenimenti reali, modifichi o deformi la realtà storica in modo da accentuarne il significato religioso. Poco netta è la distinzione tra leggenda e mito teoricamente si distinguono perché nella prima il racconto scaturisce da fatti reali, soltanto rielaborati in senso fantastico, assorbendo anche elementi mitici, mentre il mito non presuppone un nucleo di elementi storici²⁰⁵. Un esempio di leggenda rivisitata da Atzeni è senza dubbio quella che racconta la storia di Lucifero il santo che ha diffuso nell'Isola la parola di *Iesus* e insegnato il latino a gran parte della popolazione²⁰⁶, oppure la leggenda di Lujia Rabiosa²⁰⁷ (nome di una roccia) che era una donna avara che fu trasformata in pietra da Dio.

L'apologo²⁰⁸ è un tipo di favola breve caratterizzato da uno spiccato senso allegorico e morale ne è un esempio il viaggio che compie il giudice Urak con i suoi tre nipoti al fine di scoprire chi potrà succedergli nella carica. Dopo attenta osservazione la nipote Ursa sarà la candidata migliore perché naturalmente saggia e in grado di ascoltare la parola delle genti²⁰⁹.

L'idillio è un nome con cui i greci designavano in origine qualsiasi poesia di piccole proporzioni, di genere descrittivo. Nel periodo ellenistico prevalse l'argomento bucolico-pastorale per questo, in epoca moderna, prevalse l'uso di designare l'idillio come brevi poesie bucoliche che abbiano attinenza con la rappresentazione idealizzata della vita campestre, concepita come una vita di contemplazione, lontano dalle ansie, e pertanto sempre tranquillamente lieta, e anche ogni poesia in cui si rifletta questo ideale di vita, pur senza riferimento campestre²¹⁰. Nel romanzo l'idillio è rappresentato dalla poesia d'amore che

²⁰⁵ Cfr., www.treccani.it.

²⁰⁶ ATZENI S. *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., pp. 90-96.

²⁰⁷ Ivi, pp. 123-124.

²⁰⁸ Cfr., www.treccani.it.

²⁰⁹ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., pp. 79-82.

²¹⁰ Cfr., www.treccani.it.

unisce Mattia ed Eleonora²¹¹ in un tripudio di natura, sentimenti semplici e potentissimi: “Il canto d’amore di Eleonora disse Itzoccor Gunale”²¹².

L’aneddoto dal greco ἀ(ν) privativo, ed ἐκδίδωμι “pubblico”, significò dapprima cosa inedita, quindi ignota ai più. Esso acquistò poi due significati distinti: uno, meno usuale, indicò scritti non prima pubblicati, o per il loro carattere intrinsecamente segreto, o perché la loro pubblicazione era stata ritardata da cause occasionali ed estrinseche. Il secondo, che è quello odierno, sta ad indicare o particolarità storiche poco note e caratteristiche, o, infine, brevissimi racconti di tipo gaio ed epigrammatico, riferentisi spesso a personaggi o a fatti reali. Innumerevoli sono le raccolte moderne di aneddoti storici, letterari, o semplicemente curiosi od umoristici. Proprio dell’aneddoto è l’esser vero o passare per tale, e si comprende che, da questo punto di vista, possa talora servire ad illuminare personaggi od episodi più di lunghe narrazioni, riassumendo un carattere in una frase, un’epoca in un particolare di storia del costume; e che per contro un aneddoto falso o calunnioso, perpetuandosi, possa offuscare la fama di un personaggio o l’importanza di un evento²¹³.

Di gusto aneddótico è il racconto che presenta Amsicora, personaggio storicamente esistito, spogliato dall’autore dalla sua aura eroica è descritto come un avventuriero infido che millanta origini sarde e che conduce alla morte 999 *balentes*²¹⁴.

Morace definisce lo scritto di Atzeni come una melodia che cambia registri e ritmi stilistici a seconda di ciò che è funzionale al genere. Così in principio l’eden preistorico viene descritto come una favola e una danza. Con il proseguire della storia la cadenza cambia, mostrando un realismo crudamente reale, sarcastico e perfino grottesco²¹⁵.

²¹¹ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., pp. 188-189.

²¹² Ivi, p. 189.

²¹³ Cfr., www.treccani.it

²¹⁴ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., 86-87.

²¹⁵ MORACE A. M., *Atzeni e la ri-scrittura della Storia inabissata*, in *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, a cura di Ledda G., Sulis G., Bologna, Bononia Univesrity Press, 2017, p. 232.

Passavamo sulla terra leggeri è il romanzo conclusivo di un ciclo che nel pensiero dell'autore doveva raccontare tutta la Sardegna. La porzione di tempo narrata prende il via dalla notte dei tempi e finisce nel 1409 quasi a ricongiungersi con l'inizio dell'*Apologo del giudice bandito* che si posiziona nel 1492 data simbolo dell'inizio della modernità, per poi seguire con *Il figlio di Bakunin*, espressione del '900 e *Il quinto passo è l'addio* portavoce della contemporaneità. Propizio può essere definito l'incontro con l'autore martinicano Patrick Chamoiseau, da cui Atzeni sembra attingere la forza necessaria per poter finalmente dare vita all'epopea dei s'ard che da circa un ventennio giaceva o meglio maturava nella mente dello scrittore. Egli capisce che per la trattazione di un tema impegnativo come "la tradizione plurimillenaria della storia dell'Isola" deve applicare la giusta struttura, lo stile e la lingua adatta²¹⁶.

3.3 Cenni metodologici su fabula e intreccio

Si usufruisce in questa sede, per l'analisi della fabula e dell'intreccio di *Passavamo sulla terra leggeri*, di termini proposti dai formalisti russi, ampliati grazie al concetto dello schema di Propp e rivisti dalla forma teorica di Segre²¹⁷. La fabula per i formalisti è la materia prima cioè i fatti che compongono la storia in ordine logico e cronologico, si tratta di una parafrasi che mette in ordine gli eventi. L'intreccio, invece, è la narrazione come viene presentata, non disposta secondo un ordine logico-temporale ma secondo il desiderio del narratore e rappresenta il prodotto finito. Il ragionamento su fabula e intreccio si fa più chiaro con Tomasevskij il quale sottopone il testo a due procedimenti: il primo è la scomposizione del testo in parti secondo il tema; il secondo la ricomposizione delle stesse parti secondo le proprie relazioni logiche, causali e temporali. La prima operazione riguarda l'intreccio la seconda la fabula²¹⁸. La ricostruzione della fabula è un'operazione istintiva che il lettore realizza e corregge durante la

²¹⁶ MARCI G., *Sergio Atzeni, a lonely man*, Cagliari, Cuec, 1999, p. 106.

²¹⁷ SEGRE C., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 20 e ss.

²¹⁸ Ivi, p. 23.

lettura dell'opera. Mentre la lettura letterale segue l'itinerario della trama, la sintesi elaborata dalla mente costruisce continuamente la fabula, infatti secondo quanto afferma Segre la fabula è imprescindibile per la comprensione di un testo²¹⁹. La segmentazione del testo ci porta a scoprire i modi utilizzati dall'autore per comunicare il contenuto dell'opera²²⁰.

3.4 Fabula

La storia racconta, tramite il ricordo di un bambino diventato adulto, di un popolo inizialmente senza nome che vive in un luogo situato tra due fiumi, si tratta di un villaggio costruito con capanne di canne, paglia e fango dall'aspetto arcaico. Si nomina una *zicura* che fa pensare al termine ziggurat e dunque a un'origine mesopotamica. Alcuni degli abitanti del luogo sono sacerdoti danzatori che predicono il futuro interpretando i numeri su calcoli stellari. Il loro ruolo è importante e apprezzato nella comunità in cui vivono. Un giorno arrivano dei nemici esterni e i sacerdoti sono costretti a scappare per mare, vengono fatti prigionieri dall'equipaggio della nave ma durante un naufragio riescono a liberarsi e finalmente raggiungono un'isola sconosciuta. Sono rimasti in 21 e fondano in questo nuovo territorio altrettanti villaggi, per poi diventare tra loro estranei e nemici. Si dedicano all'agricoltura, alla pastorizia e a poco a poco diminuisce fino a quasi scomparire il tempo per onorare gli antichi riti. Arrivano nuove invasioni dal mare e viene introdotta la figura del giudice: un protettore e una guida delle genti naufragate scelto su tutti per saggezza e abilità. Davanti al pericolo egli porta in salvo il popolo nel cuore nascosto dell'isola, *t'Is kal'i*, un santuario di protezione consacrato alla dea *Is* che nei secoli servirà da rifugio inespugnabile contro l'invasore. Il giudice mette in atto delle strategie difensive come i *n'ur a gh e*: delle costruzioni di pietra alte, di forma conica, ciascuno maglia di una rete di comunicazione a distanza in caso di pericolo, dal momento

²¹⁹ Ivi, p. 26.

²²⁰ FIALLEGA C., *De Aracata a Macondo*, Roma, Aracne, 2004, pp. 65-66.

che l'isola è costantemente minacciata. Nel corso di nuove ondate migratorie nell'isola inizia una relazione di scambio tra gli autoctoni e i nuovi arrivati, come nel caso dei fenici, che non muovono guerra ma vogliono instaurare rapporti commerciali. Anche se malvolentieri gli stranieri vengono tollerati: parlano la stessa lingua e “non si può rifiutare il contatto”²²¹. Questa gente porta infatti con sé alcune tecniche costruttive innovative nell'edificazione delle case ma anche costumi corrotti, malattie trasmissibili sessualmente, l'amore per il denaro e la pigrizia dell'ozio. La parte più antica dell'Isola li rifiuta. L'approdo dei romani è uno dei più problematici, viene definito come un funesto periodo di guerra durato mille anni anche se con intervalli di pace. Il giudice, allora in carica, decide di non affrontare apertamente i nemici ma di nascondersi nell'interno e attaccare e indebolire l'impero con *bardanas* (razzie). Si racconta della diffusione del cristianesimo e della parola di *Iesus* che viene interpretata come potente e rivoluzionaria, si diffonde grazie a un libro segreto che con il tempo viene custodito dai giudici e che diviene motivo di disputa con la chiesa di Roma. In questo momento nasce l'istituzione dei custodi del tempo: sono dei bambini che hanno il compito di tramandare la storia non ufficiale della Sardegna. Le invasioni barbariche distruggono l'impero romano che mai è riuscito a conquistare l'Isola del tutto, nonostante ne abbia profondamente cambiato i connotati e i costumi. La dominazione dei piemontesi è la più odiata e controversa. I Savoia diventano re tramite un raggio e i loro storici cercano di cancellare la storia sarda. La città di Karale appartiene alla monarchia ma quella di *Arbarè*, sede del giudicato dove è custodito il libro segreto, rimane indomita. Si forma ad *Arbarè* la congiura dei cantarani che osteggeranno per molto tempo l'operato dei giudici. Tra questi, Barisone decide di viaggiare in Europa e al suo ritorno produce un documento falso a nome di Federico Barbarossa in cui si dice che la Sardegna è sotto la sua giurisdizione e che lui ne è il reggente, allo scopo di impedire all'episcopo di *Karale* di esigere tributi. Il documento è finto come

²²¹ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Ilisso, 2014, p. 76.

la donazione di Costantino. Il giudice, stancatosi di svolgere il suo compito e volendo trasmetterlo all'uso antico, educa un bambino che all'inizio viene rifiutato dalla corona²²² ma poi accettato e risponde al nome di Mariano. Il giudicato di quest'ultimo e della sua amica Eleonora ha alti e bassi, i nemici sono gli episcopi di *Karale* e i cantarani. I due amici sono costretti a sposarsi per garantire al giudicato una discendenza. I loro amplessi sono controllati dalle monache per garantire che i figli siano legittimi. Danno alla luce un erede ritardato di nome Ugone. Si allontanano per tre anni e ritornano con altri due figli generati però da Mariano e una suora, all'insaputa di tutti. Alla morte del giudice, *Arbarè* è ereditata da Ugone che viene ucciso subito dopo per lasciare il posto al secondo genito Mariano, intelligente e colto. L'episcopo di Roma nel 1302 cede la Sardegna agli aragonesi, dietro compenso, anche se non può legalmente farlo. Li invita ad occupare l'Isola sostenendo che non avrebbero trovato l'opposizione dei sardi. Gli iberici riescono a posizionarsi solo nel nord e nel sud del territorio (*Alguer* e *Karale*). Coesistono due poteri: quello dei giudici e quello degli aragonesi. Mariano è costretto a prendere moglie da cui nasce Eleonora che è a tutti gli effetti l'ultima *judikissa* di Sardegna che, non senza lottare, si arrende al dominio degli aragonesi.

3.5 L'intreccio

L'intreccio è costruito secondo la tecnica che potremmo definire a “cornice”, strumento narrativo che permette la creazione di diversi livelli di narrazione e serve per unificare differenti “io narrante” che raccontano una storia. Sono presenti due piani intradiegetici introdotti da due narratori, non è specificato che tipo di legame ci sia tra loro:

- il narratore di primo grado è rappresentato dal bambino di 8 anni, situato nel presente del 1960, che ascolta la storia per poi dimenticarla e ricordarla improvvisamente dopo 34 anni;

²²² Assemblea di uomini rispettabili (*balentes*) che vota l'elezione del giudice.

- il narratore di secondo grado, Antonio Setzu, è colui che racconta la storia della Sardegna al bambino, dalle origini fino al 1409, in qualità di custode del tempo.

La narrazione si articola in 21 macrosequenze²²³ che presentano richiami alla cornice abbastanza frequenti, 12 volte nei primi due terzi del romanzo. I rimandi appaiono e scompaiono per palesarsi nella dodicesima e fondamentale macrosequenza che divide l'opera in due parti ed è caratterizzata dalla polemica contro gli storici savoiard. La stessa sequenza presenta un prolungamento nella quattordicesima macrounità e infine si ha l'ultimo rimando quando il bambino viene investito dall'anziano del titolo di custode del tempo. Secondo quanto afferma Morace, nella struttura del romanzo solo tre volte la dimensione cornice occupa una macrosequenza intera (la seconda, la settima e la ventunesima)²²⁴. Tale struttura consente all'autore la possibilità, attraverso il racconto del narratore di secondo grado, di spaziare su generi e stili diversi che mantengono un'efficace coesione e allo stesso tempo creano un movimento mai monotono, all'interno di un unico romanzo troviamo infatti: miti, apologhi, leggende, inserti avventurosi, erotismo orgiastico, sarcasmo grottesco²²⁵.

La narrazione si divide in due parti, la prima che comprende cinque nuclei:

1) le origini,

Nella lingua fra i fiumi. Cento e cento case di canne, paglia e fango. L'alta *zicura* di limo e tronchi al limite dell'acqua, trecentotrentatré scalini per arrivare all'altare dove pulsava il cuore del capro, leggevamo la parola, interrogavamo il cielo e pronunciavamo oracoli²²⁶.

Questa la descrizione del luogo abitato dai sacerdoti danzatori prima dell'invasione dei nemici e del naufragio verso l'isola che li accoglierà e che diventerà la Sardegna.

²²³ Si intende per macrosequenza un gruppo di sequenze, che compongono una sezione del testo, dotata di significato compiuto. Essa, dunque, racchiude un insieme di sequenze che, pur rappresentando nuclei narrativi distinti, partecipano di uno stesso carattere unitario, dando luogo, ad esempio, ad un episodio.

²²⁴ MORACE A. M., *Atzeni e la ri-scrittura della Storia inabissata*, op.cit., pp. 233-234.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 39.

2) La fondazione:

M'u disse, nell'antica lingua: «M'ag om'ad as». Così chiamammo quel luogo e il nome rimase nei millenni fino ad oggi²²⁷. (...) Esplorammo un tratto d'isola e scegliemmo per vivere un luogo che riuniva molte buone cose: era esposto a oriente sulla costa d'occidente, accanto alla montagna, dove avremmo potuto rifugiarci e difenderci in caso di nemici²²⁸.

3) L'incontro con altri popoli:

Dal villaggio di Mu, nelle paludi, videro una nave avvicinarsi. Portarono sulla riva cristalli di sale, punte levigate di pietra nera, uova di pesce salate e secche, capre da latte e agnelli saltellanti, quel che compravano i rari naviganti dando in cambio pietre di vari colori, tessuti, anfore e gioielli. Ma non erano i soliti naviganti. Erano uomini uccelli. Sbarcarono a decine. (...) Sfruttarono lo stupore della gente di Mu si gettarono sui giovani e li catturarono con le reti. Presero i vecchi li trascinarono sugli scogli e li sbatterono come fossero fuscilli, spaccandogli la testa, le braccia, le gambe²²⁹.

4) L'integrazione:

I fenici sbarcarono a Ch'ia, sbocco di una valle fertile e con molte fonti, a meridione, fra i monti e il mare, alla foce di un torrente. Otto navi. Molti uomini, donne, cavalli. Spedirono ambasciatori. Capivamo la loro lingua. Era simile alla lingua degli uomini del mare. Chiedevano di potere costruire un porto per comprare e vendere. Comprare formaggi, sale, carne salata di cervo e di pecora. Vendere gioielli, stoffe e spezie. Il pepe, mangiato con le fave, col formaggio, con la broda di erbe e con la lepre alla brace, ci convinse ad accettare²³⁰.

5) Le lotte con i nemici:

Urur di Ar diceva: «I romani nel piano all'aperto sono invincibili. Troppo numerosi, bene armati, abili a combattere e a cavalcare. Ma nella foresta e sul monte le centurie devono sciogliersi se vogliono proseguire. I soldati devono avanzare uno a uno, aprendosi il passo a fatica. Dobbiamo apparire dal nulla, in silenzio. Uccidere e sparire²³¹.

La seconda parte approfondisce il periodo medievale-giudiciale. La cesura si trova nel dodicesimo capitolo quando viene introdotta la figura del giudice Barisone, egli per primo tramite un documento falso, si autonoma re di Sardegna per

²²⁷ Ivi, p. 44.

²²⁸ Ivi, p. 45.

²²⁹ Ivi, p. 48.

²³⁰ Ivi, p. 66.

²³¹ Ivi, p. 86.

conto dell'impero di Federico Barbarossa, con lo scopo di non versare tributi alla chiesa di Roma:

Barisone disse di essere stato nominato re di Sardegna da Federico Barbarossa imperatore. Esibì un documento: attestava che l'imperatore Federico Barbarossa acquisiva nell'impero le terre dei giudici e ne affidava il regno a Barisone, re dei sardi²³².

Inoltre Barisone è colui che comincia a calcolare il tempo su un asse storico-cronologico, stabilendo l'uscita del regno dei s'ard dalla preistoria e dal calcolo ciclico della natura, salvo poi essere smentito dalle parole di Antonio Setzu che afferma che il popolo dei danzatori non conta gli anni perché non è di alcuna utilità²³³.

Barisone fu il primo a fare calcoli del tempo. Diceva che a Tubinga aveva incontrato allievi di un uomo molto venerabile che viveva in un'isola del mare dei ghiacci, fra gente bionda e senza peli sul corpo. Era l'uomo più sapiente dell'universo e sapeva calcolare con precisione quanti anni, mesi, giorni e ore erano trascorsi dalla nascita di Iesus. Barisone cominciò a chiamare gli anni con un numero, partì dal 3016 dicendo che 3016 erano gli anni trascorsi dal tempo del naufragio dei sacerdoti danzatori a Magomadas²³⁴.

Dopo la caduta dell'impero romano si inaugura la storia medievale-giudicale di Sardegna che con Mariano stabilisce che la carica suddetta diventi ereditaria, per evitare che l'Isola diventi possesso ecclesiastico:

Tre giorni dopo Mariano, sentendo vicino la morte, fece chiamare Ugone e gli disse: «Il libro di Lucifero è nella cripta sotto la fontana nel palazzo dei giudici». Ugone cominciò a piangere e a tremare. «Non dovrai rivelarlo ai monaci» disse Mariano al figlio. «Se lo rivelerai ti uccideranno»²³⁵.

Risulta chiaro l'intento di Mariano di passare le consegne al figlio Ugone anche se quest'ultimo risulta totalmente incapace, è sancita l'ereditarietà.

²³² ATZENI S. *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 150.

²³³ Ivi, p. 151.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Ivi, p. 166.

3.6 I narratori

La comunicazione narrativa si costruisce su una comunicazione immaginaria, gli elementi extratestuali che la compongono (mittente e destinatario) che si attengono alla realtà storica sono l'autore e il lettore reali. Gli elementi intratestuali (il messaggio) che si attengono alla realtà della finzione sono l'autore implicito e il lettore implicito, il narratore ed eventualmente il narratario.

Secondo Chatman l'autore reale è il singolo o il gruppo realmente esistito (anche in mancanza di notizie biografiche) che ha pensato, progettato e scritto il testo. All'opposto il lettore reale è colui che nel corso del tempo legge l'opera, si trovano entrambi al di fuori della finzione narrativa.

All'interno della finzione narrativa troviamo invece l'autore implicito che è l'immagine dell'autore consegnata all'opera, l'idea dell'autore che il lettore desume dalle informazioni del testo, l'autore viene definito implicito perché ricostruito dal lettore per mezzo della narrazione, non è il narratore ma colui che ha inventato il narratore insieme a tutto il resto della narrazione. Il lettore implicito è l'idea che l'autore reale si fa dei suoi potenziali lettori.

La coppia narratore/narratario è il corrispondente nella realtà della finzione del mittente e destinatario.

L'autore reale scrive, il narratore narra, non bisogna mai confondere queste due istanze anche quando coincidono (es. biografia). Il narratore spesso non ha un'identità ma la voce che si sente è sempre la sua, lui è il responsabile ultimo della storia²³⁶.

La struttura del romanzo mette in campo due narratori entrambi intradiegetici e personaggi del racconto (omodiegetici). Il narratore di primo grado è il bambino che diventato adulto riferisce la storia così come la ha appresa dal narratore di secondo grado Antonio Setzu. Il fanciullo racconta in prima persona, usa il pronome personale "io". La rivelazione lo investirà del titolo di custode del

²³⁶ CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2003, pp. 155 e ss.

tempo e lui apporterà una modifica fondamentale nella trasmissione del passato: trasformerà il messaggio da orale a scritto, sdoganando la storia che precedentemente era conosciuta solo dagli abitanti dell'Isola. Questa figura narrativa parrebbe avere dei riflessi biografici²³⁷. Il primo indizio è fornito dall'età anagrafica: al momento del racconto il bambino ha 8 anni, dimenticherà per i successivi 34, la somma dei quali ci riporta al numero 42, l'età di Atzeni nel momento della scrittura²³⁸. Durante il racconto viene nominato da Antonio Setzu un personaggio che porta il nome di "Atzen", si tratta un custode del tempo, descritto ironicamente come un uomo pavido e inaffidabile che risulta essere un antenato del bambino, il quale si augura di avere avi migliori²³⁹.

Il narratore di primo grado assume il ruolo del discepolo, il racconto ha la funzione di rito di passaggio dall'infanzia all'età adulta perché una volta apprese determinate verità la percezione della realtà cambia²⁴⁰. Il piccolo all'inizio non sa niente e dopo il racconto sa tutto, questo è così difficile da sopportare che verrà rimosso e ricordato solo quando sarà sufficientemente maturo per recepirlo, digerirlo e trasmetterlo.

Il narratore di secondo grado Antonio Setzu è un anziano saggio che ha il compito di tramandare la storia dell'Isola in quanto custode del tempo. Egli usa il pronome personale "noi" come per ancorare la sua presenza alla narrazione, ad indicare che quanto avvenuto in passato è patrimonio vissuto in prima persona da lui e da tutto il popolo sardo.

Tale scelta dell'autore deriva probabilmente dall'influenza della sua esperienza di traduttore dell'opera di Chamoiseau²⁴¹. Atzeni era rimasto particolarmente

²³⁷ Secondo Marci nessuno dei due narratori rappresenta l'autore nonostante il più giovane abbia dei tratti in comune con lo scrittore oltre a condividere un antenato che porta il nome di Atzen. Per il critico si tratta di una trappola per il lettore e per schivare tale trappola sarebbe sufficiente notare l'ironia con il quale è descritto l'avo del bambino. In Marci G., *Sergio Atzeni, a lonely man*, op. cit., p. 107.

²³⁸ MORACE A. M., *Atzeni e la ri-scrittura della Storia inabissata*, in *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, a cura di Ledda G., Sulis G., Bologna, Bononia Univesrity Press, 2017, p. 230.

²³⁹ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 116.

²⁴⁰ Ivi, pp. 9-10.

²⁴¹ Ivi, p. 11.

affascinato dal concetto di *Noutéka* termine creolo che dà al pronome personale “noi” un significato magico e solenne, così si appellavano gli schiavi da poco diventati liberi, quasi increduli della loro nuova condizione²⁴². Antonio assume il ruolo di guida nel rito di passaggio o meglio è colui che rivela la tradizione e allo stesso tempo investe il bambino della carica di depositario della memoria collettiva. La figura del narratore di secondo grado richiama quella dell’anziano dei “*contos de foghile*”, racconti così denominati perché narrati intorno al focolare. Dopo una giornata di lavoro nei campi, le storie tenevano svegli i bambini e insegnavano loro i fatti della vita²⁴³.

3.7 Il punto di vista temporale

La struttura del tempo del racconto è gestita dai due narratori. Come abbiamo visto si posizionano su due livelli che scandiscono due dimensioni cronologiche: il narratore di primo grado racconta un ricordo del 1960 e il narratore di secondo grado, Antonio Setzu, narra l’intera storia del popolo di Sardegna in una dimensione non calcolabile.

Entrambi utilizzano i tempi verbali dell’imperfetto e del passato remoto che portano il lettore nell’alveo del racconto fiabesco. Il primo livello ha una datazione molto precisa, inoltre ci fornisce l’esatta durata del racconto che avviene il 12 agosto del 1960 dalle tre del pomeriggio fino al tredicesimo rintocco della mezzanotte²⁴⁴. Il tempo del secondo livello si sviluppa in una curva cronologica molto ampia, il principio non ha una datazione certa anzi è collocato in una voluta indeterminatezza, sospeso nell’atemporalità del mito. La chiusura della vicenda presenta invece un limite preciso, che corrisponde al momento della conquista della Sardegna da parte del regno di Aragona.

²⁴² BERTINI M., *Tradurre la parole de nuit: Sergio Atzeni e Texaco di Patrick Chamoiseau*, in «La grotta della vipera», a. XXII, Cagliari, 1995, p. 36.

²⁴³ ENNA F., *Sos contos de foghile. Racconti e fiabe. Contos e Contascias*, vol. 1, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2004, p. 15.

²⁴⁴ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 46.

Durante la narrazione il tempo si contrae e si dilata, a seconda delle esigenze del narratore, grazie all'utilizzo di analessi, cesure²⁴⁵ ed ellissi:

Non sapevo nulla della vita. Antonio Setzu raccontò la storia e quel che seppi era troppo, era pesante, immaginarlo e pensarlo mi metteva paura dell'uomo, del mondo e della morte. Dimenticai per trentaquattro anni. Ora ricordo, parola per parola²⁴⁶. (...) Mille anni di guerra... furono per noi i romani, mille anni di guerra. Non quotidiane per fortuna. Con pause lunghe di pace²⁴⁷.

Il custode del tempo è il depositario della storia dell'isola e la tramanda mediante un uso astorico, ciclico e mitico del tempo. Questo, a differenza di quello storico-cronologico, è basato sull'oralità, sui cicli della natura e su quelli delle colture: è un infinito presente, a testimonianza di ciò vengono prese in prestito formule che nella tradizione orale sarda misurano e indicano il tempo sulla base dei ritmi della natura: "Il mese delle mandorle aspre", "il mese del vento che piega le querce", "Il mese del sole che asciuga l'uva e dà forza al vino", "il mese della neve", "il mese del fiore di asfodelo"²⁴⁸. Atzeni impiega, inoltre, espressioni proprie della fiaba che contribuiscono a creare un'atmosfera magica ed indeterminata:

"Per cento e cento anni più nessuno sbarcò per combattere e furono rari gli uomini del mare che gettarono le ancore per comprare e vendere"²⁴⁹. (...) "Gli etruschi vivevano da mille anni nella parte orientale di settentrione, la Gaddura"²⁵⁰.

Oppure utilizza numeri che hanno connotati simbolici come tre, sette, dodici, ventuno, trecentotrentatré.

Solo con il giudice Barisone viene introdotto un sistema numerico per il calcolo del tempo, misurazione che egli apprende dagli stranieri di Tubinga, in particolare da un uomo "sapiantissimo" che sapeva calcolare esattamente gli anni trascorsi dalla nascita di *Iesus*. Secondo queste affermazioni Barisone valuta che 3016 anni

²⁴⁵ Nella metrica classica, pausa ritmica nel corso del verso, provocata dalla fine di una parola nell'interno di un metro. Nella metrica accentuativa moderna, la pausa nell'interno di un verso, che coincide con fine di parola.

²⁴⁶ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 39.

²⁴⁷ Ivi, p. 13.

²⁴⁸ Ivi, p. 14.

²⁴⁹ Ivi, p. 54.

²⁵⁰ Ivi, p. 129.

sono passati dal tempo del naufragio dei primi abitanti dell'Isola²⁵¹. Subito dopo il narratore di secondo grado afferma: “Tutti noi continuammo e continuiamo a non contare gli anni. A che serve contarli?”²⁵².

Così egli rivendica un tempo proprio del popolo sardo che non si omologa a quello storico-cronologico ma che si lega alla natura e al mito. Antonio Setzu afferma che non ha senso contare gli anni perché tutto è ciclico, tutto si ripete in un eterno presente. Il tempo raccontato è quello delle persone comuni che cercano di intervenire nella storia ma sempre vanno incontro ad un destino ineluttabile. I personaggi che vivono nel mondo agricolo e pastorale non si occupano della misurazione istituzionale del tempo ma si affidano alle leggi della natura dove tutto muore per poi rinascere, in un ciclo continuo che genera alternanza di opulenza e carestia, guerra e pace. L'autore schiaccia presente, passato e futuro per far girare il tempo in un circolo che si autoriproduce mediante una forza centrifuga che a furia di ruotare rinsalda e rafforza la memoria e l'identità del popolo che la vive.

3.8 Lo spazio

La struttura binaria si ripete anche nella descrizione degli spazi del romanzo: da una parte, infatti, abbiamo i luoghi interni e domestici, dall'altra le superfici aperte dell'intera Isola. La casa dell'anziano²⁵³, area nel quale si sviluppa il racconto di primo livello, si trova in un paese chiamato Morgongiori²⁵⁴. L'abitazione viene descritta come né ricca e né povera, non grande e non piccola, rinfrescata dalle finestre che affacciano sul monte²⁵⁵. Muta con il passare del

²⁵¹ Ivi, p. 151.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Secondo quanto afferma Morace: “Morgongiori è posizionato nella storica regione della Marmilla, aveva fatto parte del giudicato di Arborea. *Domus de janas* e nuraghi sono sparsi nel suo territorio, inoltre è sede di estrazione e di lavorazione dell'ossidiana sin dall'antichità remota, ma soprattutto localizzazione preistorica della *domu de janas* “*Sa forra 'e Su Stabi de Luxia Arrabiosa*”, destinata ad entrare non marginalmente nella narrazione di Atzeni”, in Morace A. M., *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, op. cit., p. 230.

²⁵⁴ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 46.

²⁵⁵ Ivi, p. 66.

tempo (quello della storia) a seconda dei movimenti del sole: alle quattro del pomeriggio la cucina è luminosa e la luce si riflette sui tegami di rame appesi alle pareti. Verso un'ora della sera, non indicata, ma che possiamo presupporre l'ora di cena, la moglie di Antonio porta una candela per rischiarare il buio e mangiano pane e uva. Alle dieci della notte si spostano nel giardino interno, dotato di forma semicircolare²⁵⁶ e in cui si affacciano le finestre dell'abitazione, per consumare il pasto. Verso la fine del racconto, dopo essere tornati in cucina, la donna porta loro del latte mielato e il bambino lo sorbisce immerso in un silenzio irreali, come se tutto il paese stesse ascoltando le parole di Antonio²⁵⁷.

Il racconto di secondo livello si svolge nell'Isola, inizialmente lo spazio non è ben definito, i naufraghi decidono di stabilirsi in un luogo esposto a oriente e vicino alla montagna, per rifugiarsi in caso di attacco nemico. Fondano 21 villaggi. I territori esistono dal momento in cui vengono nominati come nel caso del monte cavo di *T'Is kal'i* che assume però anche un altro significato: diventa metaforicamente e fisicamente luogo di protezione che accoglie i primi fuggiaschi dalle invasioni marine. Spazio sacro, protetto dai raggi lunari di *Is*, è il nucleo nel quale il popolo sardo ritorna quando ci sono decisioni importanti da prendere o per difendersi. Si scorgono, in questa scelta, le suggestioni mosse probabilmente nell'autore dall'archeologo Giovanni Lilliu, il quale colloca nella stessa zona interna i sardi che decisero di rifugiarsi sui monti a causa dell'attacco nemico, concetto espresso dalla teoria della costante resistenziale²⁵⁸.

Atzeni costruisce una mappa dell'Isola che è insieme realistica e fantastica, a volte vengono indicate coordinate topologiche, altre volte il nome ricorda il villaggio in maniera sospesa, senza una sua collocazione nella carta geografica²⁵⁹. Si assiste alla trasformazione dei luoghi (descritti dalle origini fino al loro

²⁵⁶ Si tratta probabilmente della tradizionale casa campidanese.

²⁵⁷ Ivi, p. 152.

²⁵⁸ PUGGIONI I., *Sergio Atzeni e il racconto di fondazione*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2011-2012, relatore Morace A. M., p. 220.

²⁵⁹ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Ilisso, 2014, p. 14.

sviluppo) e a come essi cambino fisionomia sotto le varie dominazioni. In particolare durante l'egemonia dei romani il territorio si modifica: vi è un pesante disboscamento per lasciare posto ai campi coltivati e per l'estrazione di minerali. Da un'unica via di comunicazione si passa a sette. Le variazioni sull'ambiente si riflettono anche sul *modus vivendi* degli abitanti, ad esempio: si parla l'antica lingua ma tutti conoscono il latino. I due poli del potere sono anche le due forze contrapposte: quella dei giudici con sede ad *Arbarè*, dove si edifica un palazzo in pietra attorno a una fonte a cui tutti hanno accesso, e quello della città di *Karale*, domicilio di tutte le dominazioni, destinata da sempre ad essere ricca, corrotta e malata.

Attraverso i luoghi si stabilisce la dicotomia tra terra e acqua, elemento strutturante di un romanzo che risulta però stratificato. Secondo Meschiari²⁶⁰ la Sardegna proposta in *Passavamo sulla terra leggeri* ci parla di sé ed è una miscela di spazi lisci e striati, luogo di opposizione e con-fusione²⁶¹. Da una parte il mare e la palude rappresentano il pericolo, che è quella minaccia che porta in sé il disordine ma anche una ricchezza aggiunta; dall'altra la popolazione che si salva è costretta a scegliere non solo il centro dell'isola e la lontananza dal mare ma anche la montagna e il suo interno. Tiscali rappresenta l'origine e il destino dei s'ard, è un luogo di difesa e non di offesa. Ma questi due mondi, così come nella realtà, rifuggono una separazione netta, infatti Atzeni dopo aver creato due sistemi in opposizione gioca la carta della mescolanza, del miscuglio che prevede

²⁶⁰ MESCHIARI M., *L'île partagée. Géographies de la différence dans Passavamo sulla terra leggeri de Sergio Atzeni*, « Cahiers d'études italiennes », 7, 2008, p. 101-111.

²⁶¹ "L'espace lisse et l'espace strié, – l'espace nomade et l'espace sédentaire, – l'espace où se développe la machine de guerre et l'espace institué par l'appareil d'Etat, – ne sont pas de même nature. Ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces. Craquement de la glace et chant des sables. Ce qui couvre au contraire l'espace strié, c'est le ciel comme mesure et les qualités visuelles mesurables qui en découlent", in Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, Parigi, Editions de Minuits, 1908, pp. 592-598, in Meschiari M., *L'île partagée. Géographies de la différence dans Passavamo sulla terra leggeri de Sergio Atzeni*, op. cit., p. 105.

l'assimilazione delle diversità culturali dei nemici perché, nel suo modo di vedere, la ricchezza viene da una pluralità etnica e culturale²⁶².

3.9 I personaggi

I personaggi sono introdotti dal narratore di secondo grado, nella prima parte sono inseriti in un disegno corale: prevalgono alcune figure anche se descritte con scarse e decise pennellate. Nella seconda porzione di testo, quella che si riferisce al periodo medievale-giudicale, dominano alcune presenze importanti, si pensi ad esempio all'immagine simbolo del giudice Mariano. La struttura a cornice permette di inserire una grande quantità di storie e insieme un gran numero di personaggi, circa 125, molti di loro sono solo nominati. In questa sede verranno analizzati esclusivamente quelli meglio tratteggiati dall'autore.

Bambino

È l'alter ego dello scrittore e narratore di primo grado, nella storia ha 8 anni ed è colui che la scrive una volta diventato adulto. È abituato ad essere guardato con sospetto perché proveniente da stirpe “ebrea marrana, sarda, genovese, con sfumature arabe e catalane”²⁶³. Immagina che il sangue degli erranti e perseguitati scorra nelle suo essere, convinzione che lo predispone a comprendere la diversità e la solitudine che ne deriva, per questo si accompagna a persone simili a lui, definite *istrangios* o “figli di bagassa”. Afferma di essere ateo perché nell'Isola questo è sinonimo di bandito, un'immagine poetica che gli piace ma non ne conosce esattamente il significato. Nella descrizione di questo personaggio si insinuano molte delle idee dell'autore, soprattutto il concetto di “miscuglio etnico” derivante dal contesto vissuto da Atzeni e ispirato probabilmente alle teorie di Umberto Cardia²⁶⁴ che guardano la storia dei sardi da un punto di vista

²⁶² Ivi, p. 108.

²⁶³ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 46.

²⁶⁴ Esponente del partito comunista italiano, parlamentare europeo e giornalista introduce in Sardegna il concetto di etnicità in senso moderno.

nuovo rispetto alla tradizione: egli propone un passato dinamico che anziché arroccarsi nella chiusura e isolamento è il frutto della mescolanza di tutti i popoli del Mediterraneo. Idea cara ad Atzeni e da lui portata avanti e sviluppata sia nel lavoro giornalistico che nelle opere letterarie²⁶⁵. Altro concetto che compare tra le righe è l'identificazione di se stesso con le persone diverse, reiette e strane. Gran parte della poetica dell'autore indaga la marginalità nella sua pienezza e nei più vari aspetti: geografici, sociali, mentali.

Il bambino ascolta in silenzio la storia narrata dall'anziano, capisce che si tratta di un racconto segreto e importante, cerca di ricordare tutti i particolari, partecipa emozionalmente al racconto, riflette insieme al suo mentore sulle azioni dei personaggi. Raffigura colui che apprende, si fa tramite tra passato e futuro, partecipa ad un battesimo che lo informa sui fatti della vita. Dalle sue stesse parole sappiamo che dopo la fine del racconto niente è più come prima, si avvia un procedimento di metamorfosi che porta al cambiamento, alla conoscenza che genera paura dell'uomo, del mondo e della morte e nello stesso tempo lo introduce nell'età adulta.

Antonio Setzu

Narratore di secondo grado, è colui che racconta la storia e tramanda il titolo di "custode del tempo". Fisicamente è basso, robusto, forse un po' grasso. Tiene in testa un berretto di fustagno giorno e notte, indossa dei gambali impenetrabili sia per l'acqua che per i proiettili. È un allevatore di cavalli, non è ricco e neanche povero. Ha 12 figli, si lava due volte l'anno, conosce la *Commedia* a memoria, ha una mira eccezionale²⁶⁶. Assume il ruolo di maestro perché mentre rivela insegna e porta il ragazzino al ragionamento, "Antonio Setzu si interrompe. Pareva in dubbio. Mi chiese: «Pensi che Tauro possa essere assolto?». Chinai la testa in segno di assenso"²⁶⁷.

²⁶⁵ MARCI G., *Sergio Atzeni, a lonely man*, op. cit., pp. 207-208.

²⁶⁶ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 66.

²⁶⁷ Ivi, p. 111.

Il suo è un narrare partecipato che si manifesta con sentimenti ed emozioni differenti a seconda del racconto: gioia, rabbia, sofferenza. Non nasconde le sue opinioni, “Una resistenza di mille anni può cambiare l’indole di un popolo. Diventammo provetti nelle *bardanas*, ovvero rapinatori del lavoro altrui”²⁶⁸.

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

Ho meditato, disse Antonio Setzu. Credo il motivo sia questo: gli uomini dei Savoia, mentre lo storico savoiaro scriveva, profanavano i monti della resistenza. Armati in nome del re occupavano i pascoli e i frutteti. Incendiarono i boschi, avanzavano coi cani e i fucili. Tutto quel che recintavano con muri di pietra era dichiarato loro proprietà da una legge savoiarda. Distruggevano il sistema di gestione collettiva della terra, ereditato dalla notte del tempo. Toglievano al popolo i mezzi elementari di sussistenza: il pascolo, il coltivo. I sardi dei villaggi di montagna, che sparavano contro i costruttori di muri a secco, venivano chiamati banditi, ricercati, uccisi, perché difendevano quel che era loro per diritto fin dalla notte del tempo²⁶⁹.

Da tutti è ritenuto un uomo saggio, spesso dispensa consigli ponderati e assennati per chi ne ha bisogno, “Era cercato da chiunque in paese avesse bisogno di un consiglio assennato”²⁷⁰.

Padroneggia le antiche tradizioni, utilizza la trasmissione orale usata nella dinamica padre-figlio, guida il discepolo in un viaggio di conoscenza della storia e del mito propri dell’Isola, con il fine di preservare e divulgare quel passato che solo pochi conoscono.

La moglie di Antonio Setzu

È una presenza importante anche se silenziosa e sfuggente, di lei non si sa quasi niente. Scandisce il tempo del racconto occupandosi della gestione della casa, accende una candela quando sopraggiunge il buio e si occupa di portare il cibo, dapprima uva e pane, poi testine di agnello arrostate e infine latte mielato per la notte. Benedice il ragazzino ed è descritta con occhi grigi e buoni, porta il nero antico e anche lei conosce le tradizioni.

²⁶⁸ Ivi, p. 118.

²⁶⁹ Ivi, p. 119.

²⁷⁰ Ivi, p. 111.

Mir

Fa parte delle antiche genti (i sacerdoti danzatori) che approdano sull'isola, porta in salvo il suo popolo nel centro della terra e battezza il luogo con il nome di *t'Is Kal'i* secondo il culto di *Is*. Istituisce la figura del giudice che può essere un uomo o una donna e si occupa della protezione e benessere della popolazione. Costruisce maschere spaventose per scoraggiare i nemici che sono usate con trampoli per aumentare l'effetto e introduce l'uso dei *trimpanus* (tamburi). Lascia negli approdi omini di bronzo con le corna per far sapere ai nemici che quella è la terra dei danzatori cornuti. Istituisce la festa dell'acqua, sommo principio di vita.

Amsicora

Personaggio storicamente esistito che subisce un processo di demitizzazione da parte dell'autore. Viene rappresentato come uno sconosciuto che millanta origini sarde per poter convincere il giudice a respingere i romani. Egli vuole conoscere il luogo segreto nel cuore dell'Isola ma il giudice diffida e gli nega l'aiuto. Amsicora verrà sconfitto portando alla morte 990 balentes²⁷¹. Stesso destino avrà il figlio Josto.

Lucifero

Personaggio utilizzato per introdurre la diffusione del cristianesimo in Sardegna. Perno simbolico della cultura ideologica cattolica, è colui che scrive, legge, interpreta e diffonde la parola del Cristo. È un bambino schiavo al quale viene raccontata la storia di *Iesus* da un vagabondo, il messaggio è così potente che gli cambia la vita: decide di fuggire da casa e andare in città a lavorare in una taverna per avere l'occasione di ascoltare notizie sul racconto. Dopo 11 anni gli viene affidato uno scritto, rotolo²⁷², che contiene la parola del Cristo. Il ragazzo non sa

²⁷¹ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 86-89.

²⁷² Ivi, p. 91.

leggere e scrivere e chiede alla sua padrona di poter imparare. Una volta decifrate le parole del libro scappa e incontra un giudice senza nome il quale crede che la parola cristiana sia portentosa e gli affida il compito di divulgare il contenuto del libro e insegnare la lingua dei romani al popolo sardo. L'Isola si converte al cristianesimo perché è sinonimo di libertà, custodisce il manoscritto fino alla disfatta ad opera degli aragonesi.

Barisone

Figura spartiacque che inaugura il periodo giudiciale. Caratterizzato da luci e ombre nel carattere e nelle azioni. Definito bizzarro, viaggiatore e falsario mantiene il giudicato prospero. Un moro gli regala il gioco dello *shah*²⁷³ e dei fiori di una pianta chiamata *kif* che mastica durante le udienze in cui è chiamato a giudicare. È accompagnato dalla figura di Itzoccor, suo fedele amico, sventano insieme attentati e complotti dei nemici cántarani. Bizzarro perché stupisce, ha modi di fare inconsueti: quando l'episcopo gli chiede di consegnare il libro di Lucifero si trasforma in un cane rabbioso, ulula, salta sulla fontana sollevando schizzi di acqua e fango, si allontana furente in posizione da quadrupede. Viaggiatore perché decide di partire con Itzoccor e 14 *balentes* per scoprire le terre del nord. Falsario perché durante il viaggio a Tubinga fa scrivere un documento in cui si attesta che l'imperatore Barbarossa aveva acquisito le terre dei giudici e che Barisone era stato nominato reggente. Viene accusato di essere un traditore dalla corona e di voler trasformare il giudicato in regno, in realtà egli compie questo gesto per evitare di dare tributi alla Chiesa, e per non sottostare al suo dominio. Il narratore accosta per similitudine il documento di Barisone e

²⁷³ La metafora degli scacchi compare dapprima nell'*Apologo del giudice bandito*, uno dei giocatori porta lo stesso emblematico nome di Itzoccor. In *Passavamo sulla terra leggeri* la partita si svolge tra due amici fraterni e si conclude con un pareggio mentre nell'altro romanzo è sinonimo della lotta di potere tra l'oppressore e l'oppresso. Don Ximene attacca e Itzoccor si difende. Davanti alla scacchiera si ritrovano sullo stesso piano per affrontarsi in una battaglia simbolica che contrappone l'invasore e colui che resiste, in Mura P., *La guerra di polvere e tempo*, in Sergio Atzeni e *l'arte di inanellare parole*, a cura di Cocco S., Pala V., Argiolas P.P., Cagliari, Aipsa, 2014, pp. 64-66.

quello della donazione di Costantino, entrambi falsi, il risultato è una *captatio benevolentiae* nei confronti di chi lo ascolta, atto a giustificare l'azione del giudice. Barisone non desidera che la carica giudiciale diventi ereditaria. Stanco del compito, educa un bambino, che istruisce per dieci anni, per proporlo come nuovo giudice. All'età di 56 anni si imbarca da Bosa con destinazione sconosciuta.

Mariano Padre

Viene educato da Barisone, è intelligente, conosce l'*antica lingua*, il latino e il greco. Sa innestare i frutti, cavalcare sui dirupi, mungere e tessere. Il custode del tempo gli rivela la storia. Durante il suo giudicato deve affrontare i soliti nemici ovvero i cantarani, insediati anche nella corona, e gli episcopi *karalitani* che rivendicano l'Isola come possedimento della chiesa di Roma. La Sardegna vive un periodo di prosperità sotto il suo controllo, inizialmente deve affrontare l'elezione del nuovo episcopo di *Arbarè* e per questo vive un momento di tensione ma il nuovo ecclesiastico, Pantaleo, è un uomo illuminato e di buoni sentimenti: il che fa nascere un'amicizia fraterna tra i due. È accompagnato da Eleonora di Seu, la sua più fidata amica che diventerà sua moglie a causa delle pressioni del nuovo episcopo di *Arbarè*, nominato dopo la morte di Pantaleo. Durante il suo mandato decide di scrivere le antiche leggi e gli viene imposto di rendere il giudicato ereditario dietro la minaccia che, alla sua morte senza eredi, l'Isola vada all'episcopo di Roma. È costretto a sposare Eleonora da cui avrà un figlio ritardato di nome Ugone. L'autorità religiosa impone che i rapporti tra i due coniugi siano controllati dalle monache, per evitare che nessun altro (soprattutto il demonio) si unisca a loro, ne deriva uno spaccato boccaccesco²⁷⁴ in cui Mariano ed Eleonora si congiungono, toccati e disturbati dalle mani delle monache non sempre prive di malizia. Mariano comprende da subito che suo figlio, educato dalle suore, ha qualcosa che non va, perciò vorrebbe avere altri

²⁷⁴ PUGGIONI I., *Sergio Atzeni e il racconto di fondazione*, op. cit., pp. 160-161.

figli che però non arrivano. Decide con la moglie di allontanarsi per tre anni, con il consenso dell'episcopo che esulta per il desiderio di prendere il potere. I due sono seguiti dalla monaca Sinna che dice di avere dei poteri magici che rendono infecondo il giudice. I tre giacciono insieme e Sinna di nascosto dà alla luce gli altri due figli di Mariano ed Eleonora: Mariano e Martina. L'uomo sentendosi morire affida i segreti al figlio Ugone.

Eleonora di Seu

È una pastora che diventa amica di Mariano fin dall'infanzia, non è di stirpe antica e per questo attira le antipatie dei nemici che divulgano delle falsità su di lei e arrivano a pianificarne l'omicidio, senza successo. Ride e beve vino, fa le capriole sul cavallo ed è il migliore cavaliere di *Arbarè*. Le ragazze dicono che puzza come un animale sudato e che il suo odore si sente dalle porte della città²⁷⁵. Non è interessata all'amore né all'antico *jogai* del sesso, preferisce cavalcare anziché fare figli. Piegherà la sua volontà per il bene del giudicato, decidendo di sposare Mariano e dando alla luce Ugone. Dopo la morte del marito parte per mare e nessuno saprà più niente di lei.

Ugone

Viene descritto come un ritardato, a due anni non sa né camminare né parlare, fa presagire come sarà da grande: un essere torpido di mente e impedito nel corpo. A tre anni non riesce a controllare i bisogni corporali e conosce una sola parola: Dio. Viene allevato dalle monache nel monastero di Cantàra e i genitori non possono vederlo. A sette anni sa recitare a memoria otto preghiere e non capisce ciò che le persone gli dicono, non sa cavalcare. A otto anni non riesce a mangiare da solo e quando vede il padre si mette a piangere perché ne ha paura. A nove anni non è ancora in grado di essere autonomo, quando esce si perde, si mette a piangere, non riesce a pulirsi il moccio dal naso. A dieci anni ha paura delle

²⁷⁵ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 153.

pecore, delle api e si rifugia sotto le gonne di sorella Isabella, l'unico posto dove si sente al sicuro. A quattordici anni fa la pipì a letto, ha paura dei tuoni, non sa leggere né scrivere. Diventato adulto giace come un animale con una suora compiacente (Giustina) che gli mette un budello sul membro per evitare di rimanere incinta. Personaggio totalmente negativo, si contrappone all'eccellenza dei genitori. I nemici del giudice esultano perché assaporano la vittoria grazie ad un tale erede. Il padre in punto di morte gli rivela i segreti del giudicato ma lui li dimentica perché non ne comprende il significato. Non distingue la realtà dalla fantasia e viene torturato psicologicamente dai monaci per scoprire il nascondiglio del libro di Lucifero. Le parole lo fanno soffrire come se fossero vere e proprie torture. Viene ucciso dai nemici che prevedono di prendere il potere poiché hanno dimenticato che Mariano ha altri due figli.

Mariano figlio

In contrapposizione al fratello ucciso, Mariano è brillante, intelligente, educato nell'uso delle lingue, abile cavaliere, assennato dispensatore di consigli, sapiente nel risolvere le controversie. I cantarani da subito gli giurano odio sotterraneo infatti prima divulgano maldicenze che lo indicano quale l'assassino di Ugone poi commissionano un attentato in cui il giudice viene ferito ad una gamba ma sopravvive. Combatte gli aragonesi, richiamati illecitamente dall'episcopo di Roma, in un'unica battaglia che lascia sul campo dello scontro 37 morti, compreso l'infante spagnolo freddato da Martina, la sorella di Mariano. Il giudicato ha periodi di potenza e carestia, deve affrontare ondate di cavallette, devastatrici delle messi. Gli viene imposto il matrimonio per la discendenza, decide di sposarsi per dispetto con la prima donna che incontra e trova Annicca una contadina di aspetto ributtante con cui genera una figlia: Eleonora. Nei periodi di carestia le maldicenze su Mariano tendono a ripresentarsi, in più, poiché viene confuso con il padre, la gente pensa che sia immortale e che abbia convegno con il demonio. Dopo una caduta da cavallo perde definitivamente una gamba e, liberatosi della stampella, comincia a muoversi su tre zampe, prende le

sembianze di una capra zoppa. Gli piace vivere nudo e dormire vicino alle pietre dei falchi, si ciba di lumache crude, petali di fiori, polvere di farfalle e limoni spinosi²⁷⁶. In occasione della nascita del nipote si mette la giacca e va a messa, conversa con i forestieri che arrivano a Bosa ma fugge subito dopo camminando a tre zampe, belando e ululando. Aspetta l'ultima visita della sorella prima di morire, sarà sepolto nel monte cavo. Mariano è un personaggio fortemente caratterizzato, subisce un processo di metamorfosi. È una figura storica importante che Atzeni tende a demitizzare tramite l'uso del grottesco e del comico. L'autore utilizza un linguaggio zoologico e dissacrante, probabilmente, come suggerisce Cerina, per abbassare il tono epico con cui si descrivono gli eroi²⁷⁷. La figura della capra ritorna nel romanzo, simbolicamente e con diversi significati: per descrivere la bellezza di Sula "forte e agile come capra"²⁷⁸ o la danza del giudice Urak che salta, vola e balla abitato dallo spirito dell'animale²⁷⁹. Mariano è il simbolo della Sardegna non solo perché porta i segni di quel capro che appare in principio nella *zicura*²⁸⁰ ma anche perché assomiglia al suo popolo che racchiude la sapienza, la bestialità, l'innocenza del capro espiatorio e la deformazione animale del demonio. Nella cultura popolare sarda esiste la figura dei cosiddetti "uomini selvatici", individui che prendono le sembianze di determinati animali e che vengono considerati dalla comunità come esseri diabolici. Il selvatico rientra nella nozione del non domestico, cioè, di un essere vivente, animale o vegetale, che si colloca lontano o fuori dall'orizzonte sociale degli uomini, fuori dalla comunità. Tra i casi più interessanti di trasformazione in bestia c'è quella del *boe muliàche*, un uomo che per fatalità assume di notte un comportamento bovino, aggirandosi per le vie del paese muggendo con suoni più

²⁷⁶ Ivi, p. 192.

²⁷⁷ Ivi, pp. 23-24.

²⁷⁸ Ivi, p. 60.

²⁷⁹ Ivi, p. 81.

²⁸⁰ Ivi, p. 24.

che bestiali e portando sciagure²⁸¹. Sembra che Mariano posseda alcune di queste caratteristiche: anche lui subisce una trasformazione e assimilazione ad un animale e allo stesso modo viene giudicato folle dai suoi compaesani. Nel periodo in cui si identifica con la capra vive al di fuori della comunità che, tra l'altro, ne ha paura e ritiene che la sua bestialità, il suo essere fuori dagli schemi, abbia a che fare con il diavolo.

Martina

Sorella di Mariano, è un personaggio che potremmo definire ferino e misterioso. Riesce a presagire i pericoli, infatti salva la vita al fratello, si comporta con una brutalità feroce, uccide i nemici con coltellate nette e addirittura uno con un morso alla gola. Negli inseguimenti è veloce come una lepre e vola sugli avversari. Entra a far parte della corona, non si esprime mai tranne sul reato di stupro. Accompagna il giudice dappertutto, decide di cacciare con i falchi che diventano i suoi animali, si avvicina loro con pazienza e dedizione, dapprima porgendogli carne di coniglio dalle proprie mani, poi costruisce loro una "rocca" di pietre alta tre case, seconda solo alla cattedrale, la gente non capisce cosa faccia e pensa che sia pazzo. Ben presto i volatili si moltiplicano e i giudici sono seguiti e annunciati nei paesi dal volteggiare dei rapaci. Quando la nipote Eleonora si sposa, Martina si trasferisce con il falco nel suo castello e qui cavalca, caccia e insegna ai giovani l'arte della guerra senza regole. Sente la morte imminente del fratello, per questo va a trovarlo, si danno l'ultimo abbraccio. È l'unica che accompagna il feretro nel paese, sopra la sua testa undici falchi gridano di dolore. Salutata il nipote si corica, incrocia le braccia e muore. Per la sofferenza 300 rapaci femmine cantando nella lingua che i giudici comprendono si buttano in mare e si lasciano affogare.

²⁸¹ ATZORI M., *Tradizioni popolari della Sardegna. Identità e beni culturali*, Sassari, Aedes, s.d., pp. 170-171.

Eleonora

La figlia di Mariano è l'ultima *judikissa* di Sardegna, nasce da un matrimonio senza amore, sua madre è una contadina di Siurgus di una bruttezza straordinaria. Eleonora fin dall'infanzia viene descritta come un personaggio eccezionale, a tre anni cavalca come un adulto, il suo aspetto è sgradevole come quello della madre ma ha occhi vispi e intelligenti, non ha difficoltà ad imparare il latino, il greco, la storia, la matematica e la geometria. Come la zia è protettrice dei falchi, di uno in particolare che porta il nome di Vento. Non vuole ereditare il titolo di giudice, si confida con Martina che la rassicura dicendole che può rifiutare. A 18 anni è sapiente e furba. Si innamora di Mattia Pisano, il narratore descrive una danza d'amore che somiglia ad un idillio, i due si sposano e vanno a vivere nel castello del padre di lui con i falchi, più tardi li raggiungerà Martina. Hanno un figlio dopo 20 anni di matrimonio. Eleonora dovrà affrontare la disfatta del regno ad opera di Ruggeri di Manuccio, nominato viceré di Sardegna dal sovrano di Aragona.

L'aragonese in una notte assale il castello, rapisce Mattia e Mariano: il primo è tenuto prigioniero per 13 anni, il secondo viene ucciso e gettato ai maiali. La corona decide di piegarsi al dominio straniero e Eleonora non può fare niente per fermarli: una volta liberato il marito i giudici partono.

Barnaba Pisano

Personaggio negativo descritto come crudele, sanguinario e di aspetto orribile: di bassa statura e con gambe rocciose, la sua pelle è arsa dal sole, scura e impenetrabile alla lama. Scappa da *Karale* quando arrivano gli aragonesi e si presenta a Mariano per chiedere protezione che, pur conoscendo la sua natura spietata, gliela concede, permettendogli di insediarsi tra due colline di Torres con la promessa che avrebbe controllato i traffici dell'*Alguer*. Si innamora di una giovane già promessa sposa, per convincerla uccide il suo uomo. Lei accetta di sposarlo per terrore e si suicida subito dopo la nascita del figlio Mattia. Barnaba verrà ucciso, per vendetta, dalla sorella dell'uomo che ha assassinato.

Mattia Pisano

Figlio di Barnaba e Caterina, nell'aspetto è identico al padre ma il suo animo è gentile. Lui stesso si sente passero e non rapace, è incapace di odiare, ama la poesia e non vendica i torti subito. Il padre lo ritiene un debole e lo tratta crudelmente. Dopo la morte del genitore scappa dal castello perché non tollera le pressioni dei suoi cortigiani, incontra Eleonora e si innamora perdutamente di lei, i due trovano rifugio l'uno nell'altro. Verrà torturato orrendamente per anni dagli aragonesi, per svelare il nascondiglio del libro di Lucifero, una volta liberato appare senza un braccio, un orecchio e devastato nell'animo.

Ruggeri di Manuccio

Nominato viceré dalla corona di Aragona, assassino di professione, noto come mano nera. Pensa di essere investito di un potere divino, il narratore sarcasticamente dice che Ruggeri pensa che *Iesus* parli castigliano e che voglia sposare la causa degli spagnoli e vendicare l'uccisione dell'infante. Attacca il castello di Eleonora e fa prigionieri Mattia e Mariano, dà l'ordine di uccidere il bambino. Verrà avvelenato da una mano sconosciuta.

3.10 Piano reale e piano immaginario

Passavamo sulla terra leggeri è stato definito da Caocci come “un'intensa fiaba antropologica zeppa di fole meravigliose ed edificanti”²⁸². Nell'impianto dell'opera la realtà si mescola con l'immaginazione e vengono inseriti sia fatti verosimili che avvenimenti o descrizioni del tutto fantasiose.

Il piano del reale racconta l'origine di un popolo e il suo svilupparsi nel tempo. Dopo l'approdo nell'isola, i s'ard costruiscono 21 villaggi e si insediano nel luogo. Fin dal principio devono affrontare incursioni nemiche, il romanzo stesso

²⁸² CAOCCI D., *Dispositivi allegorici e esiti fiabeschi nei romanzi di Sergio Atzeni*, in *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, a cura di Ledda G., Sulis G., Bologna, Bononia University Press, 2017, p. 60.

è costruito in base all'opposizione tra residenti ed esterni ma anche sull'integrazione che deriva dallo scontro di culture differenti: ad esempio, dagli Ik uomini uccello, gli autoctoni imparano l'uso del fuoco e la tecnica per addomesticare i cavalli. Nei periodi di pace i villaggi prosperano, l'economia è di tipo agropastorale, la società arcaica e primitiva, gli uomini si ammazzano tra loro per futili motivi: "Si poteva uccidere e morire anche senza odio. Per potere bere prima alla fonte. Per una parola interpretata come insulto. Per desiderio spasmodico di un cavallo altrui. Per scommessa. Per caso. Per errore"²⁸³.

La prima grande trasformazione sociale si ha con lo sbarco dei fenici, il loro contatto non viene rifiutato. Essi introducono il commercio e propongono i propri usi e costumi: venerano degli dei dalle sembianze umane che copulano sfrenatamente, costruiscono case resistenti con paglia e fango. Ben presto molti aspetti della cultura degli stranieri vengono assimilati, si introduce l'uso degli schiavi, si cade nell'ozio e nella lussuria, anche se un nucleo di popolazione che vive più internamente (Mu) non si integra e combatte in segreto la fusione con gli esterni. I punici si espandono e fondano la prima città: Karale, corrotta, dedita al vizio, ricca ma anche oppressa dalle malattie.

Il secondo sconvolgimento sociale arriva dal mare, sulle navi dei romani, a precederli una fama di assassini spietati. I s'ard allora decidono di non affrontare direttamente il nemico e di ritirarsi in montagna e nelle foreste. Solo la città viene conquistata e si formano due poli del potere. Il dominio di Roma dura mille anni e minaccia la totale resa degli autoctoni che reagiscono attaccando con *bardanas* (razzie) compiute di nascosto, solo quando i nemici risultano deboli o in difficoltà. Cambia il loro modo di vivere: diventano rapinatori del lavoro altrui. La diffusione del cristianesimo, accettato in quanto dottrina rivoluzionaria e libertaria, rappresenta un'evoluzione della società, dal momento che prevede la liberazione degli schiavi e l'uguaglianza. Si configura come uno strumento di sapienza infatti Lucifero, colui che diffonde la parola, insegna alla popolazione

²⁸³ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 64.

la lingua latina e l'alfabetizzazione. L'impero romano è sconfitto solo grazie alle invasioni barbariche. In Sardegna si affacciano i Vandali ma solo per scaricare/esiliare 300 petulanti monaci alessandrini che si stanziavano a Karale e dibattono sulla natura del Cristo.

La dominazione piemontese produce ulteriori cambiamenti ed è particolarmente invisa ai sardi. I Savoia distruggono boschi e campi e il sistema gestionale della terra che fino a questo momento non conosce la proprietà privata ed è basato sulla condivisione. I re stranieri si scagliano contro i ribelli sardi che vengono dichiarati banditi e fuorilegge. Tramite un'operazione intellettuale tramandano nella storia ufficiale notizie false al fine di giustificare il dominio savoiano nell'Isola, ottenuto attraverso l'esibizione di un documento manomesso. Desiderano estirpare il sentimento collettivo di sovranità dei sardi nella loro casa diffondendo tramite la tradizione l'idea di un popolo da sempre sottomesso, senza identità e incapace di reagire. Il processo di evoluzione continua quando la carica giudiciale diventa ereditaria, misura adottata per difesa nei confronti della Chiesa di Roma che vuole appropriarsi delle terre di Sardegna. A partire da questo momento viene posta l'attenzione del narratore su una famiglia che è quella del giudice Mariano e dei suoi discendenti. Infine quando il polo del potere giudiciale si spezza, sotto l'oppressione degli aragonesi, il racconto cessa di esistere.

Attraverso l'origine e l'evoluzione del popolo sardo si può osservare l'organizzazione della società. I ruoli maschili e femminili non sono delineati secondo la tradizione, non c'è un sistema patriarcale infatti la carica di giudice viene assegnata non in base al sesso ma alle capacità personali. Le donne assumono posti di comando e sono abili guerriere: Sul di Mu viene definita il giudice migliore nella storia dei giudici danzatori²⁸⁴. Ursa prende la decisione saggia di non affrontare apertamente i romani. Il primo custode del tempo è una bambina di nome Vara. Aleni costruisce il palazzo di pietra di Arbarè. Eleonora di Seu è un'esperta amazzone. Martina addomestica i falchi e insegna l'arte della

²⁸⁴ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 50.

guerra ai giovani. Eleonora è istruita, intelligente e abile²⁸⁵. Gli uomini si occupano della guerra, dell'agricoltura e della pastorizia, della costruzione del villaggio secondo gli usi di una qualsiasi comunità arcaica. I bambini crescono insieme fino al rito che li consacra *maiores*. Vengono prescelti 12 maschi e 12 femmine i cui organi sessuali siano formati e pronti per la riproduzione. Il rito, che è anche una festa, consiste in una corsa tra i rovi per i fanciulli mentre le ragazze aspettano accovacciate e camuffate al di là del percorso, chi vince può scegliere la sua donna (che però può rifiutare la proposta). L'autore inserisce nel racconto del rito della *maioria* la storia della *disamistade* tra due adolescenti²⁸⁶. L'invasione dei fenici corrompe il rito a Mu (negli altri villaggi rimane uguale) che prende il nome di Koi, in esso spariscono le spine dal campo e i *maiores* copulano davanti a tutti. A notte fonda i partecipanti alla festa indossano dei veli bianchi che tengono scoperto solo il sesso e si danno ai bagordi. Con l'avanzare del tempo il rito tende a modificarsi e dopo essere stato fenicio e luciferiano sopravvive intatto con il nome di *cancioffali* nella città di Karale. Vengono citate alcune feste propiziatorie per l'agricoltura come quella della fonte sacra e il rito dei cavalieri di Arbarè che si cimentano in una gara di abilità nell'infilzare con

²⁸⁵ Nella società arcaica sarda le donne godono di maggiore libertà rispetto agli usi e costumi diffusi nella Penisola, ad esempio le usanze matrimoniali dei sardi per molto tempo mantennero gli antichi costumi che prevedevano l'uguaglianza giuridica tra marito e moglie, ne è prova l'esistenza di una comunione patrimoniale tra coniugi considerata caratteristica del matrimonio a *sa sardisca*. Il regime dotale (meno conveniente per la donna) era estraneo all'isola, questa istituzione veniva definita matrimonio a *sa pisanisca*, con un evidente richiamo a una pratica continentale. In Atzori M., *Tradizioni popolari della Sardegna*, op. cit., p. 26.

²⁸⁶ In Sardegna quando nei rapporti individuali o fra gruppi insorgevano dei contrasti, la famiglia o l'individuo operava una chiusura nei confronti "degli altri" fino a considerarli nemici. Si sviluppava la spirale dell'inimicizia nella quale venivano coinvolti interi clan familiari, si scatenava in questo modo il fenomeno noto con il nome tradizionale di *disamistade*. Questo odio era il frutto di una iniziale offesa o di un'azione considerata tale, provocata da questioni di interesse economico o da motivi di "onore" spesso abbastanza futili. Dalla prima offesa si determinava una reazione a catena che provocava una serie controreazioni aggressive compiute da entrambi i protagonisti e dai rispettivi gruppi familiari. Tra di loro si instaurava una guerra latente che poteva esplodere, oppure rimanere sopita per generazioni. Nel primo caso si mettevano in moto i meccanismi della faida con le relative reciproche vendette, in base al principio secondo cui un'onta deve essere socialmente compensata con un'altra offesa di uguale valore sociale. In Atzori M., *Tradizioni popolari della Sardegna*, op. cit., pp. 53-54.

lo stocco 12 stelle²⁸⁷. Il cristianesimo diffonde il sacramento del matrimonio. I giudici non amano accasarsi e, spesso, tale scelta è un'imposizione della Chiesa²⁸⁸. Il primo Mariano è costretto a sposare l'amica Eleonora e i loro rapporti sono controllati, troppo da vicino, dalle monache. Il secondo Mariano in disaccordo con la decisione di prendere moglie impalma la prima che incontra, sebbene ripugnante nell'aspetto. La religione segue l'evoluzione della società, inizialmente i sacerdoti danzatori pronunciano oracoli osservando il cielo. Dopo il naufragio consacrano il monte cavo, luogo topico, ad Is, nel culto della luna. Si convertono al cristianesimo più per la potenza della parola, che esalta la libertà e l'uguaglianza che per i precetti morali, da sempre i s'ard sono in conflitto con l'istituzione ecclesiastica, intesa come potere che vuole governare sull'Isola. L'istruzione è basata sulla conoscenza della natura, i sacerdoti danzatori conoscono il cielo, i numeri e le costellazioni. I giudici devono sapere innestare, tosare le pecore, tessere ma anche conoscere i segreti dell'agricoltura, il latino, il greco, la geografia e la storia. L'abilità fisica è un valore importante: i giudici sono cavalieri capaci ed esperti guerrieri.

²⁸⁷ È facilmente intuibile il riferimento alla festa della *Sartiglia* che si svolge a carnevale ad Oristano (che fa parte dell'antico giudicato di Arborea). Consiste in una prova di abilità compiuta da un cavaliere mascherato (*Componidori*) e dal suo seguito per tentare di infilzare con la sciabola e con lo stocco una stella in metallo che pende da una fune, tesa di traverso lungo il percorso. La gara consiste nel tentare la fortuna con l'obiettivo di afferrare la sorte, cioè nel riuscire a infilzare "la buona stella" per la comunità. Infatti se la prova si conclude positivamente si presagisce una successiva buona annata. Il buon esito della prova non dipende solo dalla bravura del cavaliere ma anche dalla fortuna infatti con la giostra della *Sartiglia* si cerca di anticipare il futuro, di ottenere delle certezze per il domani che invece è imperscrutabile. In Atzori M., *Tradizioni popolari della Sardegna*, op. cit., pp. 131-134.

²⁸⁸ I primi interventi della Chiesa sul matrimonio in Sardegna risalgono al IX secolo, per molto tempo vigeva come usanza il rituale degli *sponsali* (contratto di matrimonio laico) che veniva considerato dalla comunità come un vero e proprio matrimonio. Era inoltre praticato e accettato il concubinato, unione riconosciuta o quantomeno non riprovata dalla legge. L'atteggiamento dei giudici, riportato nel romanzo, nei confronti del matrimonio è in linea con la tradizione. In Atzori M., *Tradizioni popolari della Sardegna*, op. cit., p. 27.

3.11 Piano immaginario

Seguendo la traccia dell'analisi utilizzata precedentemente su *Cien años de soledad* compiuta da Vargas Llosa, si può affermare che anche nell'opera di Atzeni sono presenti tutti i piani dell'irreale: il magico, il miracoloso, il mitico-leggendario, il fantastico²⁸⁹.

Il magico inteso come controllo delle forze della natura da parte di un uomo si trova nella descrizione di Sula che vive immersa in nugoli di farfalle, che pensano sia la loro madre, "in cento e cento" muiono per salvare la vita dello sposo della loro protetta e quando pensano che la loro genitrice sia morta piangono lacrime rosse per poi ritornare all'euforia non appena risulta chiaro che Sula in realtà è ancora viva.

Alcuni personaggi, in particolare Itzoccor e Martina, riescono a prevedere i pericoli e sventano gli attentati destinati ai giudici che accompagnano. Sempre Martina presagisce, da una nuvola che le oscura la fronte, la morte del fratello. Una volta seppellito il giudice, si corica, incrocia le mani sulle spalle e decide di trapassare²⁹⁰.

Il miracoloso è un evento straordinario che ha a che fare con la religione cattolica o con qualsiasi altra, in Atzeni nel racconto della leggenda di *Lujia Rabiosa* si narra di una donna malvagia trasformata dal Signore in pietra perchè aveva negato un grappolo d'uva ad un bandito in fin di vita²⁹¹.

Il mitico-leggendario è un fatto immaginario preso da avvenimenti storici o della letteratura o serve per spiegare caratteristiche di ambienti naturali. La leggenda di Aràr ed Eloè (che inventano il ballo tondo) riporta che una volta ogni trenta anni i due amanti costeggiano l'Isola su una canoa di giunco, cantando e suonando *launeddas*, chi ha la fortuna di sentirli trova un tesoro²⁹². La figura di Amsicora e suo figlio Josto sono storicamente esistite, l'autore applica loro un

²⁸⁹ Sulla concezione e definizione del fantastico si tornerà più avanti.

²⁹⁰ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 196.

²⁹¹ Ivi, p. 123.

²⁹² Ivi, p. 75.

filtro demitizzante e anzichè trattarli come eroi, così classificati nella storia sarda, li descrive come dei probabili impostori che infliggono gravi perdite di *balentes* ai sardi nella lotta contro l'impero romano²⁹³. I falchi dopo la morte di Martina volano fino all'isola di roccia cantando in una antica lingua, che solo i giudici conoscono, e si buttano in mare diventando i protettori di quel luogo, da quel momento, sacro²⁹⁴.

Il fantastico è l'atto immaginario puro. Secondo la definizione di Torodov il fantastico è l'esitazione provata da un essere, il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale²⁹⁵. Poichè l'esitazione dura solo un istante, alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende una decisione: se decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti allora si tratta non del fantastico ma dello strano. Se invece decide che si debbano ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso²⁹⁶. Appartiene al genere dello strano l'episodio della descrizione degli uomini uccello: "Erano uomini uccelli. Sbarcarono a decine. Sul corpo avevano piume, invece delle braccia avevano ali"²⁹⁷.

Inizialmente il lettore e il narratore pensano che i nemici siano effettivamente degli uomini pennuti salvo poi più avanti trovare la spiegazione a tale fenomeno straordinario:

Vedemmo i corpi degli ik. Non erano uccelli. Le penne di uccelli sconosciuti erano infilati in cerchi di bronzo che entravano nella pelle degli ik e ne uscivano dopo un tratto lungo come un'oliva, cerchi grossi quanto il dito mignolo di un adulto, pendevano su tutto il corpo, anche in testa esclusa la faccia, in ogni cerchio erano infilate undici penne²⁹⁸.

Appartengono al meraviglioso i comportamenti dei falchi che parteggiano nelle vicende che capitano ai personaggi come fossero esseri umani: quando Eleonora

²⁹³ Ivi, pp. 86-89.

²⁹⁴ Ivi, p. 196.

²⁹⁵ TODOROV T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 26.

²⁹⁶ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 43.

²⁹⁷ Ivi, p. 47.

²⁹⁸ Ivi, p. 52.

si sposa il suo rapace appoggiato sulla spalla della statua del Cristo piange lacrime bianche. Gli uccelli interpretano il dolore di Martina per la morte del fratello gridando e piangendo lacrime color dell'arcobaleno che cadendo sulla terra danno vita a dei rovi indistruttibili. Vento, l'animale di Eleonora, cava un occhio all'assassino di suo figlio e ancora oggi, dice il narratore, punisce gli uccisori di bambini. Venti falchi catturano Almendares mentre cammina sui bastioni e lo lasciano cadere, dopo avergli fatto ammirare il panorama, su una pietra. Il sasso sul quale cade il corpo del criminale conserva la macchia di sangue per cento anni e un giorno. La storia di Antonio Murru, il suonatore di flauto, ci dice che se passi vicino alla sua pietra ancora oggi, di notte e in buona compagnia, lo puoi sentire suonare i balli tondi e le fughe di Mozart²⁹⁹.

3.12 La strategia narrativa

In *Passavamo sulla terra leggeri* le strategie narrative utilizzate sono numerose, in questa sede analizzeremo quelle che sono in condivisione con l'autore colombiano: l'iperbole, l'enumerazione, la ripetizione e il grottesco³⁰⁰. L'iperbole è una figura retorica che consiste nell'esagerare la rappresentazione della realtà tramite espressioni che la amplificano sia per eccesso che per difetto. Sono presenti diversi esempi di iperbole spesso impiegata nelle descrizioni di tipo alimentare, ad indicare la voracità dei personaggi. Questa caratteristica è sempre giudicata positivamente, infatti nel caso dei nemici l'abnorme appetito viene considerato sinonimo di divinità come nella descrizione di Rg, barbaro arrivato da settentrione: “era un gigante nero di pelle, capelli rossi e occhi di fuoco. Beveva in proporzione alla statura e al numero di cosce di capra che divorava a morsi feroci. Ingoiava quasi senza masticare bocconi che avrebbero soffocato un bue”³⁰¹. Anche i giudici mangiano e bevono iperbolicamente:

²⁹⁹ Ivi, p. 126.

³⁰⁰ Per la definizione dei termini: iperbole, enumerazione, elencazione e grottesco si fa riferimento all'enciclopedia Treccani online: www.treccani.it.

³⁰¹ ATZENI S. *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 41.

“Mariano Eleonora e Arsoco arrivarono a Seu che il sole tramontava. Pernottarono in una taverna dopo aver divorato un cinghiale e bevuto una botte di Monica colore di prugna e profumata come fiori di mandorlo”³⁰².

Tale figura retorica è usata per raccontare il valore dei guerrieri e delle donne che li partoriscono:

Lea di Se coprì il nuraghe con legna, sughero e frasche e si chiuse al buio per partorire Usir che nacque e restò nel nuraghe con la madre per trenta giorni e trenta notti, la trentunesima notte era senza luna, Lea e Usir uscirono. Usir crebbe e vedeva con gli occhi dell’Aquila, parlava coi cavalli, fu sfidato trenta volta da guerrieri invitti e trenta volte vinse e uccise³⁰³.

L’enumerazione è un procedimento discorsivo comune in ogni tipo di testo che prevede che un concetto generale sia scomposto nelle sue parti, presentate sotto forma di elenco di parole o di frasi. Nell’opera analizzata questa figura retorica è utilizzata per elencare ciò che i nemici portano, spesso dal mare, oggetti che i s’ard non conoscono come nel caso dell’incontro con gli ik: “portarono sulla riva cristalli di sale, punte levigate di pietra nera, uova di pesce salate e secche, capre da latte e agnelli saltellanti, quel che compravano i rari naviganti dando in cambio pietre di vari colori, tessuti, anfore e gioielli”³⁰⁴.

Stesso procedimento per le mercanzie dei fenici che includono oggetti esotici. Sembra, inoltre, che con questa figura retorica si riceva un’impressione di sopraffazione da parte dei nemici:

I fenici arrivarono a Lo da terra. Partirono da Chia, costeggiarono il mare, si addentrarono nelle paludi, valicarono le colline con una carovana di carri carichi di tappeti, pepe, zenzero, frutti esotici essiccati che rivivevano nel vino, fiori secchi che se masticati a lungo inebriavano quanto il vino migliore, anfore d’olio etrusco, tessuti rossi di Sidone leggeri come l’aria, calzari di Tiro, cento vasi di vino ligure, giallo come l’oro e frizzante, cento schiave dei deserti di Barbaria alte, nere, flessuose, e dieci monete d’oro per i dieci maiores di Lo³⁰⁵.

La ripetizione è una figura retorica che produce una successione di membri uguali o solo leggermente variati nella forma, nella funzione sintattica o nel senso.

³⁰² Ivi, p. 157.

³⁰³ Ivi, p. 54.

³⁰⁴ Ivi, p. 47.

³⁰⁵ Ivi, p. 72.

Nell'opera di Atzeni diverse formule si affacciano nella scrittura, prima fra tutte "Passarono cento e cento anni"³⁰⁶: è un modo di misurare il tempo in maniera indefinita che si ripete soprattutto nella prima parte del romanzo. Viene usata la stessa frase per indicare una quantità spropositata: "Cento e cento sono morte"³⁰⁷ scrive il narratore per descrivere la fine delle farfalle che si suicidano per salvare il compagno di Sula. Vi è poi la costruzione di "Cento e cento case"³⁰⁸ infine "Cento e cento passi"³⁰⁹ di Umur ed Eloi. Anche il numero ventuno è riportato in diverse occasioni: tante sono le volte in cui la nave durante il naufragio viene scagliata contro le rocce, tanti i sopravvissuti, altrettanti i villaggi fondati. Antonio Setzu per almeno tre volte prima di cominciare a parlare si inumidisce le labbra sorbendo un sorso di vino, questo contribuisce a dare un senso di ripetitività al racconto e ricorda la formula del rito, come in una fiaba³¹⁰.

Il grottesco è uno degli aspetti del comico, basato su una deliberata sproporzione tra gli elementi costitutivi di un testo. Indica più genericamente qualcosa di bizzarro, informe, innaturale. La comicità è un tratto importante nella scrittura del nostro autore come ci suggerisce la Onnis:

L'interesse di Atzeni per il comico, inteso come strumento di resistenza e sovversione, si evince già da alcuni articoli di fine anni Settanta e inizio anni Ottanta, dedicati al russo Michail Bulgakov, della cui scrittura Atzeni ammirava il carattere satirico e sarcastico e il ricorso al fantastico, come strategie di opposizione al potere sovietico dominante³¹¹.

L'uso del grottesco è trasversale e si colloca in tutte le opere dello scrittore, in particolare nel romanzo analizzato è evidente il desiderio di attenuare il tono epico della narrazione, esempio per eccellenza è la metamorfosi che subisce il

³⁰⁶ Ivi, p. 54.

³⁰⁷ Ivi, p. 63.

³⁰⁸ Ivi, p. 39.

³⁰⁹ Ivi, p. 57.

³¹⁰ Secondo Farci il ripetersi del gesto di gustare il vino prima di iniziare il racconto ha a che fare con la musicalità dell'opera. Atzeni usa il leit-motiv per ricreare una melodia che è contenuta in tutto il romanzo. In Farci C., *Cromatismo, ritmo e memoria: sulla narrativa di Sergio Atzeni*, cfr., «Cuadernos de Filología Italiana», n. 23, Ediciones Complutense, 2016, p. 203.

³¹¹ ONNIS R., *La scrittura di Sergio Atzeni fra grottesco, ironia e umorismo*, in *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, a cura di Cocco S., Pala V., Argiolas P.P., Cagliari, Aipsa Edizioni, 2014, p. 36.

giudice Mariano, da uomo giusto, intelligente e assennato, passa ad identificarsi negli ultimi anni di vita in una capra zoppa che ha comportamenti fuori dal comune e cioè: cammina a tre zampe, bela, va al mercato e sguscia via con appesa al collo una sacca di melograni, tutto ciò impaurisce e sconcerta il popolo. Anche la figura di Ugone ha tratti grotteschi, viene rappresentato come un essere “torpido di mente e di corpo” che conosce solo poche preghiere inculcate dalle monache, non sa pulirsi il naso, si fa i bisogni addosso in età adulta, possiede le suore con furia bestiale.

3.13 La lingua e lo stile

Atzeni in tutti i suoi lavori ha attribuito grande importanza all’uso della lingua, la conseguenza di questa attenzione ha portato ad un’intensa sperimentazione e a dei risultati interessanti. Lui stesso afferma in un’intervista che:

La letteratura è il paese della lingua. Quello che si fa in letteratura è manipolare la lingua a fini di comunicazione. Questo è lo scopo della letteratura, che è racconto, poesia, ma è anche saggio. Pensa a che cos’è la letteratura italiana del 1500, a che cosa sarebbe la lingua italiana di quel tempo se non ci fossero Macchiavelli, Guicciardini, che sono saggisti, non narratori, né poeti. La letteratura è il campo dove si fa la lingua, la si costruisce, la si piega agli strumenti della comunicazione³¹².

Egli sostiene che uno dei problemi tecnici che si pone durante la scrittura è quello di utilizzare una determinata lingua a seconda delle situazioni. Introduce vocaboli sardi, anche se in misura limitata, cercando di mantenere comprensibilità e merito artistico. Secondo lui il compito dello scrittore è quello di arricchire la lingua e il suo modo di farlo è introducendo vocaboli della lingua sarda o creando neologismi³¹³. Questa operazione è evidente in *Passavamo sulla terra leggeri* dove l’autore si spinge a creare una sorta di archeo-linguaggio degli antichi, di cui fornisce un piccolo vocabolario alla fine del romanzo, nel quale specifica che si tratta di un idioma ipotetico e in cui l’unica traduzione certa, fornita da Antonio

³¹² SULIS G., *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni*, «La grotta della vipera», Anno XX, n. 66-67, Cagliari, 1994, p. 39.

³¹³ Ivi, p. 37.

Setzu, è s'ard (danzatori delle stelle). Non senza ironia l'autore invita il lettore a una ricostruzione del linguaggio monosillabico usato dai primi abitanti dell'Isola. La fantasia dello scrittore crea una parlata ispirata all'uso di radici mesopotamiche, fenicie o bibliche³¹⁴. Come ha osservato Puggioni, Atzeni gioca con significato e significante per produrre tutte le componenti della lingua: nomi, pronomi, verbi, inventando declinazioni e coniugazioni che ne mostrano la complessità che con il passare del tempo si arricchisce³¹⁵. È una lingua che cresce e cambia a seconda delle dominazioni, ciò è riscontrabile nella mutazione dei toponimi, ad esempio la città di Cagliari viene chiamata prima Lo, originaria sillaba attribuita dal popolo antico, poi Karale sotto la potenza fenicia e infine ribattezzata Cagliè dagli aragonesi.

Sono presenti un lungo elenco di toponimi alcuni richiamano nomi di luoghi esistenti: Magomadas, Tharros, Chia, Siurgus, Morgongiori, Armungia, Bosa, Monastir, Seui, Ottana, etc., in particolare il primo si presenta in due vesti grafiche, nell'antica lingua M'ag o m' ad as³¹⁶ e in seguito nell'attuale trascrizione Magomadas³¹⁷ per indicare la trasformazione linguistica operata dal tempo. Altri termini vengono modificati o direttamente mutuati dal sardo: Dolia, Arbarè, Pausania, Torres, Gaddura, Timur, Longone, Riola, Oliana, Fonne, Gartelli, Alguer, Tatari, etc., altri ancora quelli del linguaggio preistorico sono completamente inventati, Mu, Se, Mo, Ar, Lo etc. e si presentano in forma monosillabica.

Per quanto riguarda gli antroponimi dei sardi notiamo delle differenze, durante il periodo dell'approdo sull'Isola abbiamo nomi di questo tipo: N'a, S'u, Rg, Sul, Mir, Umur, Lea, con il procedere del tempo e della civiltà i nomi monosillabici perdono questa caratteristica diventando polisillabici: Eloï, Amar, Sula, Ursa, Itzor, Sulana, Vara etc. Per arrivare infine al periodo giudiciale in cui abbiamo

³¹⁴ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 26.

³¹⁵ PUGGIONI I., *Sergio Atzeni e il racconto di fondazione*, op. cit., p. 261.

³¹⁶ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 44.

³¹⁷ Ivi, p. 151.

nomi e cognomi: Antioco Yspanu, Titino Frongias, Costantino Demelas, Antonio Murru, Nino Lobina etc. o nomi come: Aleni, Antioco, Mariano, Pantaleo, Eleonora, Martina. Compiono anche antroponimi tipici romani: Amsicora, Josto, Iesus, Turcide, Terzio, Publius Mamalotus, Emiliano, Rutilio, Tauro e alcuni dai suoni spagnoli, Jaime di Aragona, Roderigo de Alemendares, Jose di Terramala.

Come già accennato predentemente, Atzeni introduce nel romanzo vocaboli mutuati dal sardo (*minoreddos, jerejias, launeddas, istrangios, trimpanus, jana, mendula, marigosa, bardanas, balentes, arresoia, attittidus* etc..) quasi a perseguire la teoria della mescolanza etnica che rappresenta un potenziamento linguistico e culturale. L'autore si inserisce nel movimento della *Créolité*³¹⁸ basato sul recupero del patrimonio orale, sull'uso del creolo come base di ricreazione linguistica, sulla mescolanza del parlato, sull'alterazione dei suffissi. Nonostante la sua appartenenza al mondo occidentale egli, sentendosi sardo, italiano ed europeo, si riconosce nei problemi affrontati dai creoli e nelle loro soluzioni, attinge così dalla letteratura occidentale, dalla Bibbia, dalle tradizioni popolari modalità narrative e modi culturali diversificati³¹⁹. Lo scrittore applica

³¹⁸ Movimento ideologico e culturale nato nei territori francesi d'oltremare, Caraibi e isola de La Rèunion, con cui si designano la cultura locale e le sue contaminazioni con la cultura francese. Il poeta martinichese G. Gratiant designò il creolo come l'ultima delle lingue romanze, nata dalla schiavitù. L'uso del creolo si limitò alla sola comunicazione orale fino al sec. XX, quando divenne oggetto di studi teorici e, solo successivamente, lingua letteraria. In questo caso è spesso mescolato al francese, dando luogo a una forma linguistica assai originale, dalle sonorità dolci che con tanta abilità ha saputo esaltare P. Chamoiseau nei suoi libri. Nel 1989, tre scrittori martinichesi, J. Bernabé, R. Confiant e P. Chamoiseau pubblicarono l'*Éloge de la Créolité*, una difesa della lingua creola integrata ormai nella loro opera, senza escludere le contaminazioni del francese della vita ufficiale. Due anni più tardi, escono le *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, in cui gli stessi autori sviluppano ciò che rende particolare la letteratura antillana e cioè la commistione di più razze e più lingue. Gli autori rifiutano ogni categorizzazione, non s'identificano con la letteratura africana, con quella delle isole o con l'afro-antillano, ma nel creolo vedono l'unione di tutte queste tendenze. Sia il movimento della *Créolité* sia quello *Créolie* cercano una conciliazione nel nome della *Reunionité*, che non segni una frattura definitiva con la cultura francese dominante. In enciclopedia online www.sapere.it.

³¹⁹ MARRAS M., *La sardità 'postcoloniale' e la scrittura orale in Passavamo sulla terra leggeri*, in Sergio Atzeni e *l'arte di inanellare parole*, a cura di Cocco S., Pala V., Argiolas PP., Cagliari, Aipsa, 2014, pp. 162-163.

nelle sue opere il meticcio letterario sviluppatosi al di fuori dell'Europa, riadattandolo alla peculiarità della civiltà isolana, inserendosi a pieno titolo nel filone postcoloniale. Un ulteriore punto di contatto tra le tecniche stilistiche e narrative impiegate dall'autore e la scrittura postcoloniale è la particolare elaborazione del concetto di identità. Come gli antillani del movimento della *Créolité*, il narratore Atzeni non si pone come referente dell'identità ma come (ri)creatore, armonizzatore e promotore di un sapere, critico e tradizionale, perfettamente integrato e trasformato in racconto, in ogni parola della lingua dell'autore si possono reperire immagini che rimandano al fondo culturale dell'isola³²⁰. Secondo Marras, la tecnica dell'oralità utilizzata sostanzia e impone il ritmo al racconto:

L'assenza di date, le segnalate dimenticanze, la presenza di interrogative dirette o di avverbi usati ora per far prevalere il senso del dubbio ora per attenuare un'affermazione, le arbitrarie trovate lessicali contenute nell'ipotetica lingua degli antichi, che denotano un'inventiva verbale costruita su precisi referenti culturali, sorreggono la scrittura atzeniana la cui struttura è l'evidente riflesso di un parlato che rimanda al racconto orale e alla necessità della sopravvivenza della memoria collettiva che viene, peraltro, formalizzata nella trasmissione che il narratore principale, Antonio Setzu, fa del suo ruolo di guardiano del tempo al giovane Atzeni, usando un sintomatico noi collettivo³²¹.

L'utilizzo di questa tecnica dà la possibilità all'autore di raccontare un'identità collettiva in senso comunitario, di rintracciarne le differenze ma anche di inserire il discorso letterario in una logica più ampia nel confronto tra noi e gli altri.

Per quanto riguarda lo stile prevale il costrutto nominale, i periodi sono brevi, intervallati da spazi bianchi, si tratta di una sorta di prosa poetica che utilizza l'anafora e una scansione metrica del periodo. L'autore va verso la frammentazione del testo e la ricerca di sonorità nuove. Si hanno diversi tipi di registri linguistici: si passa dall'idillio, all'orgiastico, alla crudeltà espressiva fino ad uno stile pulp o da grand guignol. Secondo Cerina la vera innovazione nel linguaggio del romanzo è la confluenza di "linguaggi liberi e folli" che donano

³²⁰ Ivi, p. 165.

³²¹ Ivi, p. 170.

alla scrittura quel movimento rapsodico già precedentemente citato³²². Si passa dalle espressioni religioso-rituali a quelle evangeliche,

Sei figlio di Dio? Iesus ha risposto: Tutti noi uomini siamo figli di Dio. Tutti, i liberi e gli schiavi. Anche voi che ora siete nel falso e nella menzogna. – Dunque tu non neghi di essere figlio di Dio? Hanno chiesto i sacerdoti. Iesus ha risposto: Non posso negarlo. È vero. Sono figlio di Dio come tutti i miei fratelli, tutti gli uomini³²³. (...) «Iesus disse: Beato l'uomo che ha sofferto. Egli ha trovato la vita»³²⁴. (...) «Iesus disse: Colui che non odierà suo padre e sua madre non potrà divenire mio discepolo»³²⁵.

da quelle del mondo contadino a quelle dei pescatori, di marinai, mercanti e pirati,

Mercanti e mercantesse che gridavano: «Picconi e pale a buon mercato» o «Limoni, i più sugosi di Arbarè, limoni» o «Il vino mio ha vent'anni, è nero come sputo di seppia e forte come galoppo di cavallo»³²⁶.

(...) Eloe [...] guizzava nell'acqua come un pesce, saliva sugli scogli più alti e si tuffava, emergeva, spariva alla vista per ore, usciva dal mare grondando acqua e sorridendo felice. Faceva nasse di giunchi e pescava in mare e nella palude ogni sorta di molluschi e pesci³²⁷.

(...) Partirono vestiti con abiti da pastori quali erano: ragas bianche, corte sopra il ginocchio sbuffanti, corpetto aperto sul torace, di battuto di lana, nero, talvolta impreziosito da pietre rosse e azzurre, cappotto di pelli di pecora³²⁸.

Lo stile dell'autore rifugge da una classificazione unica perciò necessita di un lettore duttile. La specifica esperienza di poeta e traduttore gioca un ruolo fondamentale nella formulazione del suo modo di scrivere, egli mescola linguaggi, esperienze e suggestioni culturali³²⁹.

3.14 Genere e intertestualità

Il romanzo di Atzeni, come già si è avuto modo di spiegare, non è facilmente classificabile, si pone al di fuori dei canoni narrativi. Egli è sostanzialmente uno sperimentatore che mescola diversi generi letterari dando vita tramite

³²² Cfr. p. 138.

³²³ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 90 (in corsivo nel testo).

³²⁴ Ivi, p. 93.

³²⁵ Ivi, p. 95.

³²⁶ Ivi, p. 130.

³²⁷ Ivi, p. 75.

³²⁸ Ivi, p. 149.

³²⁹ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., pp. 26-27.

microstorie, che hanno come filo conduttore l'epopea dei s'ard, a un disegno complesso e articolato che attinge ad antiche e varie tradizioni. Il testo richiama l'universo fiabesco studiato, amato e sperimentato dall'autore sul piano tematico, linguistico e stilistico. L'interesse indirizzato sul patrimonio del favoloso sardo permette all'autore una rilettura e riappropriazione delle radici del suo popolo, in particolare egli si appassiona ai moduli e agli stilemi della tradizione, rivisitandoli però in chiave ironica e leggera. La trascrizione di *Fiabe sarde*³³⁰ gli fa conoscere quella realtà arcaica tipica fatta di isolamento, miserie, faide e banditismo, nucleo fondante dei futuri lavori. Recupera da questo mondo modi di dire, formule, espressioni tipiche che si legano all'oralità e mostrano una lingua viva, fortemente vissuta e radicata nei luoghi che descrive³³¹. Non a caso la prima prova dell'autore è una fiaba: *Araj dimoniu*³³² di cui *Passavamo sulla terra leggeri* recupera il tono. Rilevante in questo contesto è l'opera di Gramsci: *L'albero del riccio* dal quale Atzeni sviluppa l'attenzione per la tradizione favolistica degli animali³³³.

Sono presenti influenze bibliche e omeriche, si pensi ad esempio al naufragio con conseguente approdo nell'isola che ricorda allo stesso tempo le peregrinazioni di Noè ma anche quelle di Odisseo. Ugualmente, l'innalzamento dell'onda anomala che inghiotte Chia, territorio corrotto dai fenici, fa pensare alle punizioni divine del diluvio universale. La descrizione degli albori della civiltà dei s'ard assomiglia ad un eden dove la popolazione sperimenta la felicità, anche se costantemente viziata dalla colpa di uccidersi gli uni con gli altri. È un mito che possiede la funzione di definire la comunità e la sua origine e, allo stesso tempo, come suggerisce Farnetti, detiene le caratteristiche proprie di esso:

³³⁰ ATZENI S., COPEZ R., *Fiabe sarde*, Cagliari, Condaghes, II edizione, 2002.

³³¹ PALLADINI I., *Occhi da incantamondo. Un ritratto critico e tredici dialoghi su Sergio Atzeni*, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 90-94.

³³² ATZENI S., *Araj dimoniu*, in *Bellas mariposas*, Sellerio, Palermo, 2013.

³³³ PALLADINI I., *Occhi da incantamondo. Un ritratto critico e tredici dialoghi su Sergio Atzeni*, op. cit., p. 175.

1) l'assorbimento del dato leggendario in quello storico e del favoloso nel mitico; 2) il superamento della distinzione tra vero e falso in funzione del criterio dell'autorità (del racconto e di chi lo riporta); 3) la struttura a saga, con relative campiture ed enormi sequenze cicliche e generazionali; 4) l'esplicitazione dei criteri di trasmissione della tradizione e 5), naturalmente, l'oralità³³⁴.

Tali requisiti sono riscontrabili anche nell'opera *Texaco* di Chamoiseau che Atzeni ha tradotto su commissione dell'Einaudi nel 1993 e che si manifesta nell'intertestualità del romanzo. L'incontro con l'autore martinicano si rivelerà straordinariamente fecondo dal punto di vista lavorativo e umano. Secondo quanto afferma Marci l'autore rimane fortemente colpito dal mondo descritto dal collega il cui stile intreccia diversi piani del racconto, mescola linguaggi: il francese e il creolo; usa diversi registri: dal volgare al colto; descrive culture antagoniste che a volte convergono³³⁵. Grazie a questo esempio Atzeni comprende il modo giusto per raccontare l'epopea dei s'ard, un'idea che si agitava in lui da molto tempo. I due autori condividono il concetto secondo cui la lingua deve perdere il "proprio orgoglio" e entrare nei linguaggi "liberi e folli". La traduzione non deve essere una chiarificazione ma mantenere l'opacità, le sfumature senza la paura dell'intraducibilità. Durante il lavoro di traduzione Chamoiseau non deve spiegare questi concetti ad Atzeni perché egli già li comprende, avendoli sperimentati nella sua terra: luogo di linguaggi e di diversità³³⁶.

Significativa è la presenza nel romanzo degli autori sudamericani, in particolare di Márquez, tema che verrà trattato ampiamente nell'ultima parte di questo lavoro.

³³⁴ FARNETTI M., *Una cerca mediterranea, Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*. Convegno di studi su Sergio Atzeni, Cagliari 25-26 novembre Cagliari 1996, a cura di Marci G., Sulis G., Cagliari, Cucc, 2001, pp. 88-89.

³³⁵ MARCI G., *Sergio Atzeni, a lonely man*, Cagliari, Cucc, 1999, pp. 106-107.

³³⁶ Ivi, p. 206.

3.15 Riflessioni globali sull'opera

Passavamo sulla terra leggeri è un'opera che ha avuto un successo che potremmo definire di nicchia, nel senso che non ha certo raggiunto i vertici mondiali del collega colombiano, eppure questo romanzo continua ad alimentare dibattiti e ricerche, soprattutto in Sardegna³³⁷. Atzeni ha trovato un nuovo modo di raccontare quest'Isola, ha superato i luoghi comuni radicati tra i sardi affetti da una sorta di vittimismo che li ha descritti come “eroi, grandi ma sfortunati” e ha cercato di fare luce sugli elementi che hanno portato tale popolo a ritenersi diverso. La sua voce ha narrato la storia non riconosciuta di una comunità a lungo colonizzata che assomiglia a quella di tutte le genti che hanno affrontato lo stesso destino, per questo ritroviamo dei tratti in comune con la Macondo di Márquez o con l'Incittà di Chamoiseau. Lo scrittore è mosso da un profondo radicamento alla sua terra e da una spinta politica che rivendica gli anni antichi del governo autonomo, considerato come la migliore forma di amministrazione della Sardegna. In *Passavamo sulla terra leggeri* viene analizzato il punto di vista dei sardi, un popolo che – abitando al centro del Mediterraneo – ha vissuto invasioni di ogni tipo e non ha avuto la possibilità di raccontare se stesso ma si è sempre espresso con la voce dei colonizzatori. Atzeni per mezzo di una storia che mescola la realtà, la fiaba, il mito e le folle recupera il passato e lo fa concependo un'opera originale, dotata di una struttura a cornice che gli permette di utilizzare diversi stili e diversi linguaggi. Nel romanzo è importante l'elemento magico che è esternato tramite l'uso della fiaba e della leggenda in un contesto per adulti, riprende l'antico uso popolare del racconto orale intorno al fuoco. Il lettore si trova di fronte a una storia segreta che deve essere custodita come difesa e come mantenimento della propria cultura, una storia che ha dell'incredibile ma allo stesso tempo è molto reale. L'autore attraverso il mito ci spiega l'origine e la nascita dei luoghi, dei culti, dei riti della società stessa ci racconta di come un

³³⁷ In Sardegna ogni anno si svolge un festival letterario intitolato “*Sulla terra leggeri*” che coinvolge artisti sia nazionali che internazionali: www.sullaterraleggeri.com.

manipolo di uomini comandati di volta in volta da vari saggi, chiamati giudici, ha provato ad opporsi a chi voleva togliere loro la dignità e la terra. Atzeni è capace di ironia e sa usare il grottesco, avvia un processo di demitizzazione di alcuni personaggi rendendoli veri e affascinanti, come il giudice Mariano, uomo dalla raffinata intelligenza che si trasforma in una capra a tre zampe, tramite cui emerge l'animalità che lo trasforma da eroe in uomo e infine in bestia. I tempi sono quelli indeterminati del racconto orale, quelli che seguono il ritmo delle stagioni, la semina, il raccolto e la ciclicità della vita arcaica in simbiosi con la natura, anche in questo caso si parla di un presente indeterminato in cui ogni giorno è uguale all'altro. Gli spazi si dividono tra la componente domestica che narra di una casa in cui avviene il racconto e i luoghi aperti dell'Isola che soffre della dicotomia tra mare e terra, dove l'elemento equoreo rappresenta l'alterità e spesso il pericolo: dall'acqua arrivano i nemici ma anche le novità e la diversità, l'autore vede nel meticcio culturale e la mescolanza un punto di forza.

La lingua usata dallo scrittore inventa parole nuove, usa quelle del sardo, radica nei luoghi il romanzo con i toponimi e gli antroponimi, è musicale, segue un motivo interno e proprio evidenziato dalle battute di arresto del foglio che rimane bianco, dagli spazi vuoti che scandiscono il ritmo e le pause.

Passavamo sulla terra leggeri è un romanzo denso, ogni pagina possiede un peso specifico, il linguaggio poetico e la mescolanza di generi ne crea un'opera non definita che sfugge alla classificazioni.

Il libro viene pubblicato nel 1996 in un momento in cui la scena letteraria italiana è dominata dagli scrittori del postmoderno, Atzeni è una voce fuori dal coro che anticipa la direzione delle tendenze letterarie future, secondo quanto afferma Sulis:

Negli anni Ottanta e Novanta la scrittura sperimentale di Atzeni, etica ed etnica, geocentrata e insieme globalizzata, scandita dai ritmi di *trimpanus* e *launeddas*, come di samba sudamericane e di jazz, appariva ai margini della letteratura italiana *mainstream*, in cui prevaleva il postmoderno internazionalizzante di Eco, Tabucchi, Del Giudice, Baricco. In realtà lo scrittore, con grande consapevolezza storica e sensibilità al contesto "glocale", giocava d'anticipo sui tempi; lo dimostra il successivo ritorno alle questioni identitarie segnato

dal ciclone Camilleri, dal fenomeno delle scuole regionali di noir e dalla new wave sarda, o dal boom delle cosiddette scritture migranti, che sfidano le categorie tradizionali di nazionalità³³⁸.

Questo è uno dei motivi per cui ancora oggi a distanza di ventiquattro anni lo scrittore continua a offrire spunti di riflessione sulle sue opere.

Di sicuro anche in questo caso possiamo parlare di romanzo della genesi, della storia di un popolo muto che ritrova la voce e costruisce la propria identità.

³³⁸ SULIS G., *Sulla terra leggeri, l'ironia e il disincanto di un poeta delle città*, «La nuova Sardegna», Sassari, www.lanuovasardegna.it, 14 ottobre 2012, consultato nel luglio del 2020.

Capitolo IV

Sergio Atzeni alla luce di Gabriel García Márquez

Metodologia

La metodologia qui utilizzata è quella messa a punto nell'indagine della letteratura comparata, che si può definire quale studio della letteratura con una prospettiva critica sovranazionale, translinguistica e pluridisciplinare³³⁹. Il compito del comparatista è quello di mettere a confronto più discipline o più personalità letterarie tra loro. È procedura mutuata dalle scienze naturali e si basa sul paragone tra fenomeni affini che appartengono a zone tra loro distanti, spazialmente o temporalmente. Lo studio della letteratura comparata prevede una selezione dei propri materiali da descrivere o categorizzare in base a dei parametri tipologici più o meno complessi, approfondendone i generi, le poetiche, gli stili le immagini, i temi, le forme. Le ricerche sempre sono inserite all'interno di una griglia spazio-temporale e l'impostazione può essere: diacronica, quando studia l'oggetto di indagine nel tempo, o sincronica, quando l'arco temporale in cui si studia l'oggetto è ristretto. In altri casi le coordinate temporali possono fungere da inquadramento preventivo dell'oggetto per dare vita a uno studio prettamente tematico. Il suo scopo è duplice: da una parte tenta di fornire un'interpretazione dei suddetti fenomeni mostrandone l'origine in comune, dall'altra vuole ricostruire, a partire da ciò che si ha nel presente, uno stato di cose anteriore³⁴⁰. La comparatistica soprattutto negli ultimi tempi si basa su un sapere aperto, che non segue canoni, gerarchie di valori, sistemi organici ed è sempre cosciente della

³³⁹ Non esiste una letteratura che non sia comparata dal momento che essa in qualunque forma la si consideri implica sempre un confronto se non inter-disciplinare comunque infra-disciplinare. Quella che assume il nome di "letteratura comparata" esplicita sotto forma di metodo la valenza comparativa connaturata all'analisi e alla critica letterarie, applicata alla letteratura intesa quale sistema di equilibri e tensioni tra "ciò che si legge" (il testo), "dove lo si colloca" spazio temporalmente, sincronicamente e diacronicamente, socio-culturalmente e geo-politicamente (cioè il suo contesto) e di conseguenza "come lo si legge" (cioè la testualità), in AA.VV., *Letteratura comparata*, a cura di Bertazzoli R., Brescia, Editrice La Scuola, 2010, p. 32.

³⁴⁰ Ivi, pp. 25-26.

precarità e della provvisorietà di ogni valutazione estetica e di ogni interesse scientifico³⁴¹. L'indagine comparatista tende ad evidenziare le costanti, ossia gli elementi fissi, ripetuti o ripetibili che possano essere ricondotti a una matrice comune di forma, tema e metodo. In questo studio si svolgerà la comparazione mediante l'analogia, cioè con la ricerca di somiglianze e concordanze tra i due termini di indagine e, per contrasto, rilevando le differenze o le opposizioni negli oggetti di studio. Secondo le definizioni di Van Tieghem³⁴² – che ha pubblicato nel primo Novecento contributi teorici e metodologici fondamentali per il comparatismo – esistono sei modalità applicative dell'indagine comparatistica, quella interessata:

- ai generi e agli stili;
- ai temi, alle leggende e ai tipi;
- alle idee e al gusto;
- alla fortuna, alla diffusione e alle influenze generali;
- alle fonti;
- agli intermediari.

In questa sede si analizzerà la modalità riguardante i temi e in particolare si utilizzerà il realismo magico/*real maravilloso* come elemento di raccordo tra le opere analizzate. L'indagine sarà svolta per analogia e contrasto.

Introduzione al capitolo

In questo capitolo si approfondiranno gli elementi dell'influenza esercitata da Márquez su Atzeni, emersa dopo aver effettuato l'analisi strutturale delle opere prese in esame.

Il tema è già stato esplorato, in parte, circa vent'anni fa dalla professoressa T. Paba, in uno studio pubblicato in occasione di un convegno dedicato all'autore sardo³⁴³. Dello stesso problema si sono poi occupate I. Puggioni nella sua tesi di

³⁴¹ AA.VV., *Letterature comparate*, a cura di De Cristofaro F., Roma, Carocci, 2018, p. 13.

³⁴² VAN TIEGHEM P., *Littérature comparée*, Paris, Colin, 1931.

³⁴³ PABA T., *Il tropico alegre e i tristi tropici sardi*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con*

dottorato³⁴⁴ C. Farci in un articolo comparso sulla rivista «Otto/Novecento»³⁴⁵. È propedeutico riportare le opinioni delle studiose per poi proseguire con il lavoro di comparazione.

L'articolo della professoressa Paba, per primo, pone l'attenzione sulla suggestione che gli scrittori latinoamericani hanno esercitato sull'opera e sul pensiero di Atzeni. Lo studio in questione si basa sull'analisi delle affermazioni e sulle recensioni dell'autore, inerenti al tema, da lui pubblicate mentre esercitava il mestiere di critico. Paba riscontra un'influenza evidente di Márquez e di *Cent'anni di solitudine* – romanzo letto e riletto dallo scrittore fino alla commozione³⁴⁶ – nell'*Apologo del giudice bandito*: qui numerosi aspetti sembrano richiamare il *real maravilloso* o realismo magico. Eppure un'affermazione dello stesso scrittore sembra negare proprio quest'ultima ipotesi: “Realismo magico? Troppo comodo, coperchio buono per troppe pentole. [...] Realismo magico è veramente un'etichetta che ha perduto di senso, e non amo le etichette”³⁴⁷.

Questa posizione fa concludere alla docente che lo sguardo atzeniano si è alimentato con la buona letteratura latinoamericana ma che la visione dello scrittore nasce dalla Sardegna e dalla propria personalità umana e letteraria:

Oltre a ribadire la palese sintonia di obiettivi e mezzi che caratterizza l'attività letteraria di Atzeni e di alcuni scrittori latino-americani della prima ora (impegno sociale culturale dell'autore, rivendicazioni dell'identità etnica di un popolo) mi pare che, passando al versante dell'esercizio scrittorio vero e proprio, un riscontro testuale non conforti superficialmente e matericamente la sua dichiarata ammirazione e propensione per il piano linguistico dell'opera³⁴⁸.

gioia, a cura di Marci G., Sulis G., *Convegno di studi su Sergio Atzeni*, Cagliari 25-26 novembre 1996, Cagliari, Cucc, 2001, p. 101.

³⁴⁴ PUGGIONI I., *Sergio Atzeni e il racconto di fondazione*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2011-2012, relatore Morace A.M..

³⁴⁵ FARCI C., *L'ombra lunga sudamericana: l'influenza di Gabriel García Márquez nella letteratura di Sergio Atzeni*, «Otto/Novecento», vol. 39, n. 3, 2015.

³⁴⁶ PABA T., *Il tropico alegre e i tristi tropici sardi*, op. cit., p. 106.

³⁴⁷ Ivi, p. 107.

³⁴⁸ Ivi, p. 108.

Quindi secondo la studiosa non si può parlare di una diretta influenza contenutistica e stilistica di Márquez su Atzeni.

La Puggioni nella sua tesi di dottorato dedica un paragrafo al confronto tra i due autori, osservando e argomentando alcune analogie: il senso del destino dipendente dalla fortuna; la ciclicità; la figura del giudice Mariano che viene demitizzata e assimilata a quella del colonnello Aureliano; il motivo dell'ascensione in Márquez cucita addosso a Remedios la bella e in Atzeni proiettata sul giudice Mariano; la comparazione tra il personaggio di Úrsula e quello di Mariano³⁴⁹; la figura di Sula dalla bellezza letale, in tutto equiparabile a Remedios, e infine l'elemento "farfalle", vero e proprio omaggio intertestuale che Atzeni dedica all'autore colombiano³⁵⁰. La studiosa sembra abbia effettivamente rintracciato delle attinenze tra i due autori ma esordisce dicendo che le somiglianze da lei verificate vanno "[...] al di là di ogni riferimento alla troppo comune definizione di realismo magico o *real maravilloso* [...]"³⁵¹.

Con questa dichiarazione l'esperta esclude a priori, così come ha fatto Paba sulle basi di un'affermazione dell'autore, che gli elementi del realismo magico o *real maravilloso* possano essere un tema fertile per la comparazione delle due opere. Diversa è l'opinione della Farci che non solo rintraccia somiglianze stilistiche e contenutistiche (ovviamente con la rivendicazione della piena originalità atzeniana) ma ritiene che il commento riportato dall'autore sul realismo magico/*real maravilloso* sia stato fuorviante e derivante probabilmente dal fatto che tale categoria abbia spopolato (sia stata abusata) negli anni '70-80³⁵². Secondo la ricercatrice apparentemente la cultura sarda è differente da quella latinoamericana:

³⁴⁹ Entrambi sono oltre il tempo (vivono per molti anni) e gestiscono i personaggi attraverso la conservazione della memoria e il ricordo, la loro morte segna il declino delle due società.

³⁵⁰ PUGGIONI I., *Sergio Atzeni e il racconto di fondazione*, op. cit., pp. 109-112.

³⁵¹ Ivi, p. 109.

³⁵² FARCI C., *L'ombra lunga sudamericana: l'influenza di Gabriel García Márquez nella letteratura di Sergio Atzeni*, «Otto /Novecento», vol. 39, n. 3, 2015, p. 150.

Confrontandolo [il realismo magico], con la cultura sarda, effettivamente, ci rendiamo conto che qualcosa stona, qualcosa di diverso c'è, quel qualcosa che, lo stesso Atzeni dice, «qui sarebbe falso», perché in Sud America «c'è un tasso di allegria, di gioia di vivere, di espansività e di estroversione» che in Sardegna manca. Eppure, non parliamo neppure di qualcosa di così estraneo alla nostra cultura: le si avvicina a causa di quel sostrato fiabesco che ritroviamo nella cultura sarda, per uso di tradizioni che si perpetuavano in forma orale. Bastino come esempio la forte superstizione e quel tessuto magico che si è creato quando il cristianesimo è venuto a contatto e si è imposto sulla civiltà sarda: ne sono impregnati tutti i *contos de foghile* dei vari paesi della Sardegna³⁵³.

Atzeni può essere considerato un cantore della realtà meravigliosa, come riporta l'esperta, l'autore afferma anche che lo scrittore non deve avere una coscienza critica troppo spiccata, perché quello è il compito degli studiosi, egli deve solo lasciarsi andare e cercare una storia³⁵⁴.

Lo Stesso discorso è necessario farlo sull'opinione che Márquez ha del realismo magico/*real maravilloso*, un marchio non troppo apprezzato. Egli si definisce infatti non un "realista magico" ma un "misero notaio" che copia ciò che trova sulla scrivania³⁵⁵. Nell'intervista rilasciata all'amico Plinio Apuleyo Mendoza l'autore afferma che tutti i suoi romanzi sono basati sulla realtà: "*Sí, creo que una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo. La realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre con los sueños*"³⁵⁶.

Le opinioni dei due scrittori collimano nel considerare il realismo magico/*real maravilloso* come una categoria non troppo pregevole eppure in entrambi i lavori è stata riscontrata, dai critici, la presenza di questo aspetto.

Il nostro studio vuole indagare come si sviluppa il suddetto concetto nelle due opere esaminate, ponendosi in continuazione con il discorso affrontato da Farci, in particolare si ritiene che il realismo magico/*real maravilloso* possa essere una

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ Ivi, p. 151.

³⁵⁵ MARTIN G., *Vita di García Márquez*, Milano, Mondadori, 2011, p. 166.

³⁵⁶ MENDOZA P.A., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Bogotá, La Oveja Negra, 1982, p. 30.

base fruttuosa di comparazione, al fine di stabilire le assonanze tra i due autori, mediante l'uso dell'analisi strutturale compiuta nel precedente capitolo.

4.1 Realismo magico o *real maravilloso*?

Definire questi stili non è un'impresa semplice perché il dibattito dei critici spesso si è perso nella confusione della terminologia e nel vastissimo mondo letterario aderente al genere del fantastico. Queste definizioni nelle discussioni della letteratura ispano-americana sono state al centro di innumerevoli controversie, sono passate dal non esistere a essere spiegate da una serie di concetti teorici: per alcuni hanno significato un vuoto speculativo, un concetto ambiguo e non necessario, altri le applicano a scrittori tra loro molto diversi come Arreola, Rulfo, Borges e Carpentier³⁵⁷. In questo studio sarà esaminato il fenomeno realismo magico/*real maravilloso*, isolandone i tratti specifici per poi ricercarli all'interno delle due opere. Per effettuare tale operazione è necessario ricostruire, a grandi linee, la storia di questa tendenza letteraria e specificarne le caratteristiche.

Il termine realismo magico appare per la prima volta in Germania nel 1925 e viene utilizzato da un critico d'arte, Franz Roh³⁵⁸, nella descrizione di una nuova corrente pittorica post-espressionista. Questa prevede uno spostamento di interesse verso l'oggetto quotidiano inserito nella realtà però ammantato da un'aura magica. La definizione è un ossimoro, una sintesi di due termini opposti che raccontano la compenetrazione di due mondi: il reale e il magico. Nel 1927 l'espressione è tradotta in spagnolo da Ortega y Gasset che pubblica il saggio di Roh su una rivista³⁵⁹, la quale contribuisce a divulgare l'uso dell'espressione fra

³⁵⁷ MENA L.I., *Hacia una formulación teórica del realismo mágico*, «Bulletin Hispanique», t. 77, n. 3-4, 1975, pp. 395-407, www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1975_num_77_3_4185, consultato ottobre 2018.

³⁵⁸ Franz Roh (1890-1965) critico d'arte tedesco nel 1925 pubblica a Lipsia il libro *Nach Expressionismus: Magischer Realismus* [Postespressionismo: realismo magico, la nuova pittura europea] che introduce nella critica d'arte il termine realismo magico.

³⁵⁹ «Revista de Occidente», anno V, n. 48, 1927.

gli intellettuali spagnoli e latinoamericani. Negli stessi anni lo scrittore italiano Bontempelli menziona il termine “realismo magico” in alcuni suoi scritti³⁶⁰ senza però fare nessun riferimento alla definizione del critico tedesco. Il concetto assume diversi significati a seconda dell’ambiente in cui si sviluppa: in Europa risente delle influenze del già citato Bontempelli che viene considerato il primo scrittore creativo di questo stile, la sua definizione si avvicina maggiormente al surrealismo, alla psicanalisi e indaga il sogno e la realtà. In America latina, che è il luogo che più spesso viene identificato con il fenomeno, si sviluppa con delle sfumature di significato. Alejo Carpentier conia il termine *real maravilloso* che compare nel famoso *Prólogo* della sua opera *El reino de este mundo* (1949) e teorizza due postulati:

- 1) la realtà americana è dotata di privilegi estetici straordinari rispetto a quella europea;
- 2) per vedere il *real maravilloso* americano lo scrittore deve credere nella sua esistenza, la sensazione del meraviglioso presuppone una fede.

La parola chiave nella teorizzazione di Carpentier è la fede senza la quale lo scrittore non riuscirebbe a vedere le potenzialità del meraviglioso americano. L’autore mutua l’espressione dalla terminologia surrealista con cui è però in disaccordo. Circa quindici anni più tardi egli aggiunge il *Prológo* al suo libro di saggi *Tientos y diferencias* (1964), estendendo il concetto ad altri passaggi sulla letteratura cinese, islamica, dell’Unione Sovietica e di Praga e notando che il *real maravilloso* appare soprattutto nelle opere di giovani scrittori ispanoamericani, la sua teorizzazione si trasforma quasi in una categoria letteraria. Il ritorno dall’esilio europeo influenza la creazione del concetto: i sentimenti nostalgici del rifugiato politico gli fanno riscoprire il Nuovo Mondo e il desiderio di celebrarlo nella sua opera, in contrasto con il continente europeo che vive gli anni del fascismo precedenti alla guerra. Carpentier rifiuta il surrealismo europeo

³⁶⁰ BONTEMPELLI M., *L’avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938)*; dal “realismo magico” allo “stile naturale”. *Soglia della terza epoca*, Firenze, Vallecchi, 1938.

dichiarando che il *real maravilloso* americano è l'unica fonte autentica della creazione letteraria.

Esperto nella conoscenza dei due mondi crea dei collegamenti tra loro, criticando, sempre, severamente il vecchio continente. Passati altri quindici anni lo scrittore adotta un atteggiamento critico nei confronti del suo *Prólogo* del 1949 che gli intellettuali considerano come il primo saggio che teorizza il *real maravilloso*, l'autore risponde che quella definizione è nata in polemica con il surrealismo e come tale si è già esaurita, tuttavia ciò che rimane del concetto serve per spiegare e comprendere la dicotomia della realtà americana basata sul meticcio culturale³⁶¹.

García Márquez a differenza di Carpentier reclama la volontà da parte dello scrittore di rappresentare il reale come magico ed è invece d'accordo con lui sul fatto che la realtà americana è straordinaria. Per percepire *in toto* tale realtà è necessario, secondo il colombiano, abbandonare i pregiudizi razionalisti. Egli non formula una teoria sul realismo magico ma adotta questo concetto come designazione adeguata per la sua produzione letteraria che commenta e specifica di volta in volta. Anche Márquez vive un periodo in Europa ma dopo venti anni rispetto al collega cubano e mai si porrà in polemica con il vecchio continente. Ciò che Carpentier chiama realtà meravigliosa americana per Márquez è la "dismisura" cioè la diversa proporzione dell'America, il problema, secondo lui, è che la lingua spagnola (europea) non è adatta a descrivere la grandezza del nuovo mondo. La letteratura, secondo lo scrittore, non è una fotografia della realtà ma la sua sintesi, uno dei doveri del narratore è quello di cercare i mezzi adatti per dare voce a questa sintesi. Il sentimento del soprannaturale per Márquez è un patrimonio lasciato in eredità nei Caraibi dagli spagnoli galiziani e dagli africani: frutto di una cultura meticcica che incrocia gli schiavi neri, i nativi

³⁶¹ LUKAVSKÁ E., *¿Lo real mágico o il realismo maravilloso?*, *Studia Minora Facultatis Philosophicae, Universitatis Brunensis*, L 12, Brno, (ERB XXI), pp. 69-71.
https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113637/1_EtudesRomanesDeBrno_21-1991-1_8.pdf?sequence=1, 1991, consultato nel marzo del 2018.

precolombiani, i galiziani e gli andalusi. L'attitudine di percepire la realtà in un certo qual modo magico è tipica dei Caraibi per questo egli afferma di essere uno scrittore "realista" perché in America tutto è possibile.

In verità alla fine del discorso si può affermare che né Carpentier né Márquez definiscono precisamente i due concetti e che il *real maravilloso* e il realismo magico hanno dei punti in comune ma non sono identici e intercambiabili³⁶². Secondo quanto afferma Alexis Márquez Rodríguez nel realismo magico il ruolo dell'autore è prettamente creativo perché egli ha il compito di trasformare la realtà da reale a magica. Il *real maravilloso* invece è una maniera di "essere" della realtà di cui l'artista non è direttamente responsabile, egli ha il compito di saper cogliere, attraverso la sensibilità, ciò che la natura gli offre. Il suo atto creativo consiste nel portare alla luce ciò che intrinsecamente esiste già nella realtà ma che è nascosta agli occhi dei più. In sostanza il realista magico trasforma la realtà in magia tramite un atto creativo, nel *real maravilloso* l'artista percepisce la realtà meravigliosa, dove l'uomo comune non la vede, e la rende manifesta tramite un'adeguata tecnica narrativa che permette alla realtà di rimanere reale e allo stesso tempo meravigliosa³⁶³.

La polemica sulla definizione del realismo magico continua con il passare del tempo: pubblicazioni, congressi e riviste letterarie si trasformano in "trincee" in un dibattito che porta spesso a conclusioni contrastanti³⁶⁴. Lo studio condotto da Flores (1955)³⁶⁵ risulta essere il primo che porta la critica del fenomeno suddetto in ambito accademico/scientifico e fornisce lo spunto per i dibattiti successivi. L'intellettuale ipotizza l'inizio di questa nuova tendenza letteraria nel 1935 con *l'Historia universal de la infamia* di Borges che si presenta come un miscuglio

³⁶² Ivi, pp. 71-75.

³⁶³ AA.VV., *El punto de mira de Gabriel García Márquez*, Madrid, Editorial Pliegos, 1985, pp. 341-342.

³⁶⁴ ABATE S., *A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas*, «Anales de Literatura Hispanoamericana», vol. 26, n. 1, p. 146, consultato nell'ottobre del 2018, revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/.../ALHI9797120145A, 1997.

³⁶⁵ FLORES A., *Magical realism in Spanish American fiction*, «Hispania», 38, 1955, pp. 187-192.

di tradizione realista e magica, entrambe si erano alternate nella storia della letteratura ispano-americana. Nel 1967 viene pubblicato lo studio di Leal³⁶⁶ che si pone in totale disaccordo con Flores sostenendo che il critico inserisce nel movimento autori che non ne fanno parte, confonde il realismo magico con la letteratura fantastica, segnala una cronologia inesatta del movimento letterario³⁶⁷. Leal afferma che lo stile analizzato è più un'attitudine che porta l'autore non a creare mondi immaginari ma a penetrare nella realtà per esplorare i misteri che sono nascosti in essa. La mancanza di una vera e propria definizione del fenomeno porta ogni critico a formulare le proprie teorie che spesso si trovano in contraddizione, generando così un clima di confusione intorno al concetto. Il realismo magico, secondo quanto afferma Mena, pare avere per alcuni attinenze con il fantastico o con il surrealismo e per altri si presenta come vuoto teorico, inoltre stranamente alcuni scrittori sembrano appartenere a questa corrente, come Asturias, Rulfo, García Márquez e altri no, come Borges, Cortázar, Sabáto e Fuentes³⁶⁸. Il secondo gruppo viene spesso identificato con la letteratura fantastica mentre in Carpentier e Asturias prevale l'influenza surrealista. La definizione del fenomeno incappa nelle stesse difficoltà di esplicitazione che hanno incontrato tutte le manifestazioni che hanno a che fare con il fantastico, il meraviglioso, il magico e il soprannaturale. Secondo Mena, che pur non ha l'ardire di formulare una teoria sul realismo magico, il concetto si distacca dal fantastico, così come è stato definito da Todorov, ed è assimilabile invece, solo per alcuni aspetti, al meraviglioso, infatti in tale campo gli elementi del soprannaturale non causano nessuna reazione speciale nei personaggi, nel narratore e neanche nel lettore implicito. Il meraviglioso, comunque, non è l'unico elemento del realismo magico: il senso dello stupore ha accompagnato la

³⁶⁶ LEAL L., *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, «Cuadernos Americanos» Anno XXVI, n. 4, 1967.

³⁶⁷ MENA L.I., *La función de la historia en «Cien años de soledad»*, Barcelona, Plaza y Janes, 1979, p. 396.

³⁶⁸ Ivi, p. 397-398.

letteratura ispano-americana fin dalle sue origini, il quale subendo poi l'influenza del surrealismo ha creato quella particolare attitudine verso la realtà che chiamiamo realismo magico³⁶⁹. Tutti gli scrittori che definiamo tali raccontano l'America attraverso i suoi miti e la natura primigenia, la ricerca della sua identità, il riscatto della sua costituzione antropologica ed etnografica plurale. Fondamentale è il tema del meticcio culturale che si configura come uno spazio di unione dell'eterogeneo, una sintesi di fusione di etnie e culture diverse. Lo scrittore magico-realista fonda la sua poetica sull'accordo degli elementi contraddittori tramite l'istituzione di un processo verosimile che denaturalizza il naturale o naturalizza il soprannaturale alla ricerca di una sintesi completa³⁷⁰. Lo spazio e il tempo, ad esempio, trascendono i propri limiti e diventano categorie di sintesi universale: i Caraibi di Carpentier e Macondo di García Márquez al di là delle caratteristiche regionali oltrepassano i limiti geografici e storici per funzionare come sintesi della totalità dell'universo culturale³⁷¹.

4.2 Atzeni, il realismo magico e i suoi tratti principali

La presenza del realismo magico in Márquez è assodata per la stessa ammissione dello scrittore, anche se non perfettamente definita, come si è avuto modo di dimostrare nel paragrafo precedente, per quanto riguarda Atzeni non abbiamo un'ammissione dell'autore anzi nelle sue parole troviamo un atteggiamento distaccato e quasi spregiativo del fenomeno sopra analizzato. In verità in *Passavamo sulla terra leggeri* ci sono diversi elementi che fanno pensare all'applicabilità del concetto, proprio di quel realismo magico di matrice ispano-americana che funge da *trait d'union* fra lo scrittore sardo e quello colombiano. Nell'opera troviamo l'espressione del soprannaturale perfettamente integrata nel

³⁶⁹ Ivi, p. 407.

³⁷⁰ ABATE S., *A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas*, «Annales de Literatura Hispanoamericana», vol. 26, n. 1, Madrid, p. 146, consultato nell'ottobre del 2018, revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/.../ALHI9797120145A., 1997, p. 156.

³⁷¹ *Ibidem*.

reale, infatti non desta particolari risposte nel narratore, nei personaggi e neanche nel lettore implicito. I magico-realisti raccontano l'America, Atzeni scrive della Sardegna nello stesso modo: utilizza il mito, cerca riaffermare l'identità di un popolo dominato da molti colonizzatori, intende recuperare la composizione antropologica ed etnografica plurale dell'Isola. Il meticcio culturale, così come per i colleghi, assume una grande importanza, è uno dei temi fondanti del romanzo in particolare: la mescolanza di lingue, etnie e culture differenti. Le dimensioni spazio-temporali diventano categorie di sintesi universale: la Sardegna oltrepassa i limiti geografici e storici per configurarsi come "opera mondo"³⁷².

Utilizzando in parte lo studio di Lukavská³⁷³ e analizzando in parte le proprietà del realismo magico si procederà a ricercare nelle due opere alcuni aspetti del fenomeno per evidenziare come gli autori hanno approfondito questi temi e comparare gli stili e i contenuti. Essi sono:

- 1) L'interpretazione della storia e del mito: la storia è considerata come un processo ciclico alienante, mentre il mito preserva l'identità del paese contro questo processo.
- 2) Il tema del mondo senza nome.
- 3) Lo sviluppo dell'elemento soprannaturale nella realtà.
- 4) Il tema della fondazione di paesi e città. I luoghi fondati rappresentano lo spazio sacro minacciato dall'esterno e dal profano.
- 5) Forti personaggi femminili opposti a personaggi maschili vulnerabili.
- 6) Manipolazione del tempo narrativo.
- 7) Il concetto di identità.

³⁷² MORETTI F., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

³⁷³ La studiosa si è occupata di rintracciare i tratti comuni nello stile del realismo magico e del *real maravilloso*.

4.3 L'interpretazione della storia e del mito

Nelle opere esaminate le interpretazioni della storia e del mito sono sviluppate secondo i tratti del realismo magico, il procedimento che i due autori utilizzano è molto simile.

In termini generali si può affermare che la costruzione dei due romanzi si basa sia su una dimensione diacronica – definibile come dinamica, che riguarda il cambiamento, lo sviluppo, il tempo cronologico che possiamo definire come la sfera storica – sia su una sincronica, statica, che propone modelli eterni e universali, in altre parole la sfera mitica³⁷⁴.

Le opere sono strutturate secondo lo schema del ciclo cosmico: creazione, sviluppo e distruzione. Mentre in Márquez la devastazione è completa e irreversibile in Atzeni si configura come la morte della società dei s'ard dovuta alla perdita della libertà, tuttavia non assistiamo alla disintegrazione fisica del popolo ma solo al suo decesso morale.

In principio sia nella creazione di Macondo che in quella della Sardegna si trovano gli elementi di un tempo edenico, pur con qualche variante: mentre in Sudamerica si ha una *aldea feliz* dove nessuno ha più di trent'anni e nessuno è ancora morto, nell'isola al centro del Mediterraneo si cammina "leggeri sulla terra" anche se ci si uccide per futili motivi. Eppure entrambi i romanzi raccontano di un'epoca mitica che porta in sé un tale grado di gioia che non si presenterà più nell'arco della storia.

La fondazione di Macondo non avviene da zero nel senso che José Arcadio Buendía e Úrsula precedentemente vivevano in una società organizzata, scappano per sfuggire al rimorso dell'omicidio commesso dall'uomo e fondano un nuovo luogo ricostruendo anche la loro vita. Per questo motivo i capostipiti ritornano ad un inizio assoluto, recuperando il tempo primordiale e assicurando così il completo rinnovamento del cosmo, della vita e della società³⁷⁵. I danzatori

³⁷⁴ MENA L.I., *La función de la historia en «Cien años de soledad»*, op. cit., p. 17.

³⁷⁵ Ivi, p. 20.

delle stelle di Atzeni sono costretti a lasciare la terra in cui abitano, perché minacciati da incursioni nemiche, tuttavia anche loro affrontano un viaggio ignoto per stabilirsi in un luogo dove dare vita a una nuova società. Non scappano per via di una colpa e il loro modo di vivere, anche se più evoluto di altri popoli (sanno interpretare il cielo, conoscono i numeri e sono sacerdoti sapienti), è comunque primitivo.

I fondatori di Macondo hanno qualità archetipiche³⁷⁶: José Arcadio Buendía è un patriarca giovane e sua moglie ha le caratteristiche di una donna forte, dotata di senso pratico e serenità. In Sardegna, invece, non abbiamo una famiglia di riferimento³⁷⁷ come accade nell'altro romanzo ma anche la figura del giudice è sicuramente archetipica: il primo di loro Mir e di seguito tutti gli altri proteggono il popolo dai nemici, esercitano una giustizia basata su antiche leggi e amministrano il territorio tramite una saggezza che deriva dalla tradizione.

Il contatto con popoli stranieri rappresenta in *Cien años de soledad* l'apertura, a vari livelli, verso l'esterno, la fine del mondo edenico-mitico e il passaggio dall'isolamento alla società. Il primo incontro con il "diverso" è ancora magico, ed è incarnato dalla figura di Melquíades, essere soprannaturale che instilla nella mente predisposta di José Arcadio Buendía l'ansia della conoscenza e l'inquietudine intellettuale. Il secondo gruppo di forestieri sono sempre gitani ma vengono classificati non più come "portatori di progresso" ma semplicemente come giocolieri e saltimbanchi. La terza ondata migratoria, quella condotta a Macondo da Úrsula, immette il villaggio in un'epoca storica: si mettono in piedi commerci, si istituisce la proprietà privata e il tempo comincia ad essere misurato cronologicamente, a questo proposito emblematica è l'introduzione degli orologi a cucù, portati dagli arabi, che scandiscono le ore al posto del cinguettio degli uccelli³⁷⁸.

³⁷⁶ La parola archetipo è da intendersi nel suo significato letterale: primo esemplare, modello.

³⁷⁷ In *Passavamo sulla terra leggeri* la famiglia di riferimento si mostra solo alla fine quando la carica giudiciale diventa ereditaria.

³⁷⁸ MENA L.I., *La función de la historia en «Cien años de soledad»*, op. cit., pp. 21-22.

In *Passavamo sulla terra leggeri*, come si è potuto osservare, il processo è simile, dopo l'età dell'oro che corrisponde all'isolamento giunge nell'Isola il primo flusso di stranieri che si insedia nel luogo pacificamente ma porta dei cambiamenti: introducendo il commercio, i propri usi e stabilendo un inizio di mescolanza. In seguito si avvicenderanno altre dominazioni aggressive che spingeranno gli autoctoni da una parte a chiudersi per mantenere viva la propria cultura e dall'altra si avvierà quel procedimento di integrazione, a volte forzata, che altro non è se non la storia del popolo stesso composta da resistenze e abbandoni.

Dopo la peste dell'insonnia che ha annessa quella della dimenticanza, in *Cien años de soledad* comincia l'epoca storica e coincide con il ritorno di Melquíades, trasformato da essere soprannaturale ad essere mortale³⁷⁹, è in questo momento che il gitano comincia a scrivere le profezie dei cento anni relative ai fatti della famiglia Buendía, il periodo edenico non sembra compreso negli scritti³⁸⁰. La storia fa la sua comparsa a Macondo nel segno della violenza, l'arrivo del *corregidor* con sei soldati armati rappresenta l'inizio di un regime repressivo che mette in moto il sistema politico contrapponendo due gruppi: i fondatori del villaggio contro i nuovi arrivati (conservatori e liberali). I macondani lottano per ritrovare la loro libertà, gli stranieri rappresentano una forza tirannica che vuole imporre il proprio dominio. Durante questo periodo il villaggio conosce la sofferenza, la lotta, si scontra con esperienze reali e conosce la morte, cambiano le sue caratteristiche: entra in contatto con un sistema estraneo di imposizione dei valori che comprendono lo sviluppo economico e la conseguente corruzione che esso produce. Il fallimento delle guerre del colonnello Aureliano e l'uccisione dei lavoratori durante lo sciopero mettono fine al tentativo di liberazione che invece

³⁷⁹ Secondo quanto afferma Mena il passaggio da un'età primitiva e magica a un mondo organizzato storicamente coincide con la metamorfosi che accompagna Melquíades da essere soprannaturale a essere mortale. In Mena L.I., *La función de la historia en «Cien años de soledad»*, op. cit., p. 23.

³⁸⁰ *Ibidem*.

dà come risultato il trionfo della repressione. Dopo il massacro dello sciopero, con il diluvio si apriranno le porte alla decadenza che culmineranno con la distruzione di Macondo³⁸¹. Pian piano le lotte per la liberazione vengono inglobate in un velo di silenzio e dimenticanza, i macondani ricordano soltanto i dati intenzionalmente falsificati dagli storici ufficiali.

La storia viene assorbita nella circolarità del mito, ciò che nella diacronia si presenta come l'avvicinarsi di sette generazioni di una famiglia e cento anni di repressione politica nella sincronia si configura come la visione di uno degli infiniti cicli cosmici dell'umanità; in tale ciclo sono contenute le vicende della famiglia imprigionata per il movimento rotatorio di una grande forza centripeta. Tutte le azioni dei Buendía tendono alla circolarità, alla ripetizione e infine alla regressione, anche i personaggi che vogliono evitare questo destino ne sono comunque inglobati. La trasgressione del tabù dell'incesto costituisce uno dei temi principali attorno al quale si sviluppa il romanzo ed è l'elemento archetipico che fornisce il significato ultimo della storia di Macondo: è la negazione della solidarietà in quanto incoraggia l'isolamento, impedisce la comunicazione, nega l'amore, conduce alla regressione ed è il grado più alto della solitudine.

In *Cien años de soledad* non solo si raccontano le peripezie di una famiglia e di una comunità ma per mezzo di un linguaggio simbolico si propone un'interpretazione dei fatti contraria a quella degli storici dei manuali scolastici, la quale non è una versione folle del passato ma include tutti gli avvenimenti, anche quelli che sono stati dimenticati per l'incostanza della memoria. Per questo la profezia di Melquíades e la tradizione orale si convertono in una forma importante di conoscenza storica³⁸².

Si è osservato che in *Passavamo sulla terra leggeri* la storia si mescola al mito, l'autore parte dal presupposto che il passato della Sardegna risulta povero di

³⁸¹ Ivi, pp. 103-104.

³⁸² MENA L.I., *La función de la historia en «Cien años de soledad»*, op. cit., pp. 137-138.

testimonianze e per questo ha bisogno di un'epica che colmi tale vuoto³⁸³. In questo panorama egli inventa una favola che attinge la sua forza dal mito, dalla storia e dalla leggenda. Il procedimento che utilizza è quello delle fole, dopo aver criticato gli scritti dei viaggiatori stranieri e delle loro esperienze in Sardegna³⁸⁴ pare che risponda loro con altrettante frottole utilizzando lo stesso schema esoticheggiante³⁸⁵. La visione di Anatra sostiene che lo scrittore anziché inventare la storia si trovi in presenza di una modalità mitografica che assume e metabolizza la storia per distanziarsene rimodellandola con il fine di dare vita a una materia inerte³⁸⁶. Dopo il periodo edenico che coincide con la preistoria (nel romanzo) abbiamo lo sbarco dei primi stranieri ma è con i romani e gli altri domini aggressivi che si mette in moto la spirale della resistenza.

A differenza dei macondani, si nota, i sardi si rifugiano nel cuore dell'isola dando vita alla loro società che si contrappone alla dominazione, sembra così che si creino due spazi differenti: quello del conquistatore e quello del conquistato. Quest'ultimo preserva la sua cultura narrando una storia non ufficiale, si tratta del racconto che il popolo si tramanda da generazioni, memoria che resiste finché persiste la libertà. Una volta perduta la forza di combattere, i custodi del tempo decidono di interrompere la narrazione ma non la sua divulgazione. Entrambi i romanzi si concludono con una disfatta: per i Buendía e Macondo significa la distruzione totale di una stirpe che non è riuscita a combattere contro l'esterno e contro se stessa; invece per i sardi è la chiusura di un ciclo che decreta la morte della società libera, la quale come estremo atto di ribellione silenzia tutto quanto avviene dopo la faticosa data della resa.

³⁸³ MORACE A. M., *Atzeni e la ri-scrittura della Storia inabissata*, in *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, a cura di Ledda G., Sulis G., Bologna, Bononia University Press, 2017, p. 243.

³⁸⁴ ATZENI S., *Raccontar fole*, Sellerio, Palermo, 1999.

³⁸⁵ CAOCCI D., *Dispositivi allegorici e esiti fiabeschi nei romanzi di Sergio Atzeni*, in *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, a cura di Ledda G., Sulis G., Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 41-42.

³⁸⁶ ANATRA B. *L'invenzione della storia*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, a cura di Marci G., Sulis G., Convegno di studi su Sergio Atzeni, Cagliari 25-26 novembre, 1996, Cagliari, Cuec, 2001, p. 84.

I due autori, secondo quanto analizzato, hanno un'idea simile sul concetto di memoria: Márquez propone in chiave simbolica una storia alternativa, che dà voce a quegli avvenimenti che sono stati dimenticati ma che esistono nel sostrato culturale di un popolo a lungo colonizzato e frutto di mescolanze etniche variegata. Atzeni allo stesso modo si pone in polemica con gli storici ufficiali, utilizza la tradizione orale e miscela elementi storici, mito, favole e leggende, dà vita ad una narrazione originale che mostra una visione possibile di un passato che tenacemente resiste al trascorrere dei secoli. In ambedue i casi la storia viene assorbita nel mito tuttavia vi è una differenza: nell'opera sudamericana la ciclicità degli avvenimenti, dei personaggi, delle situazioni porta alla disintegrazione della memoria; nell'opera sarda la tradizione continua ad essere tramandata, anche se mutilata, per rafforzare il sentimento di identità del popolo.

4.4 Il tema del mondo senza nome

Un aspetto caratteristico del realismo magico è il tema del mondo senza nome, vale a dire la descrizione di una realtà così nuova che deve essere battezzata nell'immediato. Questo elemento, a nostro parere, è presente in entrambe le opere che possono essere definite anche racconti di fondazione, in esse viene esaltato il concetto del paradiso primordiale in cui l'ambiente naturale incontaminato è produttore di bellezza, incorruttibilità e unità in opposizione alla molteplicità che porta invece deterioramento e disgregazione. In *Cien años de soledad* l'universo scoperto da José Arcadio Buendía è così recente che molte cose non hanno nome e bisogna indicarle con il dito³⁸⁷. Macondo è un piccolo villaggio situato sulla riva di un fiume di acque bianche e pulite intervallate da pietre che assomigliano a uova preistoriche, descrizione questa che si focalizza sull'aspetto primigenio dell'ambiente. I coloni che ci vivono possiedono la saggezza dei padri fondatori: le case vengono costruite in modo che abbiano uguale distanza dal fiume e

³⁸⁷ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, Barcelona, Penguin Random House, 2007, p. 9.

percepiscano lo stesso grado di intensità di calore durante il giorno. Non ci sono inimicizie, non esiste la proprietà privata e tutti collaborano attivamente al benessere della comunità, è una società ideale, una novella Utopia sudamericana lontana dal tempo e incollocabile nello spazio, è il “buono luogo”, sembra ricordare il facile stereotipo sulla vita degli indigeni prima dell’avvento di Colombo. In *Passavamo sulla terra leggeri* si descrive un popolo primitivo (non conoscono la scrittura e interpretano i segni del cielo) che approda in un nuovo territorio. I naufraghi come primo atto di avvicinamento dal mare alla terra battezzano il luogo che vedono *M’ag o m’ad as*: così lo chiamano e il nome rimarrà tale nel corso dei millenni. L’atto del nominare conferisce importanza e stabilisce un atto di appropriazione del sito, così come nel caso di *t’Is kal’i* – che rappresenta il cuore dell’isola ed è anche la sua protezione – e di *T’ar r o s*, frase pronunciata da Sul che rimane come denominazione del posto.

La narrazione procede con la descrizione dell’insediamento del popolo nella nuova terra, si perdono le vecchie abitudini sacerdotali, la conoscenza si ferma perché le genti sono troppo occupate a costruire i villaggi e una vita altra. Si formano ventuno paesi³⁸⁸, uno per ogni uomo approdato nell’Isola che diventano estranei fra di loro. Il periodo della preistoria passato tra nuraghi e bronzetti viene descritto come un momento di pura felicità in cui gli uomini sono in diretto contatto con la natura e la attraversano leggeri come acqua fra la bellezza di boschi, pietre, monti, colli e paludi. È un periodo di opulenza, non si conosce la carestia, i raccolti sono abbondanti e si produce un vino sanguigno che porta sogni allegri³⁸⁹.

³⁸⁸ In *Cien años de soledad* José Arcadio Buendía fonda Macondo con ventuno compagni, ritorna lo stesso numero, potrebbe forse essere un richiamo intertestuale.

³⁸⁹ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Ilisso, 2014, p. 56.

4.5 L'elemento soprannaturale nella realtà

L'elemento soprannaturale perfettamente integrato nella realtà è una caratteristica che appartiene ad entrambi i romanzi: in Márquez costituisce una componente fondante dell'opera, in Atzeni può essere definito come l'elemento aggiunto, l'ingrediente speciale della composizione. Secondo l'analisi condotta nei paragrafi precedenti³⁹⁰ lo scrittore sudamericano mescola il reale con l'immaginario utilizzando una particolare tecnica che descrive oggetti o avvenimenti ordinari come se fossero straordinari e viceversa. In questo modo riesce a portare sulla pagina i due piani della realtà e dell'immaginario quello oggettivo e quello soggettivo e lo fa scambiando le qualità appartenenti a ciascun oggetto o avvenimento. L'immaginario, secondo questa tecnica, si trova inglobato nella realtà e il lettore ha la sensazione che il romanzo stesso sia magico.

Secondo quanto afferma la Maturo – che ha condotto uno studio sulle chiavi simboliche dell'opera di García Márquez³⁹¹ – l'esoterismo, l'alchimia e il sapere ermetico costituiscono un aspetto profondo dell'opera che racconta la visione dell'autore, la quale deriva specificatamente dalle esperienze avute durante l'infanzia e dal contesto in cui ha vissuto. In America Latina è forte l'elemento sincretico tra religione e superstizione. L'autore afferma in un'intervista con Mendoza che le superstizioni sono delle facoltà naturali che un pensiero razionale non può comprendere³⁹², famose sono le premonizioni che egli stesso ha avuto nella sua vita. Lo scrittore opera una trasformazione dal reale al fantastico/magico utilizzando le tecniche della esagerazione e della caricatura. Márquez stesso rivela come in principio gli costasse molta fatica trovare un procedimento che facesse risultare veritiere le storie che scriveva. Egli decise di ripescare tali strategie dal suo immaginario infantile ricordandosi di come la nonna raccontava

³⁹⁰ Cfr. pp. 115-116.

³⁹¹ MATURO G., *Claves simbólicas de García Márquez*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1972.

³⁹² MENDOZA P.A., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Bogotá, La Oveja Negra, 1982, p. 85.

le storie più incredibili con una grande “*cara de palo*”³⁹³. Decise di utilizzare tale tecnica di scrittura che effettivamente si configurò come uno degli elementi di successo del romanzo. Le figure retoriche che utilizza sono l’iperbole e l’esagerazione: si parte da una realtà concreta e piano piano si distorce fino a creare un’altra realtà fuori dal comune ma ugualmente credibile. Descrivere un uomo di grande forza, straordinario appetito e grande virilità è una cosa del tutto normale ma se a questo individuo aggiungiamo caratteristiche strabilianti:

*Tenía un cinturón dos veces más grueso que la cincha de un caballo. Su presencia daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico. Exhibió sobre el mostrador su masculinidad inverosímil, enteramente tatuada con una maraña azul y roja de letreros en varios idiomas*³⁹⁴.

si produce un risultato tale per cui il lettore percepisce l’immagine del personaggio come reale, tangibile ma allo stesso tempo intuisce che l’autore sta esagerando. Questa è la tattica della caricatura: chi legge è portato a ridurre i tratti esagerati alle sue proporzioni reali creandosi, così, un’immagine veritiera. È un’operazione simile a quella che decifra un messaggio in codice, si tratta di una decodificazione³⁹⁵.

Molte delle caratteristiche magiche sono concentrate nella figura di Melquíades e dei gitani, i quali rappresentano un popolo che si è mantenuto ai margini del progresso coltivando una sapienza antica anziché scientifica e razionalista, per questo motivo Márquez sceglie di mostrare questo popolo come emblema di un sapere antico, lontano dal razionalismo dei paesi dominanti³⁹⁶. Lo zingaro è uno dei personaggi risolutivi del romanzo, incarna la magia e la scienza allo stesso tempo. Inizialmente è portatore di progresso, è un uomo sapiente che eccita la

³⁹³ Le tecniche narrative utilizzate oltre che dell’influenza contestuale risentono anche del bagaglio culturale dell’autore. Sono presenti diverse influenze prima fra tutte quella biblica, quella faulkneriana etc., Cfr. il par. sull’intertestualità, p. 120.

³⁹⁴ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, op. cit., pp. 110-111.

³⁹⁵ RODRIGUEZ MÁRQUEZ A., *Deslinde entre realismo mágico y lo real maravilloso a propósito de la novelística de García Márquez*, in AA.VV., *El punto de mira: Gabriel García Márquez*, Madrid, Editorial Pliegos, 1985, pp. 339-341.

³⁹⁶ MATURO G., *Claves simbólicas de García Márquez*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1972, p. 127-128.

fantasia di José Arcadio Buendía con le invenzioni e il laboratorio di alchimia, in seguito gli vengono attribuite caratteristiche soprannaturali: è capace di tornare dall'aldilà, vive in luogo che non è contaminato dal tempo, conosce in anticipo la storia della famiglia. Erede e depositario di un sapere antico che affonda le sue radici nella cultura misterica classica, giudaico-cristiana, araba, il suo stesso nome evoca quello di Melquisedec, l'angelo del Signore che apparve ad Abramo e che sembra annunciare la venuta di Cristo sulla Terra. Inoltre lo zingaro conosce le formule di "Zosimo e Mosè": con questo riferimento si allude alle due grandi branche del sapere religioso antico che ha a che fare con la ricerca della pietra filosofale, conoscenze che Melquíades trasmette alla famiglia Buendía³⁹⁷.

Atzeni ugualmente, secondo l'indagine compiuta, in *Passavamo sulla terra leggeri* mescola eventi soprannaturali con la realtà e lo fa attingendo a quel sostrato fiabesco e di superstizione che permea la cultura sarda antica. La narrazione nelle tradizioni popolari della Sardegna, come altrove, non è stata solo appannaggio dei bambini ma assumeva diverse connotazioni. La fiaba stessa veniva ascoltata da tutti e non aveva mai un unico intento, cioè non era solo intrattenimento o solo didascalica o educativa, per questo si potevano distinguere diversi generi: le leggende religiose avevano una funzione didattica, gli aneddoti fungevano da passatempo, i racconti a formula enumerativa erano dedicati ai bambini mentre le storie di magia, le leggende, i racconti sugli esseri fantastici, i fantasmi e sul diavolo circolavano tra giovani e anziani, sia uomini che donne. Secondo Delitala nella Sardegna di 100-200 anni fa non esistevano dei narratori professionisti ma delle persone che godevano di credito, degli specialisti del racconto nominati in quanto tali in virtù della capacità del narrare. C'erano dei luoghi e dei momenti dedicati alle storie, in inverno si svolgevano intorno al focolare, di solito in famiglia, e i destinatari favoriti erano i bambini. In estate veniva coinvolto il vicinato oppure si narrava durante lo svolgimento di lavori come la preparazione del pane, la spigolatura, la vendemmia, la raccolta delle

³⁹⁷ *Ibidem*.

olive. È interessante osservare il fatto che molti dei personaggi delle fiabe di magia erano legati al mondo della realtà, spesso infatti si attribuivano ai protagonisti dei racconti nomi e cognomi veritieri, le leggende venivano date per reali così come l'esagerazione nei racconti di caccia anche se spesso si comprendeva la natura della sproporzione degli stessi³⁹⁸.

Atzeni trae spunto dalla narrazione tradizionale: crea un narratore anziano e saggio che racconta ad un bambino in una sera d'estate in cui sembra che tutto il vicinato vegli e ascolti in silenzio. Mescola sapientemente la realtà e la fantasia: chiama i personaggi con nome e cognome (Antonio Setzu), scandisce i nomi dei luoghi (Morgongiori). Utilizzando la struttura a cornice appoggiata alla funzione metanarrativa del narratore orale può spaziare e inserire diversi generi di racconto: l'aneddoto, la leggenda, il mito sacro, l'apologo e l'idillio, proprio come se si fosse intorno a un focolare a sentire una storia o seduti in cerchio mentre si prende il fresco in estate. Il lettore percepisce la presenza della realtà e dell'immaginario ed è portato a chiedersi quale sia quella predominante, ci si chiede cioè fino a che punto si spinge la verità e dove arriva la fantasia, per poi lasciarsi andare a godere di una favola per adulti che vuole, tramite una commistione di realtà e leggenda, raccontare una storia su un popolo marginale e "apparentemente" privo di passato. Atzeni aveva mostrato un grande interesse per questo genere, lo testimonia la ex moglie Rossana Copez nell'intervista raccolta dalla Palladini³⁹⁹.

I due curarono un progetto che diede alla luce la riscrittura di alcune fiabe sarde precedentemente analizzate dal glottologo Bottiglioni. Nella sua stesura, lo studioso aveva mostrato il risultato della ricerca folklorica e etnologica tralasciando l'aspetto ludico del racconto fiabesco che venne recuperato dai due

³⁹⁸ DELITALA E., *Fiabe e leggende nelle tradizioni popolari della Sardegna*, Sassari, Editrice Mediterranea, 1985, pp. 9-10.

³⁹⁹ PALLADINI I., *Occhi da incantamondo. Un ritratto critico e tredici dialoghi su Sergio Atzeni*, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 168-169.

autori che vollero restituire gli scritti ai bambini⁴⁰⁰. Lo studio delle favole sarde consente ad Atzeni la riappropriazione delle radici del suo popolo, dell'ambientazione dei boschi e dei terreni aridi, delle figure di banditi e di *balentes*, di storie di faide e vendette, di riti di iniziazione riveduti secondo schemi diversi, talvolta più leggeri, resi tali dall'uso dell'ironia, dell'esagerazione e dalla caricatura, talvolta magici ma anche crudi, reali e grotteschi.

La Copez sostiene inoltre che l'elemento magico dei romanzi dell'autore scaturiva dalla sua lettura onnivora e anche da quel realismo magico degli autori sudamericani che lo scrittore amava⁴⁰¹.

In conclusione, si può affermare che entrambi i romanzieri mescolano elementi del reale con elementi dell'immaginario, utilizzano tecniche somiglianti che derivano in parte dalla cultura e dalle tradizioni nel quale hanno vissuto. Spesso l'elemento fantastico richiama superstizioni e credenze popolari. Il sudamericano attinge al territorio, all'educazione ricevuta durante l'infanzia ma anche alla cultura misterica, biblica, araba e giudaica. Il sardo rivolge il suo sguardo al mondo delle fiabe ma anche a quello delle leggende proprie del territorio. Usano tecniche scritte differenti: Márquez per integrare il fantastico nel reale impiega l'esagerazione, la caricatura, descrive oggetti o situazioni immaginarie come reali e viceversa il tutto amalgamato da una dose di ironia che destabilizza il lettore che non capisce se il narratore si prende gioco di lui o fa sul serio. Atzeni utilizza il *modus operandi* della tradizione popolare del racconto intorno al focolare e per conferire verosimiglianza a ciò che dice introduce nell'elemento immaginario dati e fatti reali (le persone hanno nome e cognome), adopera la tecnica del grottesco, dell'ironia e della demitizzazione degli eroi: questo scardina il sistema immaginario restituendogli concretezza.

⁴⁰⁰ ATZENI S., COPEZ R., *Fiabe sarde*, Condaghes, 1978.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

4.6 Il tema della fondazione

In entrambi i romanzi è presente il tema della fondazione: la famiglia Buendía crea un nuovo mondo per scappare dalla violenza e dal senso di colpa, i danzatori delle stelle sono costretti ad abbandonare i loro territori a causa dell'invasione di popoli barbari, affrontare un viaggio per mare e fondare una nuova civiltà.

Il racconto di fondazione narra in forma mitopoietica la genealogia di un popolo riassumendone i tratti culturali fondanti, essi si costruiscono intorno a un nucleo narrativo elementare e ripetitivo che mostra delle caratteristiche definite: attenzione alla genealogia, struttura narrativa a saga, il meticciato, il flusso emotivo e il coinvolgimento del narratore nella materia trattata, una scrittura che procede per immagini. Tale tipo di racconto dopo un lungo periodo di oblio riemerge nel XXI secolo, però rivisitato in chiave postcoloniale per dare voce a quei paesi che finalmente si liberano dalle “catene” dell'invasore. Si sviluppa in paesi come la Martinica, le Antille, la Colombia. Gli scrittori antillani, come Chamoiseau, Confiant e Glissant per citarne alcuni, mettono a punto un nuovo canone letterario che prende il nome di “filone postcoloniale” con l'intento di dare voce alla periferia dell'occidente e ai margini della storia. Dopo secoli di isolamento culturale questi popoli ricercano un'identità inclusiva, multipla, meticcica basata sulla relazione con il diverso. Il canone occidentale non può soddisfare questa esigenza che invece viene riscoperta nella specificità culturale di ogni popolo che riconoscendosi parte di una nazione si racconta sotto forma di narrazione. I modelli culturali di riferimento occidentali e canonizzati vengono stravolti, riattualizzati e reinterpretati sulla base degli strumenti identitari autoctoni, a prescindere dalle interconnessioni storiche. Gli scrittori diventano portavoce di una coscienza collettiva molteplice in cui la tradizione, qualora non esista, viene inventata⁴⁰².

⁴⁰² PUGGIONI I., *Sergio Atzeni e il romanzo di fondazione*, in *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, a cura di Ledda G., Sulis G., Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 253-255.

Macondo è la rappresentazione e parodizzazione delle cosmogenesi universali, è il luogo sacro per eccellenza nel quale si crea un nuovo mondo. Anche lo spazio in *Cien años de soledad* possiede il carattere mitico e sacro delle origini perché ripete ossessivamente le forme epiche della prima fondazione. Quando l'uomo si impossessa del "suo" luogo, lo consacra e se ne appropria convertendolo in mito in una forma degna di essere riprodotta come prototipo della fondazione iniziale tramite questa operazione egli trasforma il caos in cosmo. José Arcadio Buendía percepisce il luogo della fondazione grazie a un presagio di un luogo sacro ed è investito in quel momento da forze potenti e primordiali che gli permettono di edificare e strutturare una forma di vita sociale e condivisa nel paese. Quando viene meno la convivenza dell'uomo con le forze incontaminate della natura si ha una rottura che introduce il caos in quel cosmo che era immagine e rappresentazione del mondo originale. Le guerre, i galli da combattimento, le donne di mala vita, le imprese deliranti sono le quattro calamità che portano alla fine della stirpe e alla cancellazione di Macondo. Nelle origini il paese sudamericano ha la virtù della forza creatrice però, con la continua ripetizione e con l'intento da parte dell'uomo di rendere tale forza quotidiana, si abitua ad essa perdendone la novità. La colonizzazione e la presenza esterna alterano il passato dell'età dell'oro, José Arcadio e Úrsula che fondano Macondo come luogo esclusivo per la sopravvivenza della loro stirpe devono fare i conti con ciò che arriva da fuori: i gitani, i mercanti, i *gringos*, i politici, le prostitute. Rompendo l'isolamento si trovano esposti ad ogni male ma il contatto con altri popoli è inevitabile. I fondatori si muovono per creare un nuovo mondo, per abbandonare la violenza dell'omicidio che già conoscevano e cercano un posto libero dalla colpa, il loro personale paradiso. I Buendía dopo aver fondato Macondo ripetono costantemente il rito della fondazione: ristrutturano la casa più e più volte, partono per la ricerca del mare, si imbarcano in avventure strampalate, per stare

vicino, replicare e commemorare i primi tempi del paradiso perduto dell'età dell'oro⁴⁰³.

Passavamo sulla terra leggeri, secondo quanto afferma Puggioni, è invece il frutto di un insieme di racconti fondativi: abbiamo l'istituzione della carica giudiciale da parte di Mir, la creazione del rito della *maiorìa*, viene raccontata l'origine di feste, riti, città, danze etc., anche la diffusione del cristianesimo in Sardegna si configura come mito di fondazione. In tutta la prima parte del romanzo si ha un racconto fondativo immerso in un'atmosfera epico-fiabesca. Mir, uno dei personaggi centrali della narrazione delle origini, è colui che istituisce la figura del giudice, che guida il popolo all'interno nella cavità della terra, stabilendo in questo modo che la sicurezza viene dalle profondità terrestri, dal nascondersi e dal bosco. Fin da principio si innesta nel romanzo la dicotomia tra mare e terra, nucleo tematico caro alla tradizione letteraria già presente nella Bibbia e nella cabala: il duello tra Leviathan e Behemot⁴⁰⁴. La civiltà sarda deve la sua origine a una tempesta marina, seguita da un naufragio e un approdo di fortuna, ma nel corso delle generazioni si presenta come una popolazione legata alla terra: coltiva, cammina, munge più di quanto navighi. Il mare definisce i confini, spesso è portatore di predoni, usurpatori, insomma viene considerato come fonte di pericolo⁴⁰⁵. I s'ard trovano il loro "luogo", lo colonizzano, lo trasformano da caos a cosmo e subito diventa spazio sacro, un'età dell'oro che fa conoscere agli abitanti la felicità dell'eden nel quale la forza della natura spinge l'uomo a generare la nuova società. I nemici arrivano dal mare a rompere il precario equilibrio, sono gli Ik, temibili uomini uccello che costringono i s'ard a dividersi: alcuni combattono, altri sono guidati nelle viscere della terra in un luogo sacro, benedetto dalla luna, Is, che nei secoli manterrà la sua funzione

⁴⁰³ MESA A. E., *El mito de la cosmogénesis y el espacio sagrado en Cien años de soledad*, in "Cosmogénesis en 'Cien años de soledad'", «Ideosema», Morelia, año 1, n. 1, 2002, pp. 1-5.

⁴⁰⁴ FARNETTI M., *Una cerca mediterranea*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, a cura di Marci G., Sulis G., Convegno di studi su Segio Atzeni, Cagliari 25-26 novembre 1996, Cagliari, Cuec, 2001, p. 91.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 92-93.

simbolica. Il contatto con il mondo esterno rompe l'incanto del mito e costringe la popolazione a crescere, a misurarsi con le difficoltà, a lottare per la propria indipendenza. Sfilano sull'Isola le innumerevoli dominazioni ma il nucleo duro dei s'ard, quello delle origini, resiste e tramanda la sua cultura. Tende a riproporre e preservare il mito dell'originaria fondazione: i giudici nei periodi di crisi tornano nel luogo sacro dell'inizio, al ventre della terra. Il sapere che tramandano è quello del passato arcadico, istituiscono la figura del custode del tempo per conservare gelosamente il mito che nasce da quel paradiso iniziale nel quale si passava leggeri sulla terra.

Risulta impossibile opporsi al nemico sia quando è aggressivo sia quando è amichevole e interessato al commercio, come i fenici, da qui deriva la mescolanza, il meticcio, la fusione con l'altro che viene dal Mediterraneo. Si formano i poli del potere, quello della resistenza che tende a preservare e riproporre il mito delle origini e l'unica storia considerata vera dai s'ard e quello che si fonde e con-fonde con tutte le culture che approdano sull'isola (Karale).

I due romanzi possono essere, dunque, definiti come racconti di fondazione. Márquez recluta i Buendía e attraverso loro mostra la nascita di una società che abbraccia tutte le ere della civiltà. Pone l'accento sulla forza creatrice che anima i primi coloni la quale è in accordo con la potenza della natura e genera nei personaggi l'eterno sogno di rivivere il momento mitico della creazione. Una volta esaurita la forza dell'innovazione, con l'introduzione dell'ordine nel caos, il desiderio di mantenersi vicino alle forze della natura primordiale spinge i protagonisti a cercare di ripetere il mito delle origini ma con scarsi risultati. José Arcadio è quello che maggiormente risente di questo passaggio infatti si lancia in imprese disperate come la ricerca del mare o in studi folli, così perdendo molte delle caratteristiche positive iniziali che lo avevano accompagnato durante la fondazione di Macondo. L'arrivo degli estranei trasforma l'ordine primigenio e avvia il procedimento di decadenza. Il villaggio non può rifiutare il contatto con l'esterno e anche se si oppone con guerre e scioperi deve accettare il cambiamento anche se porterà alla catastrofe. Analogamente i s'ard sono una

comunità protagonista di un racconto che inizia con una fondazione, rendono sacri i luoghi sicuri e, come i Buendía, sono animati da quella forza creatrice che non solo gli fa costruire una nuova società piena di promesse ma che mette ordine dove non c'è, muovendosi in libertà. Anche in questo caso lo straniero è colui che porta scompiglio ma i personaggi di Atzeni si sdoppiano: da una parte ci sono quelli che resistono, cioè la stirpe fiera dei giudici, dall'altra ci sono quelli che soccombono e si integrano dando vita a nuove mescolanze. In ogni caso i nemici sono il punto di rottura o se vogliamo il perno del cambiamento che in entrambi i romanzi porta aspetti negativi: in *Cien años* è la natura stessa che si ribella tramite il diluvio stimolato dall'intervento rapace della compagnia bananiera e infine con il vento prodigioso che spazza via ogni residuo di Macondo. In *Passavamo sulla terra leggeri* la resa al nemico interrompe la narrazione e inaugura un tempo di disordine, non più degno di essere raccontato.

4.7 Forti personaggi femminili opposti a personaggi maschili vulnerabili

La storia narrata in *Cien años de soledad* è basata su un sistema sociale di matriarcato la cui figura principale è Úrsula, lei detiene il potere e mostra un carattere, un'energia e una vitalità inossidabili. Vive a lungo, superata in età solo dall'altra grande donna del libro Pilar Ternera, la quale però fa una vita più ritirata, insomma è presente ma partecipa meno. È Úrsula che mette in moto l'origine di Macondo, mantenendosi vergine dopo il matrimonio (per la paura di generare il figlio con la coda di maiale), causando maldicenze che obbligano José Arcadio Buendía a difendere il suo onore di maschio tramite l'omicidio di Prudencio Aguilar e alla conseguente partenza e fondazione della nuova società. Úrsula è colei che indirizza gli altri personaggi verso i valori del sentire comune riguardanti la stabilità, l'operosità e il benessere economico, svilendo i sentimenti di avventura e innovazione del marito. La donna agisce rallentando i compiti dell'uomo, impedendogli di attuarli, e lo sostituisce nei fatti con una vitalità pratica e sotterranea che permette alla storia di andare avanti fino al finale distruttivo. L'opposizione matriarcato/patriarcato si estende a tutti gli uomini e

donne della famiglia⁴⁰⁶. Apparentemente i maschi Buendía sono avventurosi, visionari ma le loro azioni finiscono sempre con delle sconfitte clamorose, sono incestuosi, innovatori ma anche scocciatori stravaganti, se la famiglia ottiene qualcosa socialmente lo deve al matriarcato. José Arcadio Buendía è un burattino, lo si evince da come viene gestito il matrimonio: è Úrsula che decide di non consumarlo e lui preferisce uccidere un uomo anziché affrontare la moglie, solo questo atto di ribellione gli darà il coraggio di opporsi alla donna e fondare un nuovo paese. Il patriarca ha un carattere dissociato tra sbandate incoerenti e fantasie nocive, corroborato da un'inutile tenacia che rimane impotente dinnanzi alla personalità della sposa. Durante il viaggio verso Macondo emerge la genialità e l'operosità di questo personaggio ma una volta terminato il progetto José Arcadio Buendía affronta un periodo di 4 anni in cui si dedica a cercare l'oro, a tentare di emulare i geografi, a misurarsi con imprese scombinare. I suoi insuccessi come alchimista, geografo etc., lo conducono verso una domesticità molesta nel quale non tarda a toccare il fondo. Úrsula interviene e l'uomo obbedisce lasciando perdere le imprese da sognatore per dedicarsi all'educazione dei figli, non senza frustrazione. Con l'arrivo della nuova popolazione (scoperta dalla moglie) prova a rimettersi in piedi e incarnare la figura di patriarca come ai tempi della fondazione ma riuscirà solo in parte. Dopo la peste dell'insonnia si chiude nel laboratorio, si autoesclude dal mondo dedicandosi con sempre più acrimonia alle invenzioni di Melquíades, cercando di fotografare Dio con il dagherrotipo, infine completamente avulso dalla realtà viene legato al castagno e Úrsula prende il pieno possesso della casa. La donna è la forza motrice della storia, la sua coesione e giustificazione. È la grande madre che mette tutto al posto giusto, impone il suo potere che diventa incontestabile. Al di fuori delle mura domestiche mostra la sua intelligenza sociale: simpatizza prima con i liberali e poi con i conservatori: nel primo caso per aver salvato Gerineldo

⁴⁰⁶ MONTANER E., *Guía para la lectura de "Cien años de soledad"*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 70-80.

Márquez dagli squilibri del figlio e nel secondo si schiera a favore del generale Moncada. Manipola la chiesa costringendo padre Nicanor a giocare ogni giorno a dama con il marito demente, finché è in vita e lucida non permette a nessuna erede di scavalcarla. Il suo regno è organizzato secondo le ferree regole dell'alveare che prevedono un'unica ape regina in carica con un fuco alla volta. Il primogenito José Arcadio esce dalla famiglia quando è in grado di generare un figlio, quindi quando ha l'età per sostituire il maschio-padre ma non desidera farlo. Il patriarca viene legato al castagno solo quando il figlio Aureliano lo può sostituire e i nipoti Aureliano José e Arcadio vivono la maggior parte del tempo fuori di casa per non minare la funzione-maschio del colonnello. Dei gemelli solo uno si occupa della casa, quando muoiono sono sostituiti dal seminarista che a sua volta viene rimpiazzato da Aureliano Babilonia, l'ultimo della stirpe⁴⁰⁷. Gli uomini Buendía sono dipendenti dalle donne e ne saggiano tutti i ruoli: sposa-madre, madre-protettrice, sposa-protettrice. José Arcadio cerca in Pilar Ternera la sposa-madre tanto che confonde il suo viso con quello di Úrsula. Il colonnello Aureliano cerca in Pilar Ternera la sposa-protettrice per arrivare a Remedios Moscote. Arcadio tenta di stabilire con la madre una relazione incestuosa di madre-sposa ma lei, inorridita, sarà la madre-protettrice che gli farà conoscere Santa Sofia de la Piedad, quest'ultima è la madre-protettrice dei gemelli che accetta di esser trattata come una serva – fino a quando i figli non muoiono – per poi scomparire da Macondo. Il seminarista sceglie Amaranta come zia-sposa e infine Aureliano Babilonia compie l'incesto con Amaranta Úrsula nella veste di zia-sposa. L'unica che non è né madre-protettrice né madre-sposa è Fernanda: con lei avrà inizio la distruzione. Petra Cotes è per Aureliano Secondo una sposa-protettrice, in realtà lui non lascerà mai Fernanda e dimostra in questo modo di essere innamorato della moglie. La relazione dei due amanti è basata sulla moltiplicazione degli animali e quindi sul benessere economico. Quando finisce

⁴⁰⁷ Ivi, pp. 81-82.

il diluvio Aureliano cerca Petra solo per poter ricostruire il suo patrimonio e non lasciare Fernanda senza cibo.

Rebeca viene vista attraverso lo sguardo di Úrsula: è una bambina che non ha natali e trasporta in un sacco le ossa dei genitori morti, afferma che questi ultimi sono i parenti della famiglia Buendía ma nessuno li conosce. La bambina viene educata da Úrsula e adottata con orgoglio da tutta la parentela. A rompere l'equilibrio sarà il matrimonio con José Arcadio che sarà considerato dalla madre adottiva come un incesto. Nonostante non ci sia nessuna consanguineità tra i due sposi, la ragazza non verrà mai perdonata e non si capisce bene quale sia il vero motivo. Sul finale la vecchia madre si rende conto che l'unica coraggiosa e forte che poteva ereditare il comando della famiglia era proprio Rebeca. La ragazza riesce a ricondurre il marito, prima sciupatore di femmine e scansafatiche, sulla giusta strada. L'uomo che in precedenza dissipava la sua abnorme energia nei bordelli si trasforma in un lavoratore della terra, accumula terreni con l'uso della violenza. Rebeca esercita il suo matriarcato in modo non dissimile da Úrsula, si servirà dell'influenza di Arcadio, figlio bastardo del marito, per legalizzare le terre usurpate da José Arcadio. La donna ottiene tutto ciò che desidera e improvvisamente il suo uomo viene assassinato, non si sa bene da chi: sarà l'unico evento non risolto di tutto il romanzo. Montaner sostiene che Rebeca abbia ucciso il marito perché aveva ottenuto tutto ciò che desiderava da lui e cioè il benessere economico, inoltre lui non era riuscito a convincere sua madre a perdonarla e infine voleva punire la sua grande nemica Úrsula⁴⁰⁸. Rebeca è la donna più forte dopo la matriarca e il suo rifiuto rappresenta il primo grande errore di Úrsula che porterà alla distruzione del ciclo dell'ape regina e di Macondo stesso. Il secondo grande errore dell'anziana sarà quello di integrare nella famiglia Fernanda, la quale viene accolta con tutti gli onori, in verità, la sua presenza distrugge tutto ciò che era stato creato in precedenza. Il suo ingresso trionfale nel clan Buendía deriva dal fatto che fa parte di una famiglia nobile

⁴⁰⁸ Ivi, pp. 113-115.

anche se decaduta e poverissima, la donna è stata educata per essere regina e invece si ritrova ad essere solo la regnante del carnevale di Macondo, per di più in competizione per avvenenza e potere con Remedios la bella.

Il matriarcato di Fernanda è completamente diverso da quello di Úrsula: è più duro, crudele, privo della forza centripeta dell'anziana. Sotto la sua egemonia casa Buendía assume un aspetto lugubre e bigotto: si chiudono le porte, si recita il rosario, viene data un'importanza esagerata alla forma e all'etichetta. La donna allontana tutti, compresi i figli, ma soprattutto pone le basi per la rovina della stirpe. Esilia la figlia Meme a causa di una gravidanza indesiderata, nasconde il nipote illegittimo facendolo crescere da solo e ignaro delle parentele, congeda la figlia più piccola con la scusa di somministrargli un'educazione adeguata, favorendo, così, l'equivoco che anni dopo porterà Amaranta Úrsula a compiere l'incesto con il nipote Aureliano Babilonia, dal momento che entrambi ignorano di essere parenti.

Remedios la bella esercita il suo potere basandosi su una forza seduttiva fuori dal comune, Fernanda la vede come un'antagonista tanto che quando sparisce pare molto sollevata. La fanciulla è oggetto di passioni che culminano con la morte, il suo aspetto crea un'attrazione istantanea ed enigmatica. È un personaggio di solo corpo, incapace di astrazioni, incomprensibile, possiede un livello basico di linguaggio: per alcuni, come il colonnello, è sintomo di enorme lucidità, per altri, come Fernanda, di ritardo mentale. Il suo linguaggio è figurativo, frutto di saggezza, sintesi estrema che elimina il triviale, raggiunge l'eloquenza attribuita alle religioni, alla poesia, alla filosofia, incarna la seduzione di un cammino equivoco per la conoscenza. È simultaneamente meta, per la sua bellezza e veicolo per il suo uso privilegiato del linguaggio puro. Il suo silenzio si traduce in un'autorità di sapienza, è la più solitaria della famiglia⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ ORTEGA G., *Gaborio artes de releer a Gabriel García Márquez*, Alcalá Real, Alcalá Grupo Editorial, 2007, pp. 170-171.

Amaranta personaggio tenace, prudente e geloso della sua verginità, non è adatta a ereditare il potere della madre, cosa di cui Úrsula stessa si rende conto dopo la morte della vecchia fanciulla. La ragazza prepara la sua dipartita cucendo un sudario perfetto, rifiuta il prete ma vuole che la madre testimoni sulla sua verginità. È un personaggio che appare egoista per la sua forte autoconservazione. Dopo aver rubato il fidanzato alla sorella adottiva rifiuta di consumare la relazione portando lo sventurato uomo al suicidio. Amaranta è l'altra "mala femmina" ma anche la timida vergine. La sua rappresentazione iperrealistica si pone in contraddizione con Pietro Crespi, lui giunge a Macondo con giochini meccanici, valzer e poesia. L'amore dell'italiano ha la superficialità dei giochi che porta in regalo ma il dono più grande che elargisce ad Amaranta è se stesso. Il mondo che rappresenta termina brutalmente con il suo suicidio, smette di funzionare come uno dei suoi aggeggi. Tramite lui si chiarisce che la fanciulla è legata alla sua concezione di verginità e che il sentimento che la unisce a Rebeca è più forte dell'attrazione per Crespi. L'odio che lega le sorellastre è tanto sostanziale e tanto profondo che l'italiano è solo un pretesto per palesarlo. Solo decorativa è la poesia della storia che serve a identificare la particolare solitudine di una donna ossessionata con l'altra. Anche Gerineldo Márquez entra nel racconto per rendere Amaranta più forte nel suo rifiuto e nel mantenimento di una verginità a tutti i costi. Il suo non concedersi sessualmente è un gesto di opposizione nei confronti di Rebeca, evita l'incesto con Aureliano José e si converte in attenta guardiana dei limiti corporali. Diligente e maniaca del controllo, Amaranta è incapace di vedere la sua partenza sebbene la organizzi nei minimi dettagli. Lente, filtro e veicolo, è il personaggio che permette di vedere gli altri dentro il sistema che si forma attraverso le relazioni con lei. Nella visione di Úrsula si presenta in contrapposizione con il colonnello: inizialmente la sua sterilità si oppone alla passione e produttività di Aureliano ma poi il suo significato come personaggio cambia quando l'anziana sembra darle il permesso di avere un valore distinto dall'essere madre (Úrsula nel finale capisce che la figlia era la donna più tenera del mondo e che la sua caparbità veniva da una

codardia invincibile, per questo non era adatta a ereditare il matriarcato). Lo smisurato amore e la vigliaccheria fanno diventare il personaggio di Amaranta una gigantessa, caricatura di una donna che manipola e sembra sedurre per poi sottrarsi di colpo davanti alla possibilità di lasciare lo spazio natale. Eterna fidanzata, digerisce tutti quelli che le si avvicinano e lo fa senza gesti drammatici perché la sua arma migliore è la pazienza⁴¹⁰.

Ultima componente del matriarcato è Amaranta Úrsula erede della bellezza di Remedios (anche se più discreta) e della forza della nonna, quando viene mandata a Bruxelles non piange e non sorride, mostrando una grande forza di carattere⁴¹¹. Tornata dal Belgio, con un marito più anziano che la adora, ristrutturata la casa con una caparbia ed energia degna della nonna. È moderna e vivace, ha gusto per la moda, la musica e il ballo, sembra che la casa e Macondo vivano una seconda giovinezza. La ragazza in realtà è colei che metterà in moto la profezia della nascita del bambino con la coda di maiale. Sancisce la fine della stirpe dei Buendía perché ignara della parentela con Aureliano Babilonia, finalmente, si concede al desiderio dell'incesto sfiorato da tutte le donne e gli uomini della famiglia che porta alla rovina di se stessa, di suo figlio, del suo compagno e di Macondo.

Passavamo sulla terra leggeri, in relazione a quanto analizzato, non è strutturato secondo le leggi del matriarcato, la figura femminile, in molte occasioni, gode di parità cioè ricopre gli stessi ruoli di comando che spesso nelle società arcaico-tradizionali erano appannaggio del sesso forte.

In principio del romanzo è una donna quella che prende l'iniziativa e riesce a liberare i sacerdoti danzatori dagli oppressori schiavisti del mare. Si chiama S'u, si svincola dalle catene e durante la tempesta uccide, dapprima, un nemico-guardiano e poi affranca i suoi compagni che lottano per la libertà, raggiungendo la vittoria e prendendo il controllo della nave⁴¹². È una bambina di 6 anni che dà

⁴¹⁰ Ivi, pp. 167-169.

⁴¹¹ GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, op. cit., p. 401.

⁴¹² ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 42.

l'allarme nei villaggi per l'avvistamento degli uomini-uccello, gli Ik, che si preparano ad invadere l'Isola. La stessa, di nome Sul, diventerà giudice subito dopo Mir, colui che ha istituito la carica. Viene ricordata come la *judikissa* migliore dei danzatori delle stelle. Fonda il rito della sepoltura nelle *Janas*, è una formidabile guerriera, guida la spedizione contro i nemici e viene uccisa da 30 frecce furiose senza mai arrendersi⁴¹³. Lea di Se inizia un rito che le permette di partorire un figlio guerriero. Si chiude in un nuraghe al buio per trenta giorni e solo la trentunesima notte, senza luna, esce dal nascondiglio, questo conferisce al bambino tutte le abilità di uno straordinario combattente. Altre donne imitano il comportamento di Lea dando vita ad una stirpe di guerrieri, vengono chiamate le donne di Is, vivono dei doni della gente e nella stagione della siccità danzano per invocare la pioggia⁴¹⁴. Queste madri svolgono l'importante ruolo della riproduzione e, per di più, escogitano uno stratagemma che riesce a forgiare degli uomini con caratteristiche speciali. Non vengono affatto menzionati i padri dei bambini, pare che la continuazione della discendenza guerriera sia una questione solo femminile.

Nel racconto sulla storia del rito di iniziazione e *disamistade* di Umur ed Eloi la protagonista è Sula, la ragazza più bella del villaggio contesa tra i due rivali. Lei viene descritta come avvenente, forte e saggia, coraggiosa e prudente, è un personaggio magico che vive immersa in nugoli di farfalle, aspira a diventare giudice e non a sposarsi, soprattutto rifugge l'idea di essere scelta, secondo l'antico rito, dai due nemici giurati, perché intuisce che i due giovani in un modo o nell'altro si procureranno la morte. Alla fine si unirà in matrimonio con Umur che grazie al suo amore perderà la furia degli occhi, ovvero il desiderio di vendetta. È lei che gli ispira la saggezza ma quando la vita dell'amato viene messa in pericolo lo istiga alla violenza dicendo che l'uomo dovrà uccidere il suo rivale altrimenti perirà per sua mano⁴¹⁵. Sempre una donna, Ztea, dà vita alla

⁴¹³ Ivi, p. 48-50.

⁴¹⁴ Ivi, p. 54.

⁴¹⁵ Ivi, p. 64.

confraternita del giunco, in origine nasce per vendicare il fratello ucciso ingiustamente, in seguito sarà una tradizione che per cento anni punirà fenici insospettabili ritrovati asfissati con al collo dei giunchi neri⁴¹⁶. La questione dei romani è affrontata dalla *judikissa* Ursa la quale, dopo aver danzato in onore degli antichi dei, consiglia di non affrontare il popolo dei lupi direttamente ma di nascondersi nel ventre della montagna e da qui organizzare scorrerie per indebolire il nemico e rubare i frutti del suo lavoro⁴¹⁷. È ancora una bambina, Vara, la prima custode del tempo: con lei inizia l'importante tradizione che ha il compito di tramandare la storia sommersa del popolo dei s'ard⁴¹⁸. Aleni fa costruire ad Ar un muro di difesa e in seguito questa città fortificata diventerà Arbarè. La donna si misura con l'episcopo di Karale che vuole la sua conversione e quella del popolo al cristianesimo, in realtà è solo un pretesto per insidiare il potere dei giudici anche perché, come risponde la *judikissa*, i sardi sono cristiani dai tempi del primo Lucifero. In seguito la donna firmerà un trattato di pace con l'episcopo Antioco che sancisce la cristianità del popolo di Arbarè ma anche la piena potestà nei suoi domini. Aleni fa costruire un palazzo di pietra semplice con al centro una fonte: a partire da questo momento i *maiores* si riuniranno in questo luogo. Alla sua morte proporrà come giudice Sulana che fortificherà ulteriormente le mura con rovi indistruttibili e condurrà cento *bardanas* vittoriose⁴¹⁹.

Eleonora di Seu è un'amazzone, grande amica del primo Mariano viene descritta con tratti maschili: è il migliore cavaliere di Arbarè, beve vino e fa le capriole sul cavallo, non è interessata a sposarsi né a giacere con un uomo, preferisce cavalcare al fare figli. I due governano insieme senza avere rapporti carnali, poi costretti dall'episcopo si sposano e danno alla luce un figlio. Il loro rapporto è basato sulla fiducia, sulla saggezza e sulla comunione di intenti, entrambi sono

⁴¹⁶ Ivi, p. 71.

⁴¹⁷ Ivi, p. 83.

⁴¹⁸ Ivi, p. 94.

⁴¹⁹ Ivi, pp. 99-105.

preoccupati per il benessere del giudicato che gestiscono in perfetto accordo. Eleonora è la prima consigliera del marito e agisce, quando necessario, politicamente: non potendo avere altri figli e non volendo lasciare il giudicato nelle mani del primogenito Ugone (perché ritardato) ordisce un piano: decide di allontanarsi con il marito per tre anni dalla corte, portare con loro la monaca che li sorvegliava per ordine dell'episcopo e tramite un *ménage à trois* concepire altri figli con il giudice e la monaca. Dopo la morte del marito partirà per mare e nessuno saprà più niente di lei⁴²⁰. Martina, la sorella del giudice Mariano II, è un personaggio misterioso e di poche parole, assume il ruolo di protettrice del fratello perché oltre ad essere un'abile e feroce guerriera, riesce a prevedere in anticipo i pericoli, è l'unica donna che siede nel consiglio della corona. Addomestica i falchi che diventeranno i simboli del giudicato, insegna ai giovani l'arte del combattimento senza esclusione di colpi. Sente la morte del fratello e lo raggiunge per l'estremo saluto. Infine decide di morire⁴²¹. Eleonora, figlia di Mariano è l'ultima *judikissa* di Sardegna è descritta come un personaggio straordinario capace e abile nel governo, intelligente e sapiente, affronta la sconfitta ad opera degli aragonesi, dopo la perdita del figlio e la prigionia del marito decide di partire e lasciare il dominio dell'Isola⁴²².

Le donne nel romanzo occupano ruoli importanti, non gli è preclusa la possibilità di insediarsi in posti di potere perché la guida del popolo viene scelta in base a criteri di sapienza e saggezza fino a che non diventa ereditaria. Vengono descritte come donne guerriere, coraggiose e fiere, molte sono amazzoni con caratteristiche spesso maschili, pensiamo ad esempio a Eleonora di Seu e Martina. Sono protettrici di tutta la popolazione, prendono decisioni per il bene della comunità. I rapporti con gli uomini sono poco menzionati basti pensare alle donne che partoriscono guerrieri: fanno tutto da sole, non sono mai nominati i padri. I giudici maschi sono riluttanti nel prendere moglie, infatti il primo

⁴²⁰ Ivi, pp. 153-166.

⁴²¹ Ivi, pp. 175-196.

⁴²² Ivi, pp. 182-203.

Mariano si unisce alla migliore amica Eleonora di Seu che governerà alla pari con lui e il secondo, ugualmente costretto al matrimonio, sposa la prima contadina che incontra. L'unica che svolge una funzione protettrice verso il maschio è Martina, la quale assume nei confronti del fratello il compito di guardiana della sua vita: sventa un attentato ordito contro di lui. Quando il giudice impazzisce o meglio quando decide di incarnare lo spirito bestiale della capra zoppa si ritira a vita privata ma la sorella Martina veglia su di lui. La donna conosce perfettamente, grazie a un presagio, il momento della morte del fratello per questo lo raggiunge in tempo, nel suo nascondiglio, per dargli l'estremo saluto. Dopo la morte di Mariano la vita di Martina non ha più senso, così decide di trapassare.

I rapporti tra i sessi, a nostro parere, in *Cien años de soledad* sono completamente diversi da quelli presenti in *Passavamo sulla terra leggeri*. Nel primo romanzo assistiamo a un matriarcato in principio velato e poi espresso con tutta la sua forza, sprigionato dalla figura di Úrsula già più volte definito personaggio nucleo di tutto il romanzo. La grande madre per mezzo della sua energia sotterranea prende il controllo in contrapposizione a un maschio, suo marito, incapace di mantenere il dominio della famiglia. L'inventiva positiva dell'uomo si esaurisce abbastanza presto, qualche tempo dopo la fondazione di Macondo, e viene sostituita dal carattere stabile della moglie che frustra ogni iniziativa del consorte. La donna è l'ape regina e la famiglia è organizzata secondo le inflessibili regole dell'alveare: esse prevedono un'unica regnante e un fuco alla volta che svolge un ruolo marginale ma fondamentale all'interno del sistema. Le altre figure femminili lottano per diventare le eredi del clan Buendía, di loro solo una è la possibile candidata ma per un errore di Úrsula viene esclusa dalla "gara" e allontanata dalla famiglia, si tratta di Rebeca, la figlia adottiva. Amaranta è troppo vigliacca e Remedios la bella inadatta a causa della sua feroce solitudine. Le sorti della dinastia sono affidate a Fernanda, altro grande errore da parte di Úrsula, che getterà le basi per la distruzione di Macondo e della famiglia. Le donne di Márquez comandano e hanno tratti maschili, nella lotta tra i sessi si

accusano a vicenda sulle responsabilità della decadenza e disfatta: Úrsula sostiene che gli uomini si dedicano ad attività distruttive quali le femmine, i galli da combattimento, le guerre, le imprese impossibili. Aureliano Secondo afferma che le donne Buendia hanno le “viscere di selce” sempre preoccupate della generazione di un figlio con la coda di maiale⁴²³.

Le donne e gli uomini di Atzeni hanno rapporti differenti, in generale si respira un'aria di parità visto che la carica di giudice viene assegnata non in base al sesso ma alla saggezza. Fin dalla notte dei tempi le *judikisse* hanno lo stesso valore degli uomini: sono guerriere, prendono decisioni politiche e per il benessere della comunità, come ad esempio le donne che decidono di partorire una stirpe di combattenti, oppure Ursa che stabilisce come resistere ai romani, o anche Aleni che costruisce e fortifica la reggia di Arbarè. Nel periodo giudicale si ha forse una predominanza di giudici maschi che però mantengono sempre al loro fianco delle consigliere donne: le quali in alcuni casi occupano il posto delle mogli come Eleonora di Seu (anche se prima di essere sposa è grande amica e fidata compagna di Mariano padre), in altri casi sono sorelle come Martina, senza dimenticare, infine, che l'ultima discendente della famiglia giudicale è appunto una donna: Eleonora di Arborea. Le femmine hanno la stessa forza dei maschi, forse in un unico momento un uomo mostra la sua debolezza: è il caso del secondo Mariano che arrivato a un certo punto della sua vita si inselvaticisce, rifugge la società decidendo di camminare a tre zampe, celebrando la comunione con l'animalità e comportandosi come se avesse perso la ragione (almeno questo è ciò che fa intendere al resto dei personaggi) si ritira a vita solitaria e quando si mostra scandalizza con il suo comportamento da bestia. La sorella Martina va per la sua strada ma sa sempre cosa succede al fratello tanto è vero che in punto di morte lo raggiunge per l'estremo saluto.

In conclusione possiamo affermare che la posizione di uomini e donne nei due romanzi è differente: in *Cien años de soledad* abbiamo un matriarcato che prende

⁴²³ LEVINE S.J., *El espejo hablado*, Caracas, Monte Avila Editores, 1975, pp. 131-132.

forza con il tempo, sfruttando le debolezze degli uomini Buendía. Úrsula e le altre donne agiscono in maniera nascosta rispettando le regole di una società maschilista in cui la donna si afferma perché l'uomo non è grado di gestire le situazioni. Viene riproposta la lotta tra i sessi che vede una separazione netta tra la stabilità offerta dall'elemento femminile e l'avventura proposta dall'elemento maschile, in cui prevale nettamente la visione femminile o meglio la visione di Úrsula.

In *Passavamo sulla terra leggeri* invece non è presente la lotta dei sessi ma viviamo una situazione di parità, nel senso che le donne ricoprono posti di potere non condizionati da quella società maschilista di cui abbiamo parlato nell'altro romanzo. Le figure femminili sono forti non in relazione ad una debolezza maschile ma perché la società raccontata è costruita in base a criteri di saggezza e migliore capacità nel gestire il potere ma soprattutto senza distinzione di sesso.

4.8 Manipolazione del tempo narrativo

Entrambi gli autori manipolano il tempo narrativo: García Márquez usa prolessi e analessi, le combina insieme ottenendo il risultato della sparizione del presente, disorienta il lettore e gli fa percepire il tempo come condensato in un istante. Il narratore, il padrone cronologico della storia, è onnisciente, conosce il passato e l'avvenire dei personaggi e spesso nel racconto fa riferimenti al futuro. Il tempo di Macondo è un circolo, possiede un inizio e una fine e si ripete costantemente, cosa di cui si accorgono anche alcuni personaggi, inoltre viene mescolato al tempo lineare per ricreare il funzionamento della memoria.

Sergio Atzeni fa gestire la struttura temporale a due narratori che raccontano la storia su due livelli cronologici differenti: il narratore di primo grado, il bambino, narra nel presente un ricordo appartenente all'infanzia situata nell'anno 1960. Il narratore di secondo grado, Antonio Setzu, tramanda la storia del popolo sardo dalla notte dei tempi fino alla conquista della Sardegna da parte del regno di Aragona. Durante lo svolgersi della storia il tempo si contrae e si dilata grazie all'utilizzo di cesure, ellissi e analessi. Il narratore di secondo grado conosce in

anticipo la storia e la racconta come se ne fosse un personaggio interno. Le vicende sono rivelate mediante un uso astorico, ciclico e mitico del tempo basate sulla trasmissione orale e modellate sulle diverse fasi della natura e delle coltivazioni, per questo motivo lo scorrere del tempo non è importante perché ciclicamente tutto si ripete, quindi si parla di un presente immobile e ricorrente. In entrambi i romanzi il tempo è dunque circolare e finito. Secondo la studiosa Barthold⁴²⁴ il terzo mondo è rinchiuso in un tempo detto di transizione che è il filo che connette gli scrittori dell’Africa, dei Caraibi e dell’America nera e nel quale si ritrova anche lo scrittore sardo. Questo tempo esprime la visione tradizionale del contadino, un tempo mitico, accoppiato al ritmo circolare delle stagioni che riflette il tempo sacro degli dei. Con l’arrivo dei colonizzatori e degli stranieri in entrambi i romanzi si rompe il ciclo del tempo mitico e appare il tempo lineare. Senza il potere politico i paesi colonizzati (siano essi quelli del terzo mondo o della Sardegna o di qualsiasi altro luogo che abbia subito questo processo) non riescono ad entrare nel tempo lineare né a sviluppare le istituzioni necessarie per prendere parte al movimento progressivo del tempo storico, per questo tali popolazioni sono condannate a vivere in un tempo di transizione che è circolare ma che non possiede i valori del tempo mitico cioè è svuotato di significato.

In *Cien años de soledad* la vita nel tempo di transizione comincia con l’intromissione degli esploratori europei, almeno questo è il punto di vista di Úrsula. Quando, essendo agitata per le idee folli del marito, maledirà l’ora in cui Francis Drake assalta Riohacha è perché tale avvenimento fa in modo che i suoi bisnonni si trasferiscano nel villaggio in cui le famiglie Iguarán e Buendía si uniscono, relazione che in seguito porterà al timore di generare il famigerato erede con la coda di maiale. Dunque su Francis Drake ricade la responsabilità della solitudine di Macondo. Il viaggio che porta alla fondazione del villaggio fa

⁴²⁴ BARTHOLD B.J., *Black time: fiction of Africa, The Caribbena, and the United States*, New Haven, Yale University Press, 1981, pp. 1-6.

penetrare i personaggi nel tempo di transizione che è irrecuperabile e circolare. Il veicolo utilizzato dalla storia per guidare la circolarità del tempo è il modello genetico della famiglia Iguarán-Buendía che si ripete da una generazione all'altra senza molti cambiamenti, progressi, valori, significati⁴²⁵.

In *Passavamo sulla terra leggeri* si assiste ad un fenomeno diverso: con la penetrazione dello straniero il popolo delle origini cerca di preservare la propria identità, rimanendo fedele ai suoi usi e costumi, cercando di darsi delle istituzioni, come quella del giudice o quella del custode del tempo. La comunità dell'Isola vorrebbe mantenere il tempo mitico e ci riesce creando due poli di potere: quello degli autoctoni e quello degli stranieri. I giudici, dopo secoli di lotta, perdono il loro dominio ma si rifiutano di entrare nel tempo di transizione, facendo cessare il racconto della storia. Quindi in entrambi i romanzi esiste la percezione del tempo di transizione, con la differenza che i Buendía sono immersi in esso e vittime, i s'ard lottano per non entrarci, per non cedere al dominatore ma ne sono comunque risucchiati.

4.9 Il concetto di identità

Il concetto di identità è presente nelle opere dei due autori in maniera differente: tale fenomeno risulta di difficile definizione in quanto multidisciplinare e complesso, in questa sede verrà analizzato dal punto di vista letterario.

Secondo quanto afferma Cantello riportando le parole di Said⁴²⁶:

la letteratura rappresenta uno spazio privilegiato per l'elaborazione e la trasfigurazione simbolica delle dinamiche identitarie. Nelle opere letterarie convergono infatti i meccanismi discorsivi e simbolici all'origine delle costruzioni identitarie e la letteratura, in quanto espressione di una cultura, conserva in maniera durevole le immagini della sfuggente identità⁴²⁷.

⁴²⁵ AA.VV., *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Editorial Pliegos, Madrid, 1985, pp. 107-108.

⁴²⁶ SAID E. W., *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999.

⁴²⁷ CANTELLO M., *Le immagini e le parole dell'identità etnica nell'opera di Sergio Atzeni*, Tesi di Dottorato, Philosophischen Fakultät, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 2018 p. 30-31.

L'identità ha a che fare con la memoria e in particolar modo nella maniera in cui un popolo si ricorda e si racconta. L'idea di un passato comune insieme a una serie di regole e valori condivisi costituisce il fulcro dell'aggregazione delle genti, il riconoscimento e l'identificazione come gruppo⁴²⁸. Su base letteraria il mito assume quella forma di racconto che serve a creare un passato storico condiviso utile alla coesione dell'insieme etnico⁴²⁹.

García Márquez nega e, al tempo stesso, crea la storia. Da una parte, Macondo ripercorre il passato della Colombia, dall'altra l'autore inserisce elementi mitici⁴³⁰. Il movimento regressivo, che caratterizza la narrazione delle vicende dei Buendía e del villaggio, costituisce una negazione della storia, attraverso il decadimento si arriva alla rivelazione dell'identità perduta, di fatto a Macondo tutto tende alla ricerca di questa identità. Le guerre del colonnello Aureliano e le lotte di José Arcadio Secondo non riescono a cambiare il destino fatale della famiglia ma l'esperienza acquisita contribuisce al processo di autoconoscenza scoperto da Aureliano Babilonia una volta che consuma l'incesto e decodifica le pergamene⁴³¹.

Nel momento in cui si avvera la profezia, il penultimo discendente della famiglia viene a conoscenza della storia, intuisce la profonda solitudine intesa come una forma violenta di autoconservazione che però porta alla distruzione. Lo scrittore nega una seconda possibilità alla stirpe nel senso che tutto si esaurisce nel momento della conoscenza, della raggiunta coscienza di sé. Macondo e i Buendía si estinguono. Il gruppo etnico si dissolve e, nel romanzo, non vi è possibilità di tramandare l'operato della famiglia e l'evoluzione del paese, il racconto si interrompe e i suoi protagonisti sono condannati all'oblio.

⁴²⁸ ASSMANN J., *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997, p. XII, in Cantello M., *Le immagini e le parole dell'identità etnica nell'opera di Sergio Atzeni*, op. cit., p. 32.

⁴²⁹ Ivi, p. 51.

⁴³⁰ RADU D.M., *Riflessi sulla storia della politica nei romanzi di Gabriel García Márquez, Salman Rushdie e Isabel Allende*, «Transylvanian Review», vol. XXIII, Supplement n. 1, 2014.

⁴³¹ MENA L.I., *La función de la historia en Cien años de soledad*, op. cit., pp. 137-138.

Cien años de soledad può essere letto come un romanzo che presenta una provocazione alla storia ufficiale dell'America Latina, il testo crea una storia alternativa che non si adatta alle regole stabilite dal discorso storico.

In *Passavamo sulla terra leggeri* l'autore rivisita il concetto dell'identità etnica sarda provando a darne una "definizione" mobile e duttile.

L'insieme delle opere di Atzeni rappresenta una sorta di compendio della storia antropologica dei sardi, una storia sovente soggetta a interpretazioni e categorizzazioni arbitrarie che viene ora rivisitata con la volontà di sfatare alcuni miti del passato. L'intento più o meno esplicito è duplice: da un lato colmare le lacune e le omissioni della storia, tensione particolarmente evidente nell'ultimo romanzo; dall'altro riscrivere il passato e raccontare il presente della Sardegna da una prospettiva interna ma originale⁴³².

Sono diversi gli elementi presenti nel romanzo che fanno pensare a dei marcatori dell'identità etnica ad esempio: il narratore di secondo grado utilizza la persona "noi" per raccontare la vicenda, come già è stato osservato, questo implica il concetto di comunità. Importante è il riferimento ai giudicati, entità di governo autonomo presenti in Sardegna tra il IX e XV secolo e la figura del giudice, tra i protagonisti del romanzo. L'immagine del bandito che si confonde con quella del giudice quando la violazione della legge è l'unica maniera di opporsi a un dominio esterno non gradito. La caratteristica della *balentia* – da tradursi come coraggio sprezzante del pericolo, peculiarità dell'uomo che vale e che sa farsi valere – di cui i giudici dovevano essere dotati. Il codice della vendetta a lungo praticato nell'Isola⁴³³.

La figura chiave del romanzo è, però, quella del custode del tempo, questo personaggio ha il compito di tramandare la "vera" storia del popolo sardo, quella che lo riconosce come un'unica entità, come gruppo coeso che condivide cultura, storia, lingua, usi e costumi. La funzione del custode del tempo è fondamentale perché a lui viene dato il compito di preservare l'identità del popolo, egli può decidere di integrare la storia con dei fatti salienti a proprio piacimento, secondo

⁴³² CANTELLO M., *Le immagini e le parole dell'identità etnica nell'opera di Sergio Atzeni*, op. cit., p. 67-68.

⁴³³ Ivi, p. 140-155.

quanto afferma Antonio Setzu, quindi ha anche il dovere di scegliere quali sono i fatti da ricordare nel trentennio in cui gli viene affidata la missione di preservare la memoria del suo popolo. Infine quando l'investitura del bambino è quasi completata l'anziano sostiene che la storia dei s'ard si interrompe con la perdita della libertà⁴³⁴.

Dunque possiamo affermare che la "questione dell'identità" viene affrontata in maniera differente dai due autori: Márquez racconta le vicende di un popolo che subisce la dominazione, lotta, perde e nel momento della conoscenza dell'identità tutto viene cancellato da una natura proprompente che tramite un uragano elimina Macondo e i Buendía. L'eredità della famiglia non viene trasmessa ma si autodistrugge, il narratore ci mostra cento anni di vita che in un solo istante vengono cancellati senza alcuna possibilità di riscatto. Diversamente in Atzeni la storia dei s'ard continua ad essere raccontata, i custodi del tempo arrivano fino ad oggi e trasformano il racconto orale in uno scritto. Il sentimento di coesione e di etnia del popolo resiste anzi si pone in contraddizione con la storia ufficiale. Atzeni continua a far vivere il concetto di identità nelle generazioni successive pur fermandosi nel momento della perdita della libertà, Márquez, invece, decide di negare questa possibilità a Macondo.

⁴³⁴ ATZENI S., *Passavamo sulla terra leggeri*, op. cit., p. 204.

Conclusioni

In conclusione si può affermare che esistono tra le opere analizzate: *Cien años de soledad* e *Passavamo sulla terra leggeri* punti di contatto e di contrasto che sono stati messi in luce grazie allo studio comparato effettuato. Come si è più volte affermato il lavoro si pone in continuazione con l'indagine di Farci, l'unica a riscontrare somiglianze stilistiche e contenutistiche tra le opere indagate, senza mai negare l'originalità di Atzeni.

Nel primo capitolo si è messo a confronto lo stile di vita dei due autori, i quali hanno condotto esistenze molto diverse in luoghi geografici che si trovano agli antipodi. Márquez nato in un paesino della Colombia, Aracataca, risente dell'influsso latinoamericano, cittadino del mondo, giornalista consacrato dalla fama internazionale, dalla vittoria del più prestigioso premio per la letteratura ovvero il Nobel. Osannato dalla critica e dai lettori crea un'opera immortale che vende oltre 50 milioni di copie. Politicamente attivo su scenari internazionali intrattiene rapporti con personaggi epocali come Castro, Gorbačëv, Mitterand e Clinton.

Più appartata la vita di Atzeni, nato in Sardegna in una piccola isola del Mediterraneo, fa della regione il fulcro della sua opera letteraria, giornalista, raggiunge un successo di nicchia in Italia. Politicamente attivo e intellettuale fuori dagli schemi, eccellente traduttore, pubblica diversi romanzi legati da un filo conduttore con l'intenzione di raccontare da diversi punti di vista il luogo in cui è nato e vissuto.

Nel secondo e nel terzo capitolo si sono analizzate rispettivamente le due opere tramite un'indagine mirata a scomporre e esaminare le strutture narrative e la loro composizione, al fine di stabilire le eventuali connessioni e i possibili contrasti. Per entrambe si sono approfondite: le edizioni utilizzate nella ricerca, nel caso di Márquez anche la traduzione italiana, la storia editoriale delle opere, la descrizione, il piano reale e il piano immaginario, i narratori, il punto di vista

temporale, lo spazio, i personaggi, la strategia narrativa, la lingua, lo stile, il genere e l'intertestualità.

Nel quarto capitolo si è analizzata l'opera di Atzeni alla luce dell'opera marqueziana chiarendo la metodologia impiegata.

Si è approfondito il concetto di realismo magico/*real maravilloso* cercando di giungere ad una definizione, esso racchiude al suo interno dei temi specifici rintracciabili in entrambe le opere, per questo tale corrente è stata utilizzata come metro di paragone tra i due romanzi.

In *Passavamo sulla terra leggeri* sono rilevabili molti di quei tratti che compongono il concetto sopra citato e cioè: l'espressione del soprannaturale perfettamente integrata nel reale, l'utilizzo del mito per raccontare la Sardegna e riaffermare l'identità di un popolo dominato da molti colonizzatori, il meticcio culturale, lo spazio-temporale indefinito che oltrepassa i confini geografici e storici.

Possiamo affermare che nelle opere esaminate l'interpretazione della storia e del mito sono sviluppati secondo i tratti del realismo magico. I romanzi sono strutturati secondo lo schema del ciclo cosmico: creazione, sviluppo, distruzione, con una sostanziale differenza: mentre Márquez propone la devastazione totale di Macondo, Atzeni blocca il racconto nel momento in cui i s'ard perdono la libertà, come se il tempo successivo non fosse più degno di nota, è il rifiuto di un futuro in cui il popolo non si riconosce, la perdita dell'idea di "nazione". La storia va avanti ma senza il racconto dei custodi del tempo che, così facendo, scelgono di ricordare solo il periodo in cui si identificano, condannando all'oblio tutto il resto.

Il principio, nei due romanzi, è descritto come un tempo paradisiaco nel quale si sperimenta la gioia che deriva dalla fondazione di un nuovo luogo. Sia i s'ard che i macondani provengono da società organizzate, affrontano il viaggio per motivi differenti: i primi scacciati dalla violenza di nemici, i secondi si muovono a causa di una colpa commessa dal capostipite e entrambi approdano in nuovo territorio che gli permette di dare vita a una nuova società. L'arrivo degli stranieri, nelle

due le opere, sancisce il termine dell'età mitica ed edenica e il conseguente ingresso nel mondo storico-razionale che si configura come un universo denso di difficoltà e conduce pian piano alla decadenza e alla distruzione finale.

La storia si mescola e viene assorbita dal mito in entrambi gli scritti, diacronicamente Márquez ci presenta la storia di sette generazioni di una famiglia e cento anni di repressione politica, sincronicamente illustra uno degli infiniti cicli cosmici dell'umanità, nel quale sono contenute le vicende della famiglia imprigionata nel movimento rotatorio di una grande forza centripeta. Atzeni consapevole del fatto che il passato della Sardegna è povero di testimonianze inventa una "favola" ispirata al mito, alla storia e alle leggende.

Gli autori sviluppano, infine, il tema della memoria in maniera simile: entrambi sono in polemica con gli storici ufficiali (quelli che scrivono nei manuali e dipendono dal potere dominante) e sulla maniera in cui vengono tramandati gli avvenimenti. Márquez dà voce a quei fatti dimenticati che sopravvivono nell'inconscio culturale di un popolo a lungo colonizzato che ha finito per accettare come vera la storia narrata dai colonizzatori, Atzeni ugualmente si oppone alla storia raccontata dai dominatori, sostituendola con una autoctona della Sardegna.

Si è osservato che una componente fondamentale comune alle due opere è l'elemento soprannaturale integrato nella realtà e anche un tratto basilare nella definizione del concetto del realismo magico. Gli autori utilizzano tecniche simili: l'ironia, l'esagerazione, la caricatura, la demitizzazione degli eroi. Márquez mescola il reale e l'immaginario attribuendo ad eventi ordinari carattere straordinario e viceversa. Inoltre l'esoterismo, l'alchimia e il sapere ermetico sono presenti in tutto il romanzo e derivano da quel sostrato culturale tipicamente latinoamericano che mescola sincreticamente superstizione, religione e realtà. La figura di Melquíades rappresenta la magia, egli coltiva un tipo di saggezza che va al di là della razionalità, lui è l'emblema di un sapere antico, quello dei gitani. L'elemento magico viene reso reale grazie all'ironia e il narratore cerca di confondere il lettore per ingarbugliare il confine tra la realtà e lo scherzo.

Atzeni manipola i due elementi facendo riferimento a quel sostrato fiabesco e superstizioso, patrimonio della cultura sarda. Il genere della favola come racconto orale in Sardegna era molto diffuso, lo testimonia la presenza dei cosiddetti *contos de foghile*, letteralmente “racconti del focolare”, presenti in tutta la regione. L’autore simula l’oralità nella sua opera per raccontare una storia che si pone a metà tra la verità e l’immaginazione, una narrazione alternativa su un popolo schiacciato e/o ibridato da molte dominazioni e “apparentemente” privo di un passato.

Si è potuto confermare che il tema della fondazione⁴³⁵ è un ulteriore tratto che unisce i due romanzi, sia la famiglia Buendía che i s’ard abbandonano il luogo in cui vivono per fondare una nuova patria e con essa una nuova società.

Macondo è la rappresentazione e parodizzazione delle cosmogenesi universali. Gli uomini, una volta impossessatosi del luogo scelto, lo consacrano convertendo le loro azioni in mito, in una forma degna di essere riprodotta come prototipo della fondazione iniziale, trasformando il caos in cosmo. Quando con il passare del tempo viene meno la forza costruttiva sperimentata nella fondazione si introducono elementi di caos nel cosmo (le guerre, le divisioni politiche etc.). I Buendía dopo aver dato vita a Macondo ripetono costantemente il rito della fondazione: ristrutturano più volte la casa, partono alla ricerca del mare e di nuovi territori per replicare e commemorare i tempi delle origini. Devono, poi, fare i conti con gli esterni, con la rottura dell’isolamento, si trovano infine esposti a tutti i mali – che porteranno a decadimento e distruzione.

Passavamo sulla terra leggeri è un insieme di racconti fondativi. I s’ard, scacciati dal luogo in cui vivono, approdano sull’Isola la colonizzano, trasformandola da caos in cosmo. L’arrivo dei nemici rompe l’equilibrio ma il popolo sardo reagisce diversamente dai Buendía: questi ultimi accettano l’incursione esterna e vanno incontro al decadimento. I personaggi di Atzeni invece si sdoppiano: alcuni

⁴³⁵ PUGGIONI I., *Sergio Atzeni e il romanzo di fondazione*, in *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, a cura di Ledda G., Sulis G., Bologna, Bononia University Press, 2017.

accettano il nemico, mescolandosi ad esso e perdendo la propria identità (Karale considerata città corrotta per eccellenza), gli altri si ritirano sulle montagne e creano la propria società per resistere alla mescolanza ma nel finale anche loro verranno sottomessi e in quel preciso momento si interromperà il racconto.

Riguardo alla presenza di forti personaggi femminili contrapposti a deboli personaggi maschili, notiamo una sostanziale differenza tra le due opere. In *Cien años de soledad* abbiamo una figura centrale e fortissima che domina il romanzo e la sua famiglia, si tratta di Úrsula, lei assume il controllo a colpi di pazienza, energia sotterranea, la sua migliore arma è la logica “dei piedi per terra” contro quella di un marito avventuriero, poco pratico, che rasenta e poi raggiunge la demenza. José Arcadio Buendía è inadeguato, sognatore, e viene completamente sostituito dalla moglie nella gestione di tutti gli affari. La donna è l’ape reginache organizza la famiglia secondo le regole dell’alveare con un maschio/fuco alla volta⁴³⁶.

Le altre figure femminili lottano per il predominio ma finché la matriarca è lucida nessuno può competere con lei. Non si troverà una degna erede perché Amaranta è vile, Remedios troppo selvaggia, Rebeca viene esclusa per errore, Fernanda sostituirà l’anziana per portare la famiglia alla decadenza e infine Amaranta Úrsula consumerà il tanto temuto incesto.

Le donne di Márquez hanno tratti maschili⁴³⁷, una feroce attitudine al comando e caratteri di ghiaccio. Gli uomini sono sognatori, inconcludenti e spesso ossessionati da un’idea fissa, vivono la frustrazione imposta dalle donne della famiglia inaugurata da Úrsula.

In netta opposizione il rapporto tra i sessi raccontato da Atzeni, pare che nell’opera si respiri un’aria di parità: la carica di giudice è assegnata in base alla saggezza della persona senza alcuna distinzione di sesso. Le donne sono guerriere e madri, affiancano gli uomini al potere o lo detengono. I maschi non si mostrano

⁴³⁶ MONTANER E., *Guía para la lectura de “Cien años de soledad”*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, pp. 81-82.

⁴³⁷ LEVINE S. J., *El espejo hablado*, Caracas, Monte Avila Editores, 1975, pp. 131-132.

deboli, tranne forse nell'unico caso che vede il giudice Mariano figlio incappare in una particolare forma di demenza dai tratti caprini. L'ultimo giudice è una donna, Eleonora, che regna saggiamente nonostante la perdita del giudicato.

Dunque la posizione di uomini e donne nei due romanzi è differente: in *Cien años de soledad* è presente un matriarcato che si afferma a causa della debolezza degli uomini, nel rispetto di una società maschilista in cui la donna si afferma solo se l'uomo non è capace. In *Passavamo sulla terra leggeri* si racconta di una società basata sulla parità in cui il potere è detenuto da chi è considerato più saggio e non in base al sesso.

Infine si è esaminato come gli autori hanno manipolato il tempo narrativo attraverso i narratori, Márquez ne crea uno onnisciente che conosce passato, presente e futuro e può ricordare o anticipare eventi a suo piacimento, inoltre il tempo di Macondo è un circolo che si ripete. Atzeni inventa due narratori che riferiscono la storia a livelli cronologici diversi, Antonio Setzu tramanda il racconto dei s'ard che conosce in anticipo e in più si configura come un personaggio interno ad esso. Anche in questo romanzo il tempo è ciclico, storico basato sul racconto orale e modellato sul corso della natura. In entrambe le opere il tempo è circolare e finito, questa modalità è stata definita tempo di transizione⁴³⁸ cioè il tempo che esprime la vita del contadino, del pastore, di una società arcaica che è accoppiata al tempo mitico e al tempo sacro degli dei.

Il Terzo mondo è chiuso in un tempo di transizione che è il filo che connette gli scrittori dell'Africa, dei Caraibi, dell'Africa nera e in questo caso anche della Sardegna.

Il concetto di identità è trattato in maniera differente dagli autori: mentre nell'opera del sardo resiste e viene tramandato alle generazioni successive in Márquez assistiamo alla conoscenza e negazione dell'identità di Macondo e dei Buendía.

⁴³⁸ BARTHOLD B.J., *Black time: fiction of Africa, The Caribbena and the United States*, New Haven, Yale University Press, 1981, pp. 1-6.

Dunque secondo le ricerche compiute possiamo affermare quanto segue: Atzeni scrivendo *Passavamo sulla terra leggeri* crea un'opera originale e lo fa attingendo al suo vissuto personale, alla cultura della sua gente ma con uno sguardo aperto a tutto ciò che è altro da sé e in cui spesso si ritrovano radici comuni. Sicuramente è rintracciabile nella sua opera la presenza della luce marqueziana, sono molte le analogie strutturali riscontrate in essa. Si è mostrato che parecchi dei tratti del realismo magico convivono nell'opera ma in una forma propria che nasce dalla mescolanza dell'appartenenza a un territorio come la Sardegna e allo spirito e alla sensibilità dell'autore.

Il romanzo è il racconto dell'epopea di un popolo "senza passato" che grazie al suo cantore trova una via di espressione, una storia alternativa nata dall'immaginazione di uno scrittore che amava profondamente la sua Isola.

Bibliografía

Opere di Gabriel García Márquez

Romanzi:

La hojarasca, Bogotá, S.L.B., 1955.

El coronel no tiene quien le escriba, Medellín, Aguirre Editor, 1961.

La mala hora, Madrid, Talleres de Gráficas Luis Pérez, 1962.

Cien años de soledad, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

El otoño del patriarca, Barcelona, Plaza y Janés, 1975.

Crónica de un muerte anunciada, Bogotá, Oveja negra, 1981.

El amor en los tiempos del cólera, Bogotá, Oveja negra, 1985.

El general en su laberinto, Bogotá, Oveja negra, 1989.

Del amor y otros demonios, Santafé de Bogotá, Norma, 1994.

Memoria de mis putas tristes, Bogotá, Norma, 2004.

Racconti:

Tres cuentos colombianos, Bogotá, Minerva, 1954.

Los funerales de la Mamá Grande, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962.

La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada, México, Editorial Hermae, 1972.

Ojos de perro azul, Barcelona, Plaza y Janés, 1974.

Todos los cuentos, Bogotá, Círculo de Lectores, 1983.

Los cuentos de mi abuelo el coronel, Cali, Edición Smurfit Cartón de Colombia, 1988.

Doce cuentos peregrinos, Bogotá, Oveja negra, 1992.

El ahogado más hermoso del mundo, Bogotá, Voluntad, 1995.

Cuentos 1947-1992, Santafé de Bogotá, Norma, 1996.

La siesta del martes, Santafé de Bogotá, Norma, 1999.

Giornalismo:

Relato de un naufrago, Barcelona, Colección Cuadernos Marginales n. 8, Tusquets Editor, 1970.

Chile, el golpe y los gringos, Bogotá, Colección Cuadernos Alternativa, Editorial Latina, 1974.

Cuando era feliz y indocumentado, Caracas, El ojo del camello, 1974.

Crónicas y reportaje, Bogotá, Colección Popular, 1976.

Periodismo militante, Bogotá, Son de Máquina Editores, 1978.

De viajes por lo países socialistas, 90 días en la "Cortina de Hierro", Bogotá, Oveja negra, 1980.

Textos costeños (1948-1952), vol. 1, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981.

Entre cachacos, vol. 2, (1954-1955).

De Europa y América, vol. 3, (1955-1960).

Por la libre, vol. 4, (1974-1995).

La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile, Bogotá, Oveja negra, 1986.

La soledad de América Latina. Escritos sobre arte y literatura 1948-1984, La Habana, Editorial arte y literatura, 1990.

Notas de prensa, 1980-1984, Madrid, Mondadori, 1991.

Noticia de un secuestro, Santafé de Bogotá, Norma, 1996.

El amante inconcluso y otros textos de prensa, Bogotá, Revista cambio, 2000.

Gabo periodista, Cartagena, Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2012.

Cinema:

Viva sandino, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1982.

Cómo se cuenta un cuento, Santafé de Bogotá, Voluntad, 1995.

Memorie:

Vivir para contarla, Bogotá, Norma, 2002.

Teatro:

Diatriba de amor contra a un hombre sentado, Santafé de Bogotá, Arango Editores, 1994.

Poesia:

Canción, Bogotá, Diario El Tiempo, 1944.

Geografía celeste, Bogotá, La Razón, 1947.

Poema desde un caracol, Bogotá, La Razón, 1947.

Discorsi e saggi:

La soledad de América Latina. Brindis por la poesía, Cali, Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983.

El cataclismo de Damocles, Ixtapa, Oveja negra, 1986.

Alooo...Gabo, París, Centre culturel Colombien, 1989.

Opere di Sergio Atzeni

Quel maggio 1906. Ballata per una rivolta cagliaritana, Cagliari, Edes, 1977.

Introduzione a E. Pili, *Bellu schesc 'e dottori*, Cagliari, Edes, 1978.

ATZENI, S., COPEZ, R., *Fiabe Sarde*, Cagliari, Zone Editore, 1978.

Araj dimoniù. Antica leggenda sarda, illustrata da Giorgio Pellegrini, Cagliari, Le Volpi, 1984, ripubblicata con il titolo *Il demonio è cane bianco* nel volume *Bellas Mariposas*, Palermo, Sellerio, 1996.

Apologo del giudice bandito, Palermo, Sellerio, 1986.

Il figlio di Bakunin, Palermo, Sellerio, 1991.

Il quinto passo è l'addio, Milano, Mondadori, 1995.

Passavamo sulla terra leggeri, Milano, Mondadori, 1996.

Bellas Mariposas, Palermo, Sellerio, 1996.

Il mestiere dello scrittore, in Si...otto!, a cura di G. Marci, Cagliari, Condaghes, 1996.

Due colori esistono al mondo, il verde è il secondo, Nuoro, Il Maestrato, 1997.

Raccontar fole, a cura di P. Mazzarelli, Palermo, Sellerio, 1999.

Racconti con colonna sonora e altri in giallo, a cura di G. Porcu, Nuoro, Il Maestrone, 2002.

Gli anni della grande peste, Palermo, Sellerio, 2003.

I sogni della città bianca, a cura di G. Grecu, Nuoro, Il Maestrone, 2005.

Scritti giornalistici (1966-1995), a cura di G. SULIS, Nuoro, Il Maestrone, 2005.

Versus, a cura di G. Porcu, Nuoro, Il Maestrone, 2008.

Bibliografia critica su Gabriel García Márquez

ACUÑA A. S., *Gabo altri cent'anni di solitudine*, «Repubblica», 30 maggio, 2017.

ARNAU C., *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Ediciones Península, 1971.

BARROS VALERO M. C., *El amor en Cien años de soledad*, México, Unam, 1970.

BOLLETINO V., *Breve estudio de la novelística de Gabriel García Márquez*, Madrid, Playor, 1973.

CASTRO PALLARÉS D., *Cien años de soledad (manual de lectura)*, México, Fernández, 1990.

CLEMETELLI E., *García Márquez*, Firenze, Il Castoro, s.d.

COBO BORDA J.G., *Para llegar a García Márquez*, Santafé de Bogotá, Ediciones Tema de Hoy, 1997.

ID., *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1992.

ID., *Para que mis amigos me quieran más. Homenaje a Gabriel García Márquez*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1992.

ID., *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995 (2 vols.).

COLLAZOS O., *García Márquez: la soledad y la gloria. Su vida y su obra*, Barcelona, Plaza y Janes, 1983.

DURÁN A., *Conversaciones con Gabriel García Márquez*, «Revista Nacional de Cultura» Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, año XXIX, n. 185, julio-agosto, septiembre, 1968.

ENRÍQUEZ TORRES G., *El misterio de los Buendía. El verdadero trasfondo histórico de Cien años de soledad*, Bogotá, Editorial Nueva América, 2006.

ESCOBAR A., *Imaginación y realidad en Cien años de soledad*, Medellín, Ediciones Pepe, 1981.

FERNÁNDEZ-BRASO M., *La soledad de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Editorial Planeta, 1972.

ID., *Gabriel García Márquez: Una conversación infinita*, Madrid, Editorial Azur, 1969.

FIALLEGA C., *De Aracataca a Macondo*, Roma, Aracne, 2004.

FOSSEY J.M., *Entrevista con Gabriel García Márquez*, «Imagen», n. 40, Caracas, 1969.

GARCÍA S., *Tres mil años de literatura en “Cien años de soledad”*. *Intertextualidad en la obra de García Márquez*, Medellín, Ediciones Paragrama, 1977.

GARCÍA MÁRQUEZ E., *Tras las huellas de Melquíades*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.

- GARCÍA RAMOS J.M., *Imaginario de Gabriel García Márquez*, Tenerife, Liminar, 1989.
- ID., *Cien años de soledad. Gabriel García Márquez*, Madrid, Alambra, 1989.
- GULLÓN R., *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1970.
- HARSS L., *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.
- HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, A.M., *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Madrid, Editorial Pliegos, 1985.
- LEVINE S. J., *El espejo hablado*, Caracas, Monte Avila Editores, 1975.
- LUDMER J., *Cien años de soledad. Una interpretación*, Buenos Aires, Centreo Editor de América Latina, 1985.
- MARQUÍNEZ ARGOTE G., *Macondo somos todos*, Bogotá, El Búho, 1984.
- MARTIN G., *Vita di García Márquez*, Milano, Mondatori, 2011.
- MATURO G., *Claves simbólicas de García Márquez*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1972.
- MEJÍA D., RENÈ J.C., *Las claves del mito en García Márquez*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972.
- MENDOZA P. A., *Gabo cartas y recuerdos*, Barcelona, B. S. A. Ediciones, 2013.
- ID., *Un García Márquez desconocido*, Bogotá, Emecé Editores, 2009.
- ID., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Bogotá, La Oveja negra, 1982.
- MENA L.I., *La función de la historia en «Cien años de soledad»*, Barcelona, Plaza y Janes, 1979.

- MESA A. E., *El mito de la cosmogénesis y el espacio sagrado en Cien años de soledad en Cosmogénesis en "Cien años de soledad"*, «Ideosema», Morelia, año 1, n. 1 2002.
- MONTANER E., *Guía para la lectura de "Cien años de soledad"*, Madrid, Editorial Castalia, 1987.
- ORTEGA G., *Gaborio artes de releer a Gabriel García Márquez*, Alcalá Real, Alcalá Grupo Editorial, 2007.
- PAOLI R., *Invito alla lettura di García Márquez*, Milano, Mursia, 1981.
- PASOLINI P.P., *Pasolini legge "Cent'anni di solitudine" di Gabriel García Márquez*, in *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979.
- RADU D.M., *Riflessi sulla storia della politica nei romanzi di Gabriel García Márquez, Salman Rushdie e Isabel Allende*, «Transylvanian Review», vol. XXIII, Supplement n. 1, 2014.
- Repertorio critico sobre Gabriel García Márquez*, tomo I, edición dirigida por García Nuñez L. F., Bogotá, Caro y Cuervo, 2014.
- RUIZ C.E., *Cien años de soledad en el espejismo de la nostalgia*, Manizales, Ediciones Revista Aleph, 2007.
- SALDÍVAR D., *El viaje a la semilla. La biografía*, Spagna, S.L., ABC, 2005.
- SALVADOR G., *Comentarios estructurales a Cien años de soledad*, Las Palmas de Gran Canaria, La Laguna-Tenerife, 1970.
- SÁNCHEZ MEDINA G., *Psicoanálisis de Cien años de soledad*, Bogotá, Cargraphics, 2015.
- SEGUÍ A., *Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento*, «Anales de Literatura Hispanoamericana», vol. 41, 2012.
- TORRES B., *Gabriel García Márquez o la alquimia del incesto*, Madrid, Editorial Payor, 1987.

Tradurre un continente. La narrativa ispano-americana nelle traduzioni italiane, a cura di Fava F., Palermo, Sellerio, 2013.

VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral editores, 1971.

VERGÈS S., *El problema de Dios en Cien años de soledad*, Bogotá, Ediciones Paulinas, 1975.

VOLKENING E., *Anotado al margen de Cien años de soledad*, en *Nueva novela latinoamericana 1*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

9 asedios a García Márquez, a cura di Benedetti M., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

Bibliografia critica su Sergio Atzeni

AA.VV., *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, a cura di Cocco S., Pala V., Argiolas P.P., Cagliari, Aipsa, 2014.

AA.VV., *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, a cura di Ledda G., Sulis G., Bologna, Bononia University Press, 2017.

ARGIOLAS, P. P., *Sardegna isola delle storie. Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di Passavamo sulla terra leggeri*, in *Insularità: immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, a cura di I. Crotti, Roma, Bulzoni, 2011.

AMOROSO, G., *Storia e personaggi di Sardegna*, «Gazzetta del Sud», 4 aprile 1996.

BANDINU, B., *Favole e miti degli uomini precipitati nel tempo della storia*, «L'Unione sarda», 26 marzo 1996.

- BANDIRALI, S., *Del giudice bandito, dell'angelo e del diavolo, in ricordo di Sergio Atzeni*, Crema, Pangloss, 1997.
- BENVENUTI G., *Raccontar fole. La Sardegna esotica dei viaggiatori tra Sette e Ottocento riletta da Sergio Atzeni*, in: *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 119-134.
- BERTINI, M., *Tradurre la parole de nuit: Sergio Atzeni e Texaco di Patrick Chamoiseau*, «La grotta della Vipera», XXII, 75, 1996.
- BEVILACQUA, A., *La visionarietà epica di Atzeni*, «Grazia», n. 15, 14 aprile 1996.
- CAGLIERO, R., *Letteratura e storia*, «La Grotta della vipera», Cagliari, XXI, 72-73, 1995.
- CANALI, L., *Tre modi di raccontare*, «Il Giornale», 8 febbraio 1995.
- CANNAS A., *Mitopoiesi e fole per un'immagine favolosa della Sardegna, in Insularità: immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, a cura di I. Crotti, Roma, Bulzoni, 2011.
- CANTELO M., *Le immagini e le parole dell'identità etnica nell'opera di Sergio Atzeni*, Tesi di Dottorato, Philosophischen Fakultät, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 2018.
- CHAMOISEAU P., *Pour Sergio*, «La Grotta della vipera», XXI, 72-73, 1995.
- CORDELLI F., *Il "Quinto passo" fatale*, «L'Indipendente», 17-18 settembre 1995.
- ID., *Fraasi – figure come cristalli lucenti*, «La grotta della vipera», XII, 75, estate 1996.
- DETTORI G., *Tra linea scura e linea chiara: una linea forte*, «La grotta della vipera», XXI, 72-73, autunno-inverno 1995.

- FARCI C., *Sergio Atzeni un figlio di Bakunin*, Cagliari, Cuec, 2015.
- FERRERO E., *Sergio Atzeni, uomo inattuale*, «La nuova Sardegna», 10 ottobre 1995.
- ID., *Gli sciamani di Sardegna*, «Tuttolibri», 25 aprile 1996.
- FICARA G., *Nei secoli leggeri*, «Panorama», 25 aprile 1996.
- FIESOLI D., *La leggerezza di un addio*, «Gazzetta di Parma», 27 aprile 1996.
- FLORIS L., *L'ultima sfida dell'esiliato nel mare eterno*, «L'Unione sarda», 14 settembre 1995.
- FOFI G., *Di cavallette e di croci*, «Linea d'Ombra», 15/16, 1986.
- ID., *La morale di Atzeni*, «L'Unità», 18 settembre 1995.
- GODIO G., *Sergio Atzeni: romanzo testamento*, «Il nostro tempo», 46, 15 dicembre 1996.
- GRECU G., *Il sogno del prigioniero*, in S. ATZENI, *I sogni della città bianca*, Nuoro, Il Maestrato, 2005.
- IERVOLINO S., *Un rapsodo sardo: Sergio Atzeni*, Napoli, Ferraro, 2008.
- LI PIRA S., *Terra e libertà*, «Anna», n. 31, 5 agosto 1996.
- MACHIARELLI L., *Appunti per Atzeni*, «La Grotta della vipera», XXVII, 94, 2001.
- MANCA D., *Una storia immobile nell'Apologo del Giudice Bandito*, «La grotta della Vipera», 72-73, 1995.
- MANCA D., *Sergio Atzeni, La vita in tasca*, «L'Unione sarda», 8 settembre 1995.
- MARCI G., *Quel gioioso mestiere di scrivere*, «La Nuova Sardegna», 23 aprile 1991.
- ID., *E il tempo si è preso parole e passioni*, «La Nuova Sardegna», 08 settembre 1995.

- ID., *Incroci e diversità nella narrativa di Sergio Atzeni*, «La grotta della vipera», 1996.
- ID., *Sergio Atzeni, A lonely man*, Cagliari, Cuec, 1999.
- ID., *Caro Umberto, Sergio carissimo. Gramsci, comunismo e religione nelle lettere tra Sergio Atzeni e Umberto Cardia*, Cagliari, Cuec, 2015.
- MARIAS J., *Immerso nella finzione*, «Linea d'Ombra», 84, 1993.
- MARCHETTI G., *Cavalcata nel pianeta Sardegna*, «Il Giorno», 31 marzo 1996.
- MESCHIARI M., *L'île partagée. Géographies de la différence dans Passavamo sulla terra leggeri de Sergio Atzeni*, «Cahiers d'études italiennes», 7, 2008.
- MESSORA N., *Metafore di animali nell'opera Apologo del Giudice Bandito di Sergio Atzeni*, «Civiltà italiana», XVI, 1, 1992.
- MILANI D., *Come tuoni sulla polvere*, «Giornale di Brescia», 21 aprile 1996.
- MUNDULA A., *Fili della storia e fili dell'anima*, «L'Unione Sarda», 10 aprile 1996.
- PALA M., *Per riscrivere una genealogia*, in S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Il Maestrato, 1997.
- PALLADINI I., *Occhi da incantamondo. Un ritratto critico e tredici dialoghi su Sergio Atzeni*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- PORCU G., «*Tumbano tamburi*», in S. Atzeni, *Racconti con colonna sonora*, Nuoro, Il Maestrato, 2002.
- PUGGIONI I., *Sergio Atzeni e il racconto di fondazione*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2011-2012, relatore Morace A.M.
- ROMAGNINO A., *I mostri di Bosch nell'Apologo cagliaritano di Sergio Atzeni*, «L'Unione Sarda», 23 settembre 1996.

SOYAUD C., *Un'immagine di felicità*, «La grotta della vipera», Cagliari, XXI, 72-73, 1995.

SPIRITO P., *Le leggende di Atzeni*, «L'indice dei libri del mese», 4, 1997.

SULIS G., *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, «La Grotta della vipera», XX, 66/67, 1994.

ID., *Lingua, cultura identità: Riflessioni sulla narrativa di Sergio Atzeni*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario II. Plurilinguismo e letteratura*, Atti del Convegno interuniversitario di Bressanone, 6-9 luglio 2000, a cura di F. Brugnolo e V. Orioles, Il Calamo, Roma, 2002.

ID., *Nel laboratorio di uno scrittore traduttore: Sergio Atzeni e Texaco di Patrick Chamoiseau*, «Portales», 2, 2002.

ID., *Ma Cagliari è Sardegna? Appunti sulla presenza di Cagliari nella narrativa sarda contemporanea (1986-2007)*, «Quaderni di dialettologia», XIII, 2007. Ora in *Italia dei dialetti*, Atti del Convegno, Sappada/Plodn, 27 giugno-1 luglio 2007, a cura di Gianna Marcato, Padova, Unipress, 2008.

TRECCA M., *Sergio Atzeni è passato sulla terra leggero*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 25 maggio 1996.

Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia, a cura di G. Marci – G. Sulis, Convegno di studi su Sergio Atzeni, Cagliari 25-26 novembre 1996, Cagliari, Cuec, 2001.

VINDROLA A., *Sergio Atzeni, danzatore delle stelle*, «La Repubblica» (ediz.torinese), 3 aprile 1996.

VOLTOLINI D., *Il popolo degli assediati*, «L'Unità», 29 aprile 1996.

Bibliografia critica generale

AA.VV., *Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di Gnisci A., Milano, Mondadori, 1999.

AA.VV., *Letterature comparate*, a cura di De Cristofaro F., Roma, Carocci, 2014.

AA.VV., *Letteratura comparata*, a cura di Bertazzoli R., Brescia, Editrice La Scuola, 2010.

ALBERTAZZI S., *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature poscoloniali*, Roma, Carocci, 2000.

ID., *Il punto su la letteratura fantastica*, Roma, Laterza, 1993.

ALZIATOR F., *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, La Zattera, 1954.

AMENDOLA A. M., *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano (1974-2006)*, Cagliari, Cucc, 2006.

ARCANGELI M., *Giovani scrittori, scritture giovani*, Roma, Carocci, 2007.

ASSMANN J., *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997.

ATZORI M., *Tradizioni popolari della Sardegna. Identità e beni culturali*, Sassari, Edes, s.d.

BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

BAL M., *Teoría de la narrativa*, Madrid, Catedra, 1990.

- BARTHES R., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.
- BARTHOLD B.J., *Black time: fiction of Africa, The Caribbena and the United States*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- BERNARDELLI A., CESERANI R., *Il testo narrativo*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- BERNARDELLI A., *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- ID., *La narrazione*, Editori Laterza, Bari, 1999.
- BERTONI F., *Romanzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- BLOOM H., *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1994.
- BOGARO A., *Letterature nascoste. Storia della scrittura e degli autori in lingua minoritaria in Italia*, Roma, Carocci, 2010.
- BOITANI P., DI ROCCO E., *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- BONTEMPELLI M., *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Milano, Abscondita, 2006.
- ID., *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938); dal "realismo magico" allo "stile naturale". Soglia della terza epoca*, Firenze, Vallecchi, 1938.
- BOSCOLO A., BRIGAGLIA M., DEL PIANO L., *La Sardegna contemporanea*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1983.
- CARRAVETTA P., SPEDICATO P., *Postmoderno e letteratura, percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani, 1984.

CESAIRE A., *Discorso sul colonialismo – discorso sulla negritudine*, Verona, Ombre corte, 2010.

CESERANI R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

ID., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2003.

CHAMOISEAU P., *Texaco*, Torino, Einaudi, 1994.

CHIAMPI I., *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela ispanoamericana*, Caracas, Monte Avila Editores, 1990.

CHIURAZZI G., *Il postmoderno, il pensiero nella società delle comunicazione*, Torino, Paravia, 1999.

CIRESE A.M., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1971.

COSTANZO N., *Aspetti del realismo magico, in Massimo Bontempelli e Gabriel García Márquez*, Chieti, Tabula Fati, 2016.

DARDANO M., *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci, 2008.

ID., *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Carocci, Roma 2010.

DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille plateaux*, Parigi, Editions de Minuits, 1908.

DELITALA E., *Fiabe e leggende nelle tradizioni popolari della Sardegna*,

Sassari, Editrice Mediterranea, 1985.

ECO U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

ID., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1970.

ENNA F., *Sos contos de foghile. Racconti e fiabe. Contos e Contascias*, vol. 1, Genova, Frilli Editori, 2004.

FEBVRE L., *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, II cap., III parte, Parigi, Editions Albin Michel, 1949.

FERRONI G., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2006.

ID., *Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

FLORES A., *Magical realism in Spanish America fiction*, «Hispania», 38, 1955.

FOFI G., *Narrare il Sud. Percorsi di scrittura e di lettura*, Napoli, Liguori, 1995.

GANERI M., *Postmodernismo*, Milano, Bibliografica, 1998.

FRAZER J. G., *Il ramo d'oro*, vol. 1-2, Torino, Boringhieri, 1973.

GENETTE G., *Figure III, discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

Gli studi postcoloniali, un'introduzione, a cura di Bassi S., Sirotti A., Firenze, Le lettere, 2015.

GLISSANT, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998.

GNISCI A., *Poetiche dei mondi*, Roma, Meltemi, 1999.

ID., *Letteratura comparata*, Milano, Mondatori, 2002.

GUILLÉN C., *L'uno e il molteplice, introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992.

Italia magica. Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento, a cura di Caltagirone G., Maxia S., Atti del Convegno Cagliari-Pula 7-10 giugno 2006, Cagliari, Am&d Edizioni, 2008.

La Sardegna nel mondo mediterraneo, a cura di Brigaglia M., Atti del primo convegno internazionale di studi-geografico-storico, Sassari, 7-9 aprile 1978, vol. 2, Sassari, Gallizzi, 1981.

LAVINIO C., *Narrare un'isola. Lingua e stili di scrittori sardi*, Roma, Buzoni, 1991.

ID., *La magia della fiaba. Tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

LEAL L., *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, «Cuadernos Americanos», Anno XXVI, n. 4, 1967.

LYOTARD J. F., *La condizione postmoderna, rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1979.

ID., *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987.

MANCA D., *Il tempo e la memoria: letture critiche*, Roma, Aracne, 2006.

MANNO G., *Storia di Sardegna*, voll. 4-5-6, Nuoro, Ilisso, 1996.

MARCI G., *Narrativa sarda del '900*, Cagliari, Cuec, 1991.

ID., *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cagliari, Cuec,

2006.

ID., *Scrivere al confine: Radici, moralità e cultura nei romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, Cuec, 1991.

MORETTI F., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

ID., *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001-2003.

ID., *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.

PALACIOS M., *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia, 1875-1994*, Bogotá, Norma, 2003.

PALACIOS M., SAFFORD F., *Colombia: fragmented land divided society*, USA, Oxford University press, 2001.

PROLONGEAU H., *La vita quotidiana in Colombia al tempo del cartello di Medellín*, Milano, Rizzoli, 1994.

RAIMONDI E., *Novecento e dopo*, Roma, Carocci, 2003.

ID., *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

RICOEUR P., *Tempo e racconto*, voll. 1-2-3, Milano, Jaca Book, 1986.

SAID E. W., *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999.

SEGRE C., *I segni e la critica, fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969.

ID., *Avviamento al testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.

SPIVAK G. C., *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi, 2003.

TANDA N., *Un'Odissea de Rimas Nobas, Verso la letteratura degli italiani*, Cagliari, Cuec, 2003.

ID., *Dal mito dell'isola all'isola del mito: Deledda e dintorni*, Roma, Bulzoni, 1992.

ID., *Letteratura e lingue in Sardegna*, Cagliari, EDES, 1984.

TODOROV T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.

VAN TIEGHEM P., *Littérature comparée*, Paris, Colin, 1931.

VARANINI F., *Viaggio letterario in America Latina*, Venezia, Marsilio, 1998.

VEGAM. J, CARBONELL N., *La literatura comparada: principios y metodos*, Madrid, Gredos, 1999.

Sitografia

ABATE S., *A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas*, «Annales de Literatura Hispanoamericana», vol. 26, n. 1, Madrid, <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/.../ALHI9797120455A>, 1997, consultato nell'ottobre del 2018.

ARPAIA B., *L'eldorado della solitudine*, «Venerdì di Repubblica», n.1525, www.repubblica.it, 9 giugno 2017, consultato nel luglio del 2020.

BO C., *García Márquez: il mito e l'impegno*, «Corriere della Sera», www.archiviofeltrinellieditore.it, consultato nel luglio del 2020.

CONNOR L., *Entre la verdad y la realidad: lo "real-maravilloso" de la masacre bananera en Cien años de soledad*, «Divergencias», Revista de estudio lingüísticos y literarios, vol. 7, n. 2, www.divergencia.arizona.edu, 2009, consultato nel novembre del 2017.

COSOY N., *12 curiosidades de las más de 100 ediciones de "Cien años de soledad", el clásico de Gabriel García Márquez que cumple 50 años*, Bogotá, www.bbc.com/mundo/noticias-america.latina-39536986, 2017, consultato nel marzo del 2018.

ESPOSITO S., *Why is one hundred years of solitude eternally beloved*, «Literary Hub», 2017, www.edizionisur.it, consultato nel luglio del 2020.

FARCI C., *Cromatismo, ritmo, memoria: sulla narrativa di Sergio Atzeni*, «Cuadernos de Filología Italiana», 23, 2016. www.academia.edu, consultato nel gennaio 2018.

ID., *“L’ombra lunga sudamericana: l’influenza di Gabriel García Márquez nella letteratura di Sergio Atzeni”*, «Otto/Novecento», vol. 39, n. 3, www.academia.edu, 2015, consultato nel settembre 2016.

FOFI G., *Gabriel García Márquez, Cento anni di solitudine*, «Quaderni Piacentini», Anno VII, n. 35, www.bibliotecaginobianco.it, luglio 1968, consultato nel luglio del 2020.

GARCÍA MÁRQUEZ G., *Vivir para contarla*, Barcelona, Nuevas Ediciones De Bolsillo, <http://LeLibros.org/>, 2004, consultato nel dicembre 2016.

GERLING V.E. *“Cien años de soledad” y las falsedades de la historiografía*, «Trans» revue de littérature générale et comparée, <http://trans.revues.org/309>, 2009, consultato nel dicembre 2018.

GINZBURG N., *Un bel romanzo*, «La Stampa», Torino, www.archiviolaStampa.it, 6 aprile 1969, consultato nel luglio del 2020.

Informe Nacional de desarrollo Humano 2003. El conflict, callejón con salida. Programma delle Nazioni Unite, Bogotá, consultato nel gennaio del 2017, www.acnur.org/t3/uploads/media/COI_1541.pdf, 2003.

LUKAVSKA È., *Gabriel García Márquez: El ciclo de Macondo I*, *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, L 10, <https://digilib.phil.muni.cz>, 1988, consultato nel dicembre del 2017.

ID., *Gabriel García Márquez: el ciclo de Macondo II*, L, *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, consultato nel dicembre del 2017, https://digilib.phil.muni.cz/.../1:EtudesRomanesDeBrno_20-199, 1990.

ID., *¿Lo real mágico o il realismo maravilloso?*, *Studia Minora facultatis Philosophicae, Universitatis Brunensis L12*, Brno, 1991, consultato nel marzo del

2018, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113637/1_Etu_desRomanesDeBrno_21-1991-1_8.pdf?sequence=1.

LUZI M., *García Márquez, fedeltà alla vita*, «Corriere della sera», Milano, www.archiviofeltrinellieditore.it, 31 ottobre 1968, consultato nel luglio del 2020.

MENA L.I., *Hacia una formulación teórica del realismo magico*, «Bulletin Hispanique», t. 77, n. 3-4, consultato nell'ottobre 2018, www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1975_num_77_3_4185, 1975.

ONNIS R., *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau: frères bergeres de la Diversité*, «Alternative Francophone», vol. 1, 4, consultato nel marzo del 2017, <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af>, 2011.

PREZZOLINI G., «Il Borghese», www.archivio.feltrinellieditori.it, 31 luglio 1969, consultato nel luglio del 2020.

SULIS G., *Sulla terra leggeri, l'ironia e il disincanto di un poeta delle città*, «La nuova Sardegna», Sassari, www.lanuovasardegna.it, 14 ottobre 2012, consultato nel luglio del 2020.

STAVANS I., *El boom and Its aftershocks in the global marketplaces*, «Los Angeles review of books», october 25, www.edizionisur.it, 2016, consultato nel luglio del 2020.

VALDÈS G., *Giovanni Lilliu e la costante resistenziale*, http://www.nurnet.it/it/1336/Giovanni_Lilliu_e_la_costante_resistenziale.html, consultato nel marzo del 2017.

ZAPATA-CALLE A., *La alegoría del criollismo latinoamericano en Cien años de soledad: Rebeca y Amaranta, reflejos de una identidad nacional fragmentada*, «Divergencias», Revista de estudio lingüísticos y literarios, vol. 7, n. 2,

divergencia.arizona.edu, 2009, consultato nell'ottobre 2019.

www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-39536986.

<https://www.britannica.com/biography/Gregory-Rabassa?br=ro&=&>.

www.sapere.it.

www.treccani.it.

Ringraziamenti

Ringrazio il professore Juan Carlos de Miguel, oltre che per la pazienza, l'attenzione e l'incoraggiamento costante, perché si è dimostrato un mentore che mi ha insegnato come ogni docente dovrebbe comportarsi.

Ringrazio il professore Marco Manotta per la grande disponibilità dimostrata nel corso di questi anni.

Ringrazio Giuseppe e Nughe per tutte le domeniche che hanno dedicato alla correzione della tesi rinunciando alle passeggiate nei boschi.

Ringrazio i miei genitori che mi hanno sempre capito anche quando ero incomprensibile.

Ringrazio Dario e Irene perché sono una meravigliosa finestra sul futuro.

Ringrazio Francesca perché lei c'è.

Ringrazio Fabione per i discorsi sulla politica e perché mi mette i dubbi.

Ringrazio Andrea Fanciulli perché è il fratello che non ho mai avuto e perché con lui ho vissuto a Gijón.

Ringrazio Adriana per il suo incrollabile ottimismo, perché è l'artefice del progetto e mi ha insegnato a non arrendermi.

Ringrazio Roberto per i viaggi, perché è presente e per le nostre chiacchierate sui libri.

Ringrazio Mario per l'amicizia ventennale e per i consigli.

Ringrazio Mariapia e Giovanna perché sono le migliori amiche di sempre.

Ringrazio "I maledetti" perché se non mi avessero preso in giro, forse, il dottorato non l'avrei finito.

Appendice

Introducción. Objetivos. Metodología.

El trabajo de investigación aquí desarrollado parte del contraste de dos autores aparentemente distantes: Gabriel García Márquez, colombiano, que alcanzó la fama mundial, con el premio Nobel de Literatura (1982) y Sergio Atzeni, escritor de culto que inspiró un interesante debate cultural a escala nacional italiana. En el presente estudio se han comparado dos obras, una de cada uno, respectivamente: *Cien años de soledad* y *Passavamo sulla terra leggeri*. Partiendo de la base de que existe una evidente influencia del primero sobre el segundo y queremos sacar a la luz los rasgos sobre los que se asienta su ascendencia. En particular, lo más interesante es el elemento sobrenatural y el desarrollo del concepto de realismo mágico/real maravilloso, tan controvertido, tanto a ojos de la crítica como de los propios autores, que sin embargo es un importante punto de encuentro entre ambos y entre sus latitudes.

Los objetivos perseguidos son:

- 1) Analizar el contexto histórico, cultural, social y político de los dos autores.
- 2) Analizar las dos obras desde el punto de vista de las estructuras narrativas (personajes, narradores, espacio, tiempo, estrategia narrativa, intertextualidad, etc.).
- 3) Comparar los aspectos comunes de las dos obras.
- 4) Profundizar en el concepto de realismo mágico/real maravilloso como categoría de comparación entre las dos obras.
- 5) Observar la interpretación de la historia y el mito.
- 6) Investigar el tema del mundo primitivo.
- 7) Analizar el tema de la fundación.
- 8) Examinar los personajes femeninos en contraposición a los masculinos.
- 9) Observar la manipulación del tiempo narrativo.
- 10) Profundizar el concepto de identidad en las dos obras.

11) Interpretar la novela de Atzeni a la luz del universo de Márquez.

La metodología aplicada a la investigación está basada en el método hipotético-deductivo. Una vez establecida la hipótesis de partida, es decir, la existencia de un rastro de García Márquez en Atzeni y en particular en su novela *Passavamo sulla terra leggeri*, arranca una investigación discursiva, que procediendo de lo general a lo particular pretende aislar y concretar la deuda literaria. Se ha realizado un trabajo temático para evidenciar los motivos recurrentes en las dos obras. En ese punto entran en juego los recursos desarrollados por la literatura comparada.

La literatura comparada es el estudio de la literatura con una perspectiva crítica supranacional, translingüística y multidisciplinar. Aquí intentamos comparar dos personalidades literarias, de diferentes países y diferentes idiomas. Hemos comparado fenómenos afines que pertenecen a zonas distantes entre sí, espacial e incluso temporalmente (aunque con márgenes restringidos). Hemos seleccionado, descrito y categorizado materiales en base a parámetros tipológicos más o menos complejos, profundizando en sus géneros, poéticas, estilos, imágenes, temas, formas. Hemos conducido la investigación en una red espacio-temporal y el enfoque adoptado ha sido sincrónico porque el marco de tiempo en el que estudiamos el objeto es limitado. Y en todo caso, las coordenadas temporales han servido solo como marco preventivo del objeto para dar vida a un estudio fundamentalmente temático. Hemos tratado de ofrecer una interpretación de los fenómenos antes mencionados mostrando su origen común. La literatura comparada, especialmente en los últimos tiempos, se basa en el conocimiento abierto, que no sigue cánones, jerarquías de valores, sistemas orgánicos y siempre es consciente de la precariedad y provisionalidad de cualquier valoración estética y de cualquier interés científico. Hemos tratado de rastrear las constantes, es decir, los elementos fijos localizables que se pueden reconducir hasta una matriz común de forma, tema y método. Naturalmente, nos hemos decantado hacia la analogía, con la búsqueda de similitudes y

concordancias entre los dos términos de investigación y, en el contraste, subrayando las diferencias u oposiciones en los objetos de estudio.

El trabajo consta de cuatro capítulos realizados según una orientación contrastiva. El primero analiza el contexto histórico, político, geográfico, social y cultural en el que vivieron los dos autores. Partimos de sus biografías para reconstruir los tiempos y lugares en los que habitaron. Hemos procedido investigando sobre Márquez y Colombia, describiendo el país desde un punto de vista geográfico y político. Para entender al autor, era importante analizar los acontecimientos políticos, con las divisiones entre conservadores y liberales y el fenómeno de la violencia. Es relevante la historia personal de su familia, que revive en la obra, por ejemplo, el asesinato perpetrado por el coronel Márquez por motivos de honor o la llegada a Aracataca de la frutera Boston United Fruit Company o la huelga de 1928. Para el escritor fue decisiva la muerte de su abuelo materno y provocó que se trasladara primero a la casa paterna y luego a los distintos internados de la capital, donde vivirá el sentimiento de soledad.

Analizamos otros eventos significativos que ayudaron a crear al hombre y al artista: el periodismo, el grupo de amigos de Barranquilla, la experiencia europea, la revolución cubana, que ve al autor en primera línea, el traslado a México y la escritura de *Cien años de soledad*, premio Nobel y el "boom" latinoamericano. Del mismo modo, hemos investigado sobre Sergio Atzeni, es decir, analizando geográficamente Cerdeña: un territorio condicionado por su insularidad, por su posición central en el Mediterráneo y por tanto presa o escenario de paso de muchos pueblos. La accidentada morfología de la región ha dado lugar al fenómeno del aislamiento y la teoría de la "resistencia como constante" que presenta a la isla dividida por mitades entre quienes se retiraron a las montañas y quienes decidieron integrarse con los colonizadores, estas teorías sirven del trasfondo a la novela analizada.

No menos importante es la cuestión política, la lucha por el "renacimiento de Cerdeña", para una región demasiado a menudo considerada como una "colonia" por el gobierno de la Península.

Atzeni participó activamente en la vida del Partido Comunista, se rodeó de intelectuales como Cardia que habían influido en su camino como escritor y en sus ideas sobre la cuestión de la identidad sarda. Al igual que su colega colombiano, desarrolló la actividad periodística en la que creía firmemente; el que no ganase un concurso público para ejercer esta actividad fue el motivo de una profunda crisis personal que lo llevó a salir de Cerdeña y buscar fortuna en otra parte. Ejerció la profesión de traductor, lo que le hizo conocer a uno de sus "maestros", a Chamoiseau, cuya presencia refleja la obra.

En los capítulos segundo y tercero hemos analizado estructuralmente las dos obras. El segundo está dedicado al análisis de *Cien años de soledad*; como afirma Guillén⁴³⁹ la bibliografía crítica sobre esta obra es oceánica, por lo que el trabajo aquí presentado sólo puede ser parcial. Partimos de la descripción de las ediciones utilizadas y de la traducción italiana tomada como referencia aquí. La investigación del texto está centrada en la estructura de la novela: el plano real, el plano imaginario, el narrador, la trama y el punto de vista temporal, el espacio, los personajes, la técnica descriptiva de lo real y lo imaginario, el estrategia narrativa, lenguaje y estilo, género, intertextualidad y otras reflexiones sobre la obra.

El tercer capítulo está dedicado a examinar la estructura de *Passavamo sulla terra leggeri*, las categorías utilizadas son las mismas que en el análisis de *Cien años de soledad*. Este estudio ha sido necesariamente preparatorio para la comparación de las dos obras explicadas en la última parte.

El cuarto capítulo es un análisis comparativo entre las dos novelas. Inicialmente se hacen algunas aclaraciones en torno a la metodología de la literatura comparada, a partir de la comparación de varias disciplinas o varias personalidades literarias. Aquí exploramos la modalidad concerniente a los temas

⁴³⁹ GUILLÈN C., «*Algunas literariedades de Cien años de soledad*», in García Márquez G., *Cien años de soledad*, Barcelona, Edición Conmemorativa, Penguin Random House, 2007, p. 98.

y en particular usamos el concepto de realismo mágico/real maravilloso como categoría de comparación entre las dos obras. La investigación se ha llevado a cabo por analogía y por contraste.

El tema ya había sido abordado por tres académicas, Tonina Paba, Ilaria Puggioni y Carola Farci, quienes habían expresado opiniones encontradas sobre la presencia de esta corriente en la obra de Atzeni. Este estudio continúa con la discusión planteada por Farci y trata de explicar cómo se desarrolló este concepto en los dos obras..

Se ha intentado definir realismo mágico/real maravilloso, una empresa más difícil de lo esperado, dado que la propia crítica ha mostrado una serie de contradicciones. A continuación hemos rastreado en la obra de Atzeni y hemos aislado algunas características peculiares y luego utilizadas para la comparación, tales como: la interpretación de la historia y el mito, el tema del mundo sin nombre, el desarrollo del elemento sobrenatural en la realidad, el tema de la fundación, personajes femeninos fuertes frente a personajes masculinos vulnerables, manipulación del tiempo narrativo, el concepto de identidad. Finalmente, llegan las conclusiones del trabajo, estableciendo los puntos de contacto y contraste de las dos obras⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ La bibliografía específica de la metodología contrastiva utilizada (la propia de la literatura comparada) está incluida en la bibliografía final de esta tesis.