

Gli arcipelaghi e Il figlio di Bakunin: l'io narrante tra letteratura e cinema

Myriam Mereu

«Ricorda». «Cerco di farlo». «Devi ricordare». «È passato molto tempo. Sono passati anni». «Non puoi aver dimenticato. È stato ieri». «Ero così giovane». «L'hai visto. Hai visto tutto». (...) «Continua! Ricorda!»

Christoph Hein, *La fine di Horn*

Introduzione

La memoria diventa *mimesis*

Il poeta è, per vocazione, “facitore di racconti”, creatore di “mimesis”¹, in quanto imita le azioni degli uomini trasponendole in un tempo e in uno spazio altri, ovvero risemantizzandole, conferendo loro un significato nuovo. La Storia diventa il terreno privilegiato dal quale il poeta trae ispirazione per alimentare la *fiction*, l'opera d'arte che si nutre di storie e di memorie, di realtà e di immaginazione, per

¹ Si fa esplicito riferimento alla distinzione tra *mimesis* e *poiesis* proposta da Aristotele nella *Poetica*. A proposito del ruolo del poeta, Aristotele scrive: «(...) il poeta deve essere facitore piuttosto di racconti che non di metri in quanto è poeta rispetto all'imitazione ed egli imita le azioni.»

restituire alla letteratura ciò che ha “rubato” alla vita. *Poiesis e mimesis* sono le due facce della medaglia, le due possibili declinazioni del linguaggio letterario, capace di coniugare storia e poesia, passato e presente.

Il ricordo e la memoria ricoprono, nei due romanzi oggetto del presente contributo, una funzione primaria, storica e poetica insieme, che acquista maggiore rilevanza letteraria grazie alla narrazione in prima persona. In entrambe le opere, le molteplici voci narranti si combinano in una polifonia con la quale gli autori giocano a confondere il lettore, permettendogli allo stesso tempo di decifrare la verità sottesa alle testimonianze.

Ne *Il figlio di Bakunin*, «la memoria fa parte della struttura della narrazione» (Murru 1994: 149). E la memoria, sentita come urgenza del ricordare e del raccontare, svolge un ruolo da protagonista anche nel romanzo di Maria Giacobbe, percorso dal movimento sinuoso che scaturisce dal rapporto che lega inscindibilmente memoria e verità: cambiano le epoche, i contesti, i personaggi, le storie e i modi di raccontarle, ma non mutano l'intento e la volontà dei due autori che fanno della verità, e della ricerca delle verità, attraverso la memoria, il fine ultimo delle loro opere. Alla fine del capitolo che funge da prologo alla prima parte del romanzo di Maria Giacobbe, “Esilio”, si legge «mentire quando si dice la verità e dire la verità quando si mente...» (Giacobbe 2008: 13): la verità per mezzo della menzogna, la realtà dei fatti trasfigurata dal mezzo letterario, per sua natura fittizio e ingannevole, che ha la pretesa di voler raccontare (e ricordare) dei fatti “realmente accaduti” per bocca di personaggi creati dalla finzione letteraria.

La memoria culturale, intesa come *vis*, “(...) potere immanente, (...) energia dotata di leggi proprie”², ha una funzione salvifica, quasi catartica, che costringe i testimoni a riportare in vita il passato, a confrontarsi con esso: così facendo, le voci narranti dei due romanzi

² Assamann 2002: 30.

riscattano il ricordo di Tullio Saba e del piccolo Giosuè dall'ineluttabilità dell'oblio³.

La parola letteraria

Nel 1989, lo scrittore Sergio Atzeni avvia una collaborazione con «Il Giorno» in qualità di critico letterario. Nel maggio del 1990, gli capita tra le mani un libro di Christoph Hein, originario della DDR e autore di un romanzo, *La fine di Horn*, che non riscuote particolare successo in Italia. Dell'opera di Hein lo colpisce l'impostazione strutturale e l'alternarsi di cinque io narranti che raccontano la storia dal proprio punto di vista, secondo stili e impressioni personali. A conclusione della recensione, Atzeni scrive «Un capolavoro. Che non avrà successo: non è facile, né fluviale, né divertente, né avventuroso, né consolatorio, né erotico. Ma non può mancare nella libreria di chi creda che la letteratura debba parlare. Parlare dell'uomo, del mondo, di Dio, in spirito di verità, a occhi aperti, con cuore sanguinante»⁴. Un anno dopo, in occasione della presentazione del suo secondo romanzo, *Il figlio di Bakunin*, Atzeni dichiara di essersi ispirato a uno scrittore tedesco. La struttura del romanzo di Atzeni, un coro di trentuno voci narranti che si succedono in una prosa snella e variegata dal punto di vista linguistico, rievoca l'impostazione dell'opera di Hein, imperniata sulla necessità, umana prima che letteraria, di far rivivere un fatto avvenuto anni prima in un anonimo paese della Germania dell'Est, attraverso la memoria di cinque personaggi chiave.

Il ruolo preponderante della memoria collettiva⁵ regge l'intera narrazione de *Il figlio di Bakunin*. Ciò che si propone il romanzo di Atzeni non è ricordare la vita di Tullio Saba, una figura dai contorni misteriosi e indefiniti, quasi mitici, ma permettere alle voci narranti di

³ Per un'ampia trattazione del ruolo e delle funzioni dell'oblio in letteratura cfr. Weinrich, , 1999.

⁴ Sergio Atzeni, "Un suicidio secco «made in Rdt»", *Il Giorno*, 27 maggio 1990.

⁵ Cfr. Sulis 1994: 40.

raccontare, servendosi del personaggio Tullio Saba, momenti salienti della loro vita e della storia della Sardegna, in un arco temporale che va dagli anni '30 ai '50 del Novecento. Le testimonianze, ognuna delle quali occupa una porzione variabile e circoscritta di testo, si offrono al lettore *in medias res*, dando l'impressione che l'autore le abbia trascritte direttamente dal registratore Aiwa impiegato dal giovane detective del romanzo.

«Fatti, personaggi, Madonne vestite di nero, luoghi (anche quando i nomi di paesi, quartieri, vie, corrispondono a luoghi reali) tutto è inventato di sana pianta. (...) C'è pure qualcosa di vero, ma è così poco che spero mi sia perdonato, non è detto per male» (Atzeni 2008: 9)

La voce dell'autore è rintracciabile in questa breve premessa, dove Atzeni sembra voler prendersi gioco del lettore, ricordandogli che la memoria filtrata dalla parola letteraria non è altro che una delle tante manifestazioni della *mimesis*. Dal primo al penultimo capitolo, si avvicendano le trentuno voci che pretendono «(...) di restituire un'immagine composita della realtà»⁶, e partecipano alla ricostruzione e alla definizione della figura, a tratti leggendaria a tratti ambigua, di un uomo nel quale si fondono storia e memoria. Lavinio parla di un «mosaico di voci, ora maschili, ora femminili, (...): sono persone che l'hanno conosciuto o frequentato più o meno occasionalmente (...), che ne hanno ricordi precisi o sfocati o frammentari, (...) e, pur parlando di Tullio Saba, danno anche un'immagine precisa di sé»⁷. In ogni singola testimonianza, si fondono più tempi narrativi: il tempo passato, che coincide con il ricordo di Saba, e quello presente, in cui il racconto si offre agli occhi del lettore per mezzo dell'intermediazione del giovane intervistatore. L'autore adotta la tecnica del falso discorso orale che pre-

⁶ Marci 1999: 40.

⁷ Lavinio 2001: 68.

vede la presenza, sul piano della diegesi, dell'emittente (la voce⁸) e del destinatario.

Nel romanzo di Atzeni, l'atto di ricordare gli episodi della vita di Tullio Saba, il continuo e retorico interrogarsi sulla sua identità e sull'aura di leggenda che lo circonda sono il pretesto per raccontare ciò che i testimoni sono stati e hanno fatto. La "memoria nella memoria" acquista in Atzeni una dimensione narrativa molteplice e sfaccettata, diventa espediente che si nutre della memoria e della narrazione in prima persona, per fissare episodi, avvenimenti e personaggi di un'epoca ormai conclusa. Tullio Saba non è solo un personaggio del passato: è un fantasma che infesta le vite dei testimoni e ne plasma le vicende in funzione dell'atto del ricordare. È un'entità mitica e rarefatta che si impossessa della memoria altrui per far rivivere momenti che fanno parte della storia di un'intera comunità.

La memoria come pretesto per la narrazione è anche il terreno su cui si muovono i personaggi del romanzo di Maria Giacobbe: i fatti che si raccontano appartengono inestricabilmente al mondo agropastorale che fa da cornice alle vicende. Gli arcipelaghi del titolo non sono solamente conformazioni fisiche, che si sviluppano nello spazio, ma sono anche «collocati nel tempo, nella memoria»⁹.

I capitoli racchiudono confessioni intime, più che semplici resoconti o testimonianze. La giustizia divina, e non quella terrena, costringe gli uomini a fare i conti con la propria coscienza, e le severe leggi dell'*ethos* barbaricino impongono il rispetto dell'onore e la vendetta dei crimini¹⁰.

⁸ Si fa qui ricorso alla categoria ampiamente investigata in Genette 1994 (in particolare cfr. cap. V, *Voce*).

⁹ Tanda 2000: 20.

¹⁰ Cfr. Pigliaru 2006. Il primo articolo del codice recita: «L'offesa deve essere vendicata. Non è uomo d'onore chi si sottrae al dovere della vendetta, salvo nel caso che, avendo dato nel complesso della sua vita prova della propria virilità, vi rinunci per un superiore motivo morale» *Ibid.*: 47.

L'ampio uso del verbo "ricordare" lega tutte le testimonianze con un unico filo narrativo. La memoria è il *leitmotiv* che accomuna gli arcipelaghi, è lo strumento che permette di conoscere e di dire la verità. I testimoni sono arcipelaghi narrativi che non comunicano tra di loro ma, sostanziandosi delle parole e della memoria di cui si fanno voce, restituiscono frammenti di storia che vengono ricomposti a fatica dal lettore.

C'è un altro importante motivo che unisce profondamente le confessioni dei personaggi: il destino. Cinico e ineluttabile, non c'è giustizia umana che possa opporsi al suo continuo, inesauribile scorrere. Il piccolo Giosuè non aveva scampo: il destino aveva deciso per lui e lo trascinava vorticosamente verso la morte. Il sentimento di rassegnazione e di umile e dolorosa accettazione della pena, presente anche nella tradizione cristiana, fa parte dell'inevitabile esplicitarsi del fato, che genera tormento e vendetta.

Spazio e tempo sono indefiniti nel romanzo di Maria Giacobbe, i nomi dei paesi, inventati (Pediada, Dolomè, Trezene), non hanno una precisa collocazione spaziale, ma la realtà alla quale si fa riferimento è il centro dell'Isola, «paesi conturbanti, (...) quelli che più hanno contribuito a renderla tristemente famosa per l'alta percentuale di crimini che vi si commettono», come scrive Giuseppe Dessì nel suo *Scoperta della Sardegna* a proposito di un altro romanzo della Giacobbe, *Diario di una maestrina*. Ma la realtà sociale e culturale è la stessa: l'autrice ci presenta una terra pura e inviolata come una vergine, un paradiso perduto, dove tutto «è ancora come ai tempi di Omero» (Giacobbe 2008: 11), dove la solidarietà e la generosità degli abitanti si mescolano alla malignità della critica e all'omertà, e la bontà d'animo convive con la spietata, spesso immotivata, sete di vendetta, destinata a perpetuarsi anche per mano di innocenti.

Maria Giacobbe gioca a identificarsi di volta in volta con le istanze narrative che raccontano lo stesso crimine: ognuna di loro ripercorre la vicenda dal proprio punto di vista, che muta a seconda del ruolo degli attanti. Ogni personaggio diventa voce, e al tempo stesso si fa portatore di valori e principi che appartengono, in modo viscerale, al codice comportamentale imposto dalla comunità. L'autrice fa un'analisi

lucida e minuziosa degli ingranaggi che muovono la vita sociale barbaricina, e costringe i personaggi del suo romanzo a interrogarsi sulle proprie azioni, sul proprio vissuto e sulla propria implicazione, morale o affettiva, nell'omicidio del piccolo Giosuè. Chi appartiene a questa società "arcaica", regolata da leggi che affondano le loro radici nel ventre di una terra aspra e sublime, non si rende conto della gravità e della crudele cogenza di quelle leggi. Nessuno dei testimoni chiamati in causa riesce a svelare il mistero dell'omicidio, anzi degli omicidi. Sarà la voce di Lorenzo, il marito della dottoressa Rudas, figlio di una donna sarda e di un magistrato fiorentino, "esiliato" in Sardegna per lavoro, a riallacciare i fili della narrazione e a ricondurla sui binari dell'obiettività. Egli ricopre un ruolo fondamentale nello sviluppo della vicenda: a Lorenzo e a sua moglie, la dottoressa Rudas, è dedicata la quarta parte del romanzo, intitolata "L'Isola e gli arcipelaghi", quasi a voler raggruppare le singole isole in un'unica, grande isola di memoria e verità. L'Isola è la Sardegna, il luogo magico e mitologico a cui Lorenzo fa ritorno dopo una breve parentesi a Milano, "la sua città". "Ritorno" è anche il titolo del preludio alla quarta parte, che si ricollega al primo, "Esilio". Esilio e ritorno sono momenti della condizione umana, profondamente legati alla terra d'origine e a quella d'adozione. Lorenzo è una voce fuori dal coro, stonata e impertinente, ma coerente e imparziale, proprio perché non è figlio dell'Isola. A Lorenzo sono affidati i preludi alle quattro parti del romanzo, scritti in corsivo e caratterizzati da una narrazione in terza persona. Dal momento che la voce di Lorenzo è esterna e interna ai fatti che si raccontano, egli incarna la doppia funzione di narratore etero e omodiegetico (cfr. Genette, 2006: 293), il cui punto di vista è complementare a quello della dottoressa Rudas, totalmente interno alla vicenda. La donna diventa espressione di una classe borghese che rinnega le radici della sua terra, e critica, con disprezzo, l'uso del sardo, idioma arcaico e rozzo contrapposto all'italiano forbito e raffinato parlato dai medici, dagli avvocati, dai professori.

L'immagine di una "Isola" antica, pura e incontaminata si scontra con una nuova concezione di terra, intesa in senso fisico, culturale e spirituale, un agglomerato di "arcipelaghi" eterogenei che introietta il

ricordo di un passato ormai lontano. La Sardegna raccontata dai padri non è la stessa dei resoconti dei figli; il sardo cede il passo a un italiano fragile, incerto, smozzicato, una lingua che progressivamente cannibalizza e assorbe l'uso e la diffusione dei dialetti sardi.

Mentre *Il figlio di Bakunin* risente dell'impiego di forme dialettali e di un più marcato e ricercato utilizzo dell'italiano regionale, scelta stilistica che riflette l'attenzione di Atzeni per il forte legame tra i personaggi e i loro paesi d'origine, ne *Gli arcipelaghi* mancano totalmente i riferimenti al sardo, anche quando parlano i contadini, i pastori e le persone che, allora come oggi, si esprimono più frequentemente *in limba*.

Le scelte adottate dai registi, come si vedrà nel prossimo paragrafo, dedicato alla traduzione intersemiotica delle due opere, sono diametralmente opposte. E nel caso di *Arcipelaghi*, la scelta è sicuramente sorprendente e coraggiosa.

Le parole, le immagini

I lungometraggi di Cabiddu e Columbu si inscrivono nella nuova stagione registica, o "nouvelle vague" sarda, per usare la felice terminologia di Gianni Olla¹¹, che «per la prima volta racconta la Sardegna da un punto di vista interno, con un modo di vedere l'isola che non è più quello di chi la guarda essenzialmente come terra "esotica"»¹². La scelta di nuove location e l'elezione di

¹¹ Olla 2009: 93. Lo spartiacque del "nuovo" cinema sardo è proprio *Il figlio di Bakunin*, «avvertito in Sardegna – per lo più nel sud – come la nascita di un'affabulazione filmica non più legata alla totalizzazione deleddiana» (*Ibid.*: 98).

¹² Floris 2006: 69. Per Floris, sarebbe più esatto anticipare l'inizio della nuova produzione cinematografica sarda al 1993-94, anno della realizzazione di due documentari a opera di registi non sardi: si tratta di *Tempus de baristas*, dell'australiano David MacDougal, e *Dinamite*, del piemontese Daniele Segre. Accomunati da tratti che presto verranno adottati anche dal cinema di

tematiche diverse, slegate dall'immaginario stereotipato dell'isola¹³, il riscatto della lingua sarda, non più - e non solo - relegata agli ambienti agropastorali, contribuiscono alla nascita di una generazione di cineasti che ricerca nelle radici della propria terra le storie da raccontare. Tra le caratteristiche della "nouvelle vague" isolana, si riscontra un crescente e consapevole ispirarsi alle fonti letterarie¹⁴, che irrobustiscono gli intrecci e temprano la lingua della narrazione. *Il figlio di Bakunin*, per l'innovazione sul piano geografico e temporale, quest'ultimo decisamente contrapposto «al "tempo immobile" delle vecchie mitologie pastorali» (cfr. Olla 2009: 98), e *Gli Arcipelaghi* di Maria Giacobbe, per la denuncia morale dell'antico codice etico, si ergono a modelli di ispirazione letteraria.

finzione, quali «l'attenzione alla quotidianità, l'osservazione della realtà sociale, il riconoscimento della lingua sarda» (*Ibid.*: 70), i due documentari segnano una svolta nella rappresentazione della Sardegna sul grande schermo. Per una rassegna della produzione documentaristica in Sardegna cfr. Pinna 2010.

¹³ «Attraverso la pellicola, il regista dirige il suo sguardo su «oggetti» che considera importanti e ci rimanda l'immagine di una società, luoghi e cose compresi, cristallizzandola», Pitzalis 2012: 3. Nel suo saggio, Pitzalis analizza l'affermazione, e la conseguente sclerotizzazione, dello sguardo cinematografico sulla realtà socioantropologica della Sardegna. Scrive Pitzalis: «Due periodi storici differenti sono stati riconosciuti nella storia del cinema sardo: il primo va da *Banditi a Orgosolo* (1961) fino a *Padre Padrone* (1977); il secondo comprende i film prodotti da autori sardi contemporanei, in particolare Columbu, Pau e Mereu.» (*ibid.* : 6). Il primo periodo è caratterizzato dalla rappresentazione oggettivizzante dell'isola: "realismo" e "verismo" sono i generi a cui aderiscono le narrazioni di banditi e pastori visti da occhi esterni, adagiati su un ideale romantico ed estetizzante che ha fatto della Sardegna uno dei luoghi dell'infanzia della civiltà, fissata in un tempo placido e immutabile.

¹⁴ A tal proposito, a parte la già citata opera di Olla, completa e aggiornata, cfr. Floris 2001.

Quando Gianfranco Cabiddu inizia a lavorare alla traduzione¹⁵ del romanzo di Sergio Atzeni, la sua intenzione è di ricreare la polifonia del testo. Ciò che lo colpisce del romanzo è la sua struttura, la partitura in capitoli, ognuno con la sua voce tanto riconoscibile, e lo affascina la forza emanata da ogni storia, il potere intrinseco delle parole che proiettano delle immagini tanto vive. Il film di Cabiddu possiede una grande *vis* mitizzatrice che fa di Tullio Saba un eroe, una figura mitologica, sfuggente e per questo motivo polimorfa, che la memoria non è capace di fissare. Le sue gesta sono tante e tali da apparire leggendarie, confuse, al limite tra realtà e finzione. I testimoni chiamati a ricordare la figura di Saba non possono fare a meno di confondere il ricordo con l'invenzione, giacché la memoria distorce i fatti, e l'atto stesso di ricordare è intaccato dall'azione distorsiva dell'*inventio*¹⁶.

Nella prima scena, una donna siede al tavolo di una cucina e racconta il suo sogno¹⁷ – esattamente come avviene nel primo capitolo del romanzo – a un giovane con una lunga coda di cavallo e l'orecchino inquadrate di spalle. La donna mostra delle foto al giovane, e gli

¹⁵ In questa sede, la locuzione “traduzione intersemiotica”, proposta dal linguista Roman Jakobson (1966), sarà preferita ai sinonimi adattamento, trasposizione, trasmutazione, riduzione, dei quali Dusi (2003) propone un'articolata trattazione attraverso il loro impiego negli studi di semiologia, traduttologia e analisi del film. Per una discussione sulla traduzione intersemiotica da una prospettiva non jakobsoniana, cfr. Eco 2003, in particolare il cap. 10, “Interpretare non è tradurre”.

¹⁶ Uno dei cinque tratti distintivi del discorso retorico, insieme alla *dispositio*, *l'elocutio*, *l'actio* e la *memoria*, intesa non come *vis* (la memoria condivisa da una comunità), bensì come *ars*, procedimento che consiste nell'archiviazione del maggior numero di dati (cfr. Assmann 2002).

¹⁷ A proposito della soluzione adottata nel romanzo, e tradotta da Cabiddu nel film, Atzeni disse: «Mi interessava creare, per esempio, una donna che parlasse in modo tale da essere definibile: anche se un lettore non sa chi è, dopo che lei ha parlato per mezza pagina, sa già che è una donna sarda di una certa età, non tanto per ciò che dice quanto per come lo dice», cfr. Sulis 1994: 40.

raccomanda di andare a Guspini, paese natale di Tullio, e di intervistare i guspinesi «che hanno buona memoria». Il ragazzo è il detective che va alla ricerca della memoria di Tullio Saba, il figlio di Bakunin, raccogliendo le testimonianze delle persone che l'hanno conosciuto in passato. Egli è l'interlocutore di tanti testimoni, che a lui confidano i loro segreti più reconditi, attimi di vita condivisa con Tullio Saba. L'oralità è il tratto caratteristico della narrazione dei trenta (trentuno se si include la madre del ragazzo) testimoni del romanzo. E l'oralità pervade anche il testo filmico che, sebbene improntato sulla sceneggiatura di Cabiddu, attinge al parlato colloquiale, tipico dei resoconti orali non pianificati.

Il racconto in prima persona riporta in vita la memoria di Tullio Saba, un prodotto della *mimesis*, i cui contorni, però, sono tanto vividi che sembra impossibile che non sia vissuto realmente. Le voci che raccontano sono ben definite: ognuna occupa un capitolo, contrassegnato con un numero romano, e ognuna contribuisce a delineare la figura di Saba, restituendo frammenti di memoria al registratore Aiwa del giovane con l'orecchino. Le istanze narrative del romanzo non si mescolano l'una con l'altra, non si contaminano, come invece avviene nel film di Cabiddu, dove le informazioni contenute in capitoli separati vengono fuse in un'unica sequenza o in più sequenze spezzettate.

Cabiddu fa ricorso a due linee narrative che si intersercono, dando vita a un ricco intreccio nel quale presente e passato si compenetrano, contaminandosi vicendevolmente.

Si ha un piano narrativo legato al ricordo, ambientato nel presente: la narrazione è in prima persona, spontanea e informale. I testimoni vengono ripresi in primo e primissimo piano, all'interno delle loro abitazioni, in posizioni rilassate, lasciandosi andare al ricordo, oppure in contesti più formali e austeri, come la sala consigliare del Palazzo Viceregio di Cagliari, la sezione del PCI, gli uffici del tribunale. Tullio Saba, nel bene e nel male, è al centro dei ricordi di ognuno: è lui il vero protagonista del film. Gli viene attribuita la paternità di azioni e gesta che nel romanzo hanno un altro autore, come la scritta "VIVA STALIN", opera di Giacomo Serra nel

romanzo, ma attribuita a Tullio nella traduzione di Cabiddu. O le mitiche esperienze di un grande uomo politico sardo, Velio Spano, che nel film finiscono per configurare il personaggio Tullio Saba.

Il piano narrativo legato al passato è realizzato mediante flash-back, ognuno dei quali racconta un particolare episodio della vita di Saba. I ricordi diventano immagini reali: Tullio è un uomo in carne ed ossa, bello e affascinante. Egli vive solo nella finzione affidata alla memoria dei testimoni, alcuni dei quali serbano un ricordo nitido di lui, come avviene anche in alcuni capitoli del romanzo, i più estesi e anche i più densi di ricordi (V, IX, XIV, XIX, XX, XXIV, XXX) dai quali Cabiddu attinge per imbastire la storia, cucendola con i fili di memoria che si attorcigliano nella mente di chi racconta.

Il soggetto dei flash-back è sempre Tullio, che ha un volto e una voce; la voce dei testimoni introduce i flash-back e immediatamente svanisce, risucchiata dalle immagini, per poi riprendere la narrazione a fine episodio.

Solo alcune delle voci narranti del romanzo di Sergio Atzeni hanno un nome: Dolores Demurtas, la serva in casa Saba, e Ulisse Ardaù, minatore amico di Tullio, a Carbonia, sono gli unici testimoni il cui nome compare durante le interviste. Le altre testimonianze sono anonime. Cabiddu rispetta l'anonimato scelto dall'autore, ma introduce alcuni nomi che non sono presenti nel romanzo, alcuni dei quali sono utili per lo svolgimento dell'azione: nel film, la ragazza che assiste Tullio Saba da vecchio si chiama Maria; del crumiro marito di Edvige Zuddas conosciamo solo il cognome, Locci.

Sia il film che il romanzo sono caratterizzati da una struttura "a puzzle" «che serve a rimarcare l'importanza fondamentale dei singoli elementi che ricompongono il racconto»¹⁸. Nel romanzo, i vari "pezzi" non comunicano tra loro, e quindi la storia, o meglio, le storie, che ognuno dei testimoni racconta, non è contaminata da elementi narrativi provenienti da altri resoconti.

Per Gianfranco Cabiddu, «il cinema è un'arte molto più rozza della letteratura perché va per semplificazioni». Si potrebbe obiettare a

¹⁸ Morandini 1997.

questa affermazione facendo riferimento ai diversi linguaggi che il cinema ha a disposizione, immagini, voci, suoni, musica, che permettono di rendere visibile e udibile ciò che in un romanzo è lasciato all'immaginazione del lettore.

Fatta eccezione per alcuni brevi scambi di battute, tra Donna Margherita e le serve, qualche colorata espressione in sardo campidanese, e per le canzoni tradizionali che Tullio Saba canta nel film, la lingua impiegata dagli attori de *Il figlio di Bakunin* è l'italiano regionale con accese striature dialettali, specie nel parlato spontaneo, non controllato, di alcuni testimoni.

Nel caso di *Arcipelaghi*, di Giovanni Columbu, il quadro si ribalta: la traduzione cinematografica del romanzo della Giacobbe privilegia l'uso del sardo di area barbaricina, allontanandosi notevolmente dalla lingua originale dell'opera, l'italiano, e costringendo il regista a una totale riscrittura del testo letterario, non solo in chiave linguistica ma anche narrativa.

Partendo dall'idea di voler scrivere una storia lineare, Columbu inevitabilmente ritorna alla partitura frammentaria del romanzo (cfr. Piras, Tavolacci, Floris 2001). La memoria non si presenta in modo lineare, ma restituisce frammenti di storie che lo spettatore ricompone nella propria coscienza. Il titolo del film è programmatico: fa riferimento alla frammentazione del montaggio e ricalca l'immagine fortemente evocativa e icastica degli arcipelaghi come ricerca della verità e della giustizia. Ogni testimone si fa portatore di una sua verità¹⁹, e agisce all'interno di confini ben precisi, come arcipelaghi circondati dal mare dell'indefinitezza e della memoria.

L'aula del tribunale, che nel film svolge una funzione narrativa fondamentale, è il teatro della finzione. Tra i banchi, risuonano le parole del romanzo: «(...) gli isolani davanti al giudice mentono anche quando dicono la verità e dicono la verità anche quando mentono» (Giacobbe 1998: 13). Il movimento dialettico verità/menzogna confonde il ricordo dei testimoni, che riportano i fatti così come li hanno vissuti

¹⁹ Tra i film che hanno ispirato *Arcipelaghi*, c'è *Rashômon* di Akira Kurosawa (1950), magistrale parabola sull'impossibilità di conoscere la verità.

sul set, e non per averli appresi da un copione. Il regista, prediligendo la spontaneità di un intreccio dialogico naturale e serrato all'artificiosità della sceneggiatura, suggeriva le domande al giudice, interpretato da un vero magistrato, che non sapeva chi fossero le persone che doveva interrogare.

Il film si apre con le parole solenni e minacciose del giudice: «avete l'obbligo morale di dire la verità». L'accento è posto per due volte sul termine verità, la vera protagonista della storia, e si appella alla giustizia terrena (prigione) e a quella divina (inferno), «per chi ci crede».

Il giudice interroga i testimoni di un delitto: non sappiamo ancora chi è morto, dove, quando e perché. I primi interrogatori sono una prolessi, offrono un'anticipazione di quello che vedremo svilupparsi successivamente. Il tempo della fabula e quello dell'intreccio non coincidono.

La fabula si sviluppa su più piani/tempi narrativi: il tempo presente, in tribunale, e quello passato, mostrato dai lunghi e frequenti flash-back. Nel primo piano narrativo, i teste, interrogati dal giudice con domande secche e incalzanti, sono i narratori omodiegetici che raccontano i fatti così come li hanno vissuti, dal proprio punto di vista. La lingua parlata è l'italiano regionale, con ricorso a qualche parola in sardo. Il giudice parla solo ed esclusivamente l'italiano, fatta eccezione per il momento dell'interrogatorio di Oreste, che si esprime solo in sardo.

Il montaggio dei flash-back, spezzettato e caotico, mostra vari momenti, dall'omicidio di Pietro Lampis *s'istranzu*²⁰ all'omicidio di Giosuè, passando per diversi momenti intermedi, filtrati dalla memoria di Lucia Solinas, di suo figlio Oreste, di Ventura Pira, di Antonio Flores, di Lorenzo, della dottoressa Rudas e di sua madre, zia Grazia,

²⁰ Nel dialetto barbaricino, *istranzu* significa "forestiero, straniero". Il personaggio di Pietro Lampis è originario di Cagliari, e pertanto non condivide né la lingua né la cultura del paese dov'è ambientata la storia. Nonostante egli sia l'assassino del bambino, «(...) questo non assolve la comunità, ma forse ne allarga la responsabilità a tutta la Sardegna» (Olla 2009: 188).

di Barbara e di Raffaele Mura. Non tutti questi personaggi sono chiamati a testimoniare in tribunale. Mancano le deposizioni di Raffaele e di Barbara, che ha assistito all'omicidio del piccolo Giosuè, ma che ha paura di rivelare la verità a sua madre.

Lucia, Antonio Flores, suo figlio Astianatte, assente in tribunale, Oreste, Ventura, Barbara, Raffaele portano la narrazione su un ulteriore livello, che appartiene alla dimensione del ricordo nel ricordo, un metaflash-back o flash-back mediato dalla coscienza dei protagonisti. Questo è l'unico livello che permette allo spettatore di conoscere la verità e di ricostruire la vicenda così com'è avvenuta, non intaccato dall'azione mistificatrice della memoria dei testimoni, che intenzionalmente ingarbugliano i fili dell'intreccio, mescolando la fabula.

Le voci narranti, a focalizzazione interna, provengono dalla coscienza dei personaggi, che serbano intatta la memoria dei fatti: ognuno ricorda e racconta la storia dal suo punto di vista, senza conoscere le versioni e i pensieri degli altri personaggi/narratori.

Entrambe i livelli sono accomunati dall'uso del sardo nelle varietà dialettali della Barbagia di Ollollai. Il film è stato girato a Ovodda, del quale si mette in scena il noto mercoledì delle ceneri, ma non tutti i personaggi si esprimono nella varietà ovoddese; alcuni provengono dai paesi vicini, Gavoi, Fonni e Orgosolo (Lucia Solinas). I personaggi del film, tutti attori non professionisti, sono figure appena abbozzate, che incarnano un'etica comportamentale cristallizzata nelle consuetudini e nei rapporti sociali. La rappresentazione del mondo barbaricino passa anche attraverso l'uso caratterizzante della lingua, che si riflette in modo determinante sull'identità delle persone. E così il film di Columbu propone due livelli narrativi contrapposti sul piano linguistico: il primo, formale, austero, quasi castrante, si svolge quasi esclusivamente in italiano regionale, la lingua della legge, dei rapporti formali, delle istituzioni; il secondo, vivo, vero, poliedrico, fa rivivere i fatti nella lingua degli affetti, della memoria, della terra, una profonda e incisiva sinfonia di dialetti che incanta lo spettatore. Il sardo è la lingua della verità, l'italiano l'idioma della menzogna. Quest'ultimo

non può esprimere ciò che è intrinsecamente connesso all'universo affettivo, etico e morale verbalizzato dal primo.

Alcuni personaggi sono stati volontariamente estromessi dalla vicenda: manca il padre di Giosuè (personaggio insignificante nel libro e totalmente assente nel film); del piccolo Astianatte non resta che il nome, recuperato per restituire un'identità al figlio di Antonio Flores.

La dimensione religiosa e quella mitica mancano quasi del tutto. Mentre il romanzo della Giacobbe è imperniato sul sentimento della vendetta mosso da una forza divina, e la religione occupa un posto preminente, anche in virtù della figura di Don Marcellino, molto presente nel romanzo, il film dedica poco spazio al personaggio del parroco (Don Tommasino, è mantenuto il diminutivo, in senso ironico) e alla chiesa in generale, luogo al quale viene affidato un peso narrativo significativo solo in tre scene. L'ultima in particolare è utile per esplicitare il rapporto giustizia divina/giustizia terrena al quale si allude in più momenti durante il film.

Il giudice pronuncia la sentenza: Oreste è giudicato non colpevole dell'omicidio di Pedru *s'istranzu*²¹. La macchina da presa inquadra Lucia e Oreste in primo piano, in piedi in mezzo alla navata principale della chiesa. Guardano verso l'altare, con aria afflitta, e ascoltano le parole del giudice, che risuonano fuori campo. Una volta emessa la sentenza, i due si girano e si dirigono verso l'uscita. Il messaggio veicolato dal montaggio è che la giustizia divina e quella terrena si sovrappongono, dando l'impressione che il giudice e San Giorgio incarnino un'unica entità che assolve Lucia e Oreste dal reato commesso.

Lorenzo, che nel romanzo ha una voce importante, esterna e interna alla vicenda, ricopre un ruolo ridottissimo e di secondo piano nel film. La sua presenza non è avvertita dallo spettatore, che lo considera un personaggio secondario, totalmente ininfluenza nello sviluppo dei fatti, nonostante la sua deposizione a favore di Oreste. La dottoressa Rudas è presentata come una borghese agiata, ben vestita e

²¹ Nel romanzo, Oreste viene dichiarato colpevole dell'omicidio del Falco, e condannato a diversi anni di reclusione.

integrata nella vita cittadina, Trezene/Nuoro. Gli studi in medicina e la carriera l'hanno progressivamente portata ad abbandonare la lingua del paese d'origine, a favore di un italiano pulito e ordinato, che quasi non risente dell'influsso dialettale.

La voce di Giosuè morto è presente nel film solo mediata dai ricordi e dai sogni dei vivi. Si rivolge alla mamma e al fratello, cerca in loro conforto e aiuto.

Antonio Flores è tormentato dalla memoria del piccolo ucciso, per il quale si sente in colpa. Se non l'avesse costretto a confessare i nomi dei ladri, il bambino sarebbe ancora vivo. Nel romanzo, il capitolo "La trave nell'occhio" è impregnato del senso di colpa dell'uomo, che racconta in prima persona ciò che è accaduto la notte dell'omicidio. La trave nell'occhio è il suo rimorso, il tormento di quegli occhi supplichevoli e terrorizzati che gli si presentano nel sonno e nella veglia.

Ventura Pira e Raffaele Mura, al momento dell'uccisione del piccolo per mano di Pedru *s'istranzu*, ridono. Non fanno nulla per impedire che il coltello tagli la gola di Giosuè e scappano insieme al loro capo, come cani richiamati dal padrone. Le urla del bambino, penetranti e laceranti come quelle di un maiale sgozzato, li perseguitano notte e giorno, come un incubo che non dà pace.

La vicenda che si racconta non è interamente frutto della fantasia, ma presenta tratti autobiografici. Il romanzo, a detta di Columbu, è «un'antologia di personaggi, una sequenza di racconti interiori, (...) pensieri». A scene montate, l'impianto espositivo dell'opera si avvicina alla struttura del testo, «un arcipelago di frammenti che da diverse angolazioni, e attraverso il filtro del ricordo, ripropongono gli stessi accadimenti che via via si completano. Una partitura complessa di cui solo la scena finale restituisce la comprensione dell'insieme»²².

Nel film, c'è un movimento continuo, avanti e indietro, dei frammenti di storia; le sequenze sono montate in modo che il presente

²² Le parole del regista sono estrapolate dalle "Note di regia" contenute nel dvd.

e il passato si muovano su piani paralleli, alternati. Il montaggio comunica una sensazione di caos, di ruminazione dei fatti da parte dei personaggi, ossessionati dalle immagini e dalle voci del passato, fagocitati dal passato, impotenti dinnanzi al presente.

Giovanni Columbu è convinto che la vera vocazione cinematografica della Sardegna non risieda tanto nei paesaggi da cartolina, quanto nelle figure umane e nelle parlate di ciascuno, che emergono in tutta la loro potenza espressiva.

La Sardegna che rappresenta Columbu non è bella nel senso convenzionale, patinato, televisivo del termine, ma è autentica, è la Sardegna che vivono i sardi. Il film ci restituisce l'immagine della Sardegna che ritroviamo nel libro, una natura aspra, selvaggia, incontaminata e severa, contrapposta alla fragilità degli individui, alla ricerca costante di protezione e di espiazione delle proprie colpe.

Bibliografia

- Aristotele, *Poetica*, Torino, G. Einaudi, 2008.
- Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Atzeni, Sergio, "Un suicidio secco «made in Rdt»", *Il Giorno*, 27 maggio 1990.
- Id., *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio Editore, X ed., 2008.
- Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Floris, Antioco (ed.), *Nuovo cinema in Sardegna*, Cagliari, Aipsa edizioni, 2001.
- Id., *Le storie del figlio di Bakunin: dal romanzo di Sergio Atzeni al film di Gianfranco Cabiddu*, Cagliari, Aipsa, 2001.
- Id., "Tre passi nel cinema", *Lo Straniero*, X.74-75 (agosto/settembre 2006): 61-79.
- Genette, Gérard, *Finzione e dizione*, (trad. it Sergio Atzeni, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994.
- Id., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.
- Giacobbe, Maria, *Gli arcipelaghi*, Nuoro, Il Maestrale, IV ed., 2008.
- Hein, Christoph, *La fine di Horn*, Roma, Edizioni e/o, 2003.
- Lavinio, Cristina, "Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica", *Marci - Sulis* 2001: 65-79.
- Marci, Giuseppe (ed.), *Scrivere al confine: radici, moralità e cultura nei romanzi sardi contemporanei*, Cagliari, CUEC, 1994.
- Marci, Giuseppe, *Sergio Atzeni: a lonely man*, Cagliari, CUEC, 1999.
- Marci, Giuseppe – Sulis, Gigliola (eds.), *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia. Convegno di studi su Sergio Atzeni*, Cagliari, CUEC, 2001.
- Morandini, Morando, recensione de "Il figlio di Bakunin", *Il Giorno*, 17 ottobre 1997.

- Nergaard, Siri (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002.
- Olla, Gianni, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2009.
- Pigliaru, Antonio, *Il codice della vendetta barbaricina*, Nuoro, Il Maestrale, 2006.
- Pinna, Salvatore, *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in sessanta anni di cinema documentario*, Cagliari, CUEC, 2010.
- Piras, Simonetta – Tivolacci, Francesca – Floris, Antioco, "Il cinema e gli arcipelaghi", *Portales*, I.1 (agosto 2001):181-191.
- Pitzalis, Marco, "Gli Argonauti del Mediterraneo occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione in Sardegna", *Studi culturali*, IX.2 (agosto 2012).
- Sulis, Gigliola, "La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità", *La Grotta della vipera*, XX.66-67 (1994).
- Tanda, Nicola, "Gli arcipelaghi di Maria Giacobbe tra *ethos* barbaricino e mito classico", *Itinera: studi in memoria di Enzo Cadoni*, Ed. Francesco Mulas, Sassari, EDES, 2000: 19-30.
- Weinrich, Harald, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1999.

Filmografia

- Il figlio di Bakunin*, Dir. Gianfranco Cabiddu, Sciarlò - Italia, 1997 (ed. dvd collana "La biblioteca dell'identità" de "L'Unione Sarda").
- Arcipelaghi*, Dir. Giovanni Columbu, Ipotesi Cinema Sire e 13 Production - Italia, 2001 (ed. dvd collana "La biblioteca dell'identità" de "L'Unione Sarda").

L'autrice

Myriam Mereu

Laureata in Lingue e Linguaggi per la comunicazione multimediale e il giornalismo (a.a. 2007/08), con una tesi sulla traduzione intersemiotica del romanzo *Soldados de Salamina* di Javier Cercas (ed. Guanda, 1999), è dottoranda in Scienze del linguaggio presso la scuola di dottorato in Studi Filologici e Letterari dell'Università di Cagliari.

Il progetto di ricerca del dottorato verterà sull'analisi linguistica e narratologica di sei romanzi sardi del Novecento e delle relative traduzioni intersemiotiche a opera di registi isolani.

Email: my.mereu@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/08/2012

Data accettazione: 30/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Mereu, Myriam, "Gli Arcipelaghi e Il figlio di Bakunin: l'io narrante tra letteratura e cinema", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>