

Il desiderio che fonda la Nazione: memorie narranti di Patrie immaginarie

Ilaria Puggioni

«Il desiderio è il motore dell'esistenza. [...] È l'inizio della storia di tutti»(Kureishi 1990). A parlare è Karim, un «vero inglese, più o meno» (*ibid.*: 3), come egli stesso dichiara nell'incipit del romanzo di cui è protagonista: il *Buddha delle periferie*, scritto nel 1990 da Hanif Kureishi. Karim è un adolescente per metà inglese e per metà indiano che non ha mai visto l'India. Nato e vissuto nella periferia Sud di Londra, Karim dovrebbe essere per questo considerato come un vero inglese, ma ovviamente non lo è. E da questa constatazione che nasce in lui il desiderio di intraprendere un percorso 'ascensionale' di ricerca identitaria che dalla periferia londinese degli anni Settanta lo condurrà verso il centro della capitale britannica. Per comprendere a fondo la sua natura, riconoscersi nella preziosità del suo essere meticcio, Karim dovrà scoprire le sue origini, che coincidono con quelle della Nazione indiana, teoricamente decolonizzata dal regime britannico, ma ancora condizionata da questo sotto il profilo socio-culturale.

L'arrivo di Karim al centro di Londra, ribalta metaforicamente l'isolamento delle periferie colonizzate rispetto al colonizzatore: la periferia conquista così il centro del potere, mescolandosi ad esso e costruendo a partire da quest'incontro una nuova Nazione: la Nazione come narrazione (Cfr. Bhabha 1997). Il romanzo diviene dunque il mezzo per esprimere il desiderio di realizzare 'Patrie immaginarie' (Cfr. Rushdie 1994), a partire dalle storie e dalle memorie di luoghi storicamente inespressi, costretti a subordinare (o dimenticare) la propria storia rispetto a quella del regime coloniale. Attraverso Karim, Kureishi si fa cantore di un'India trapiantata in Inghilterra, inanellando storie e memorie che raccontano di quella comunità, spinto dal desiderio di conoscerne il passato, riscoprirlo per meglio definirlo nel presente e soprattutto nel futuro, quasi sulla scia della tradizione aedica.

In questo senso, il romanzo di Kureishi non costituisce certo un caso isolato, anzi. Il processo di decolonizzazione che ha coinvolto alcune periferie del mondo, in particolare a partire dal secondo Novecento, ha prodotto un'ulteriore evoluzione del genere romanzesco, utilizzato per narrare in forma mitopoietica la 'genesi' di una comunità, a partire dall'archetipo che ne decreta il 'punto zero', la fondazione mitica. Queste opere, il cui intento è ideologico e identitario, possono essere comprese all'interno di una categoria letteraria antica, ossia il racconto di fondazione: una sorta di testo sacro che nasce dal desiderio di riscoprire e di rileggere un popolo attraverso i tratti fondamentali della propria cultura, riassumendone i miti, le storie, le narrazioni nascoste da secoli di dominio coloniale. Il racconto di fondazione è la risposta delle periferie del mondo rispetto alla storia scritta dai colonizzatori e riconosciuta come ufficiale, l'atto di nascita della Nazione come narrazione. Quasi in un rito di iniziazione, il racconto di fondazione fonda e rifonda il mondo perché le storie e la memoria una volta fissate per iscritto attraversano il tempo: solo con l'insieme di tutte le storie, infatti, si definisce la morte della morte, si caccia definitivamente la minaccia dell'oblio e si ricompongono i frammenti di una memoria composita, variegata, "diversa" (Albertazzi 2003: 72). Nonostante ogni storia sia soggetta a continui cicli di morte e rinascita dovuti alle riletture e alle reinterpretazioni sempre nuove e sempre diverse del testo, il libro fondativo costituisce e stabilisce il 'punto zero' oltre che, sulla scia di Eliott, il "punto fermo" (Eliott 1944) della 'Nazione' *in fieri*.

L'intersezione del punto di vista è essenziale affinché una comunità ad un certo punto acquisti consapevolezza in se stessa e si riscopra facendosi delle domande, ricorrendo al mito per superare le paure dovute ad una Storia impietosa verso il singolo individuo o una piccola comunità (cfr. Blumentberg 1991; id. 2002). Il nuovo 'Stato-Nazione' e colui che narrativamente lo fonda, ossia il cantore-poeta, instaurano, attraverso il connubio eliotiano tra memoria e desiderio non solo un 'dialogo tra gli autori', cantori della marginalità, ma anche uno studio 'altro' della storia, in cui all'ufficialità della Grande Storia (*history*) si sostituisce una storia fatta di tante piccole storie (*trues stories*) (Albertazzi-Vecchi 2004: 62), condotta con altri mezzi rispetto a quelli contemplati dagli storici di professione (con l'introduzione dei discorsi, della lingua come emblema di caratterizzazione socio-culturale, etc.), concentrandosi sui luoghi-altri, lontani dal centro di potere: le periferie appunto, che «presa coscienza di fare la storia reale, rivendicano a sé anche la storia scritta» (Passerini 1998: VII). Protagonisti dei racconti di fondazione sono dunque gli schiavi, gli immigrati, i profughi, i rifugiati, gli esuli, gli esclusi, gli stranieri, ecc.

(Albertazzi 1993: 134-35): essi rappresentano un frammento di un mondo dis-identificato da qualsiasi forma di sovranità ma libero di esprimersi nel suo crogiuolo di piccole specificità, nelle contraddizioni della storia, nella molteplicità, nella 'diversalità' del singolo come soggetto politico (Glissant 1990- id. 2007).

A questo proposito, Bhabha rafforza il concetto di 'DissemiNazione', ossia di alterità culturale della narrativa 'nazionale', dove l'emissario del discorso parla dal luogo del referente capovolgendo il centro del dominio culturale a favore di una realtà pluricentrica rappresentata dalle periferie (cfr. Bhabha 1994). Ricorrendo ad una scrittura transitiva e "opaca" (cfr. Glissant 2007), il discorso sull'endiadi "nazione e narrazione" (cfr. Bhabha 1994) si immette sulla via dell'autoaffermazione di un 'Noi' collettivo che trova legittimazione nella conoscenza del sé e nell'antitesi rispetto all'Altro da sé, il diverso (cfr. Glissant 1990). Da questo connubio, le identità (postcoloniali) si ramificano, divengono "rizomatiche" (cfr. *ibid.* 2007) ed esprimono una comunità *in between* (cfr. Bhabha 1994), intenta a costruire la propria *Patria immaginaria* (cfr. Rushdie 1993), a riscrivere la propria storia non rispettando necessariamente i canoni storiografici occidentali ma, anzi, ribaltandoli. Questo comporta la rinegoziazione del concetto stesso di 'verità storica', non dissimile invero da quello coniato dagli storici antichi secondo i quali le storie sono tutte vere e si dispongono in un catalogo di destini di una nazione: la finzione collettiva in cui tutto è possibile prevede una corsa contro la morte e l'oblio.

Così come dimostrano le storie fondative di cui in questa sede si intende dar conto e che provengono dalle più svariate latitudini: dalle Antille, dalla Sardegna, dalla Lunigiana. È qui che sono stati ambientati i racconti fondanti dei *Figli della Mezzanotte* di Salman Rushdie, di *Omeros* di Derek Walcott, di *Texaco* di Patrick Chamoiseau, di *Passavamo sulla terra leggeri* di Sergio Atzeni e, infine, del *Coraggio del pettirosso* di Maurizio Maggiani. Da questi racconti fondativi si percepisce una vitalità mitopoietica nuova, che, sulla scia di Marquez (cfr. Marquez 1967), esplose in modo particolare tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta del Novecento, ossia in un momento storico in cui le piccole comunità sono state violate dall'incombente globalizzazione. I racconti di fondazione rivelano invece una decisa controtendenza espressa dalle piccole realtà periferiche – i luoghi – rispetto all'omologazione dei "non-luoghi" (cfr. Augè 1993). Il pensiero costante è rivolto all'incontro/scontro tra etnie e lingue diverse – (noi/loro), stratificate in un'identità in divenire, che si traduce nella lotta di resistenza, oltre che di confronto, tra culture che si incontrano in un paesaggio comune: il racconto.

Perché chiunque voglia conoscere la storia di una persona o di un popolo deve prima inghiottire tutte le storie del mondo (Cfr. Rushdie 1994).

1. Nei *Figli della Mezzanotte* (Rushdie 1981)¹ Salman Rushdie narra la storia della Nazione Indiana a partire dagli anni Venti del Novecento sino al giorno dell'Indipendenza dal Regno inglese, datata 15 agosto 1947. Questo giorno costituisce eliotianamente il 'punto zero', l'archetipo che dà vita all'India del futuro. I "figli della Mezzanotte" sono i 1001 bambini nati nell'anno zero della nuova e libera Nazione indiana: simbolicamente questi bambini — ponte tra la vita e la morte, tra la nascita e la rinascita culturale (ma soprattutto storica) della loro Nazione — (cfr. Albertazzi 2003) sono tutti dotati di superpoteri. Ma uno di loro in particolare, Saleem Sinai, protagonista-Nazione di questo romanzo collettivo, possiede il dono più importante, che è quello di entrare nelle menti altrui. E, per questo, pur non presenziando direttamente agli eventi storici durante il loro svolgimento può tuttavia narrarli come se li avesse vissuti realmente, come se vi avesse partecipato. Per questo la prima persona singolare che irradia dal testo e che coincide con il racconto di Saleem diviene collettiva: l'IO si fa NOI. Saleem, giunto in punto di morte, in un momento di passaggio che riecheggia specularmente quello di iniziazione della Mezzanotte, ripercorre le tappe essenziali della sua vita intrecciandole inevitabilmente con il destino della propria Nazione. Ogni sua azione fuoriesce infatti dalla banalità dell'individualismo, divenendo sacra e legandosi a passaggi epocali della storia indiana: dal Kashmir degli anni Venti del Novecento dove sono ambientate le storie del nonno di Saleem, all'India che lotta per l'Indipendenza, ai conflitti fra India e Pakistan, alla proclamazione dello Stato del Bangladesh, al governo di Indhira Gandhi e, infine, allo Stato di Emergenza. Una rete intricata di storie, perché per capire realmente una persona si deve inghiottire il mondo intero. Ed effettivamente, l'autore attraverso Saleem racconta un mondo, il Tutto-mondo (cfr. Glissant 2009).

Così, Saleem diventa il simbolo della rinascita di tutta l'umanità ma soprattutto dei più deboli: sradicati, disadattati, cittadini del mondo dotati di molteplici identità, spesso in disaccordo tra loro, trovano voce sulle pagine del racconto fondativo indiano. La storia dell'India moderna, infatti, ancorata al suo passato ma proiettata nel presente, si trova ad affogare nelle sue contraddizioni, scissa tra la sua natura britannica ma anche tradizionale, tra il suo guardare all'Occidentale e l'essere dominata dalle antiche superstizioni; e, ancora, divisa tra l'investimento industriale e la cultura di base contadina: una Nazione avanzatissima per tanti aspetti e retrograda e arretrata per molti altri. Per questo e per altro, l'India di Rushdie, pur

¹ Da qui in poi, in questo saggio il romanzo comparirà con la sigla *FDM*.

decolonizzata ma ancora colonizzata linguisticamente, risente ora di un ulteriore giogo, come quello del sistema mondo, della globalizzazione. Un po' come Saleem, insomma, «pieno di crepe»: né indiano, né musulmano, né inglese, né occidentale, ma l'insieme di tutto questo: un Tutto-mondo policentrico, polifonico, universale.

1. Allo stesso modo, dall'altra parte del mondo e in un arcipelago di terre dimenticate nel Mar dei Caraibi, si sviluppa già nel corso della colonizzazione francese una tradizione di scrittura fondativa interessante, che vede coinvolti, tra gli altri, Derek Walcott e Patrick Chamoiseau, scrittori-cantori di una coscienza collettiva multipla che, per parafrasare Walcott, o diviene nessuno o diviene una nazione. Il primo "fondatore"-narratore della Nazione antillana fu però Aimé Césaire, che nel *Diario del ritorno al paese natale* (Césaire 1978), scritto a Parigi nel 1939, si pone per la prima volta il problema di «cantare o non cantare» (*ibid.*) una luogo così dimenticato come la Martinica e di creare un «originale geografia; la carta del mondo fatta per me, dipinta non con i colori arbitrari degli eruditi, ma secondo la geometria del mio sangue sparso, accetto» (*ibid.*: 113).

E a mezzo secolo di distanza dal *Diario* di Césaire, nel 1990, Derek Walcott riprende e amplifica i concetti chiave dell'opera del suo primo e principale interlocutore, scrivendo il racconto di fondazione della sua isola, Santa Lucia, cuore dell'arcipelago antillano. In *Omeros* (Walcott 1990) Walcott esprime il desiderio di appartenere ad una tradizione che ormai non ha confini, fondata sugli "Arcipelaghi" soffermandosi in particolar modo sulla ricezione del messaggio epico novecentesco al Nord come al Sud del mondo. L'epopea omerica rappresenta in *Omeros* l'oggetto da ribaltare, il parametro di riferimento per la riscrittura del canone postcoloniale: in un mondo occupato in cui sfilano solo gli esclusi Walcott personalizza Omero in base al modello recettivo di riferimento: apparentemente il popolo antillano, ma in realtà il Tutto-mondo.

La provenienza omerica del titolo nasconde il tessuto creolo nella sua durezza: "omeros" sembra riecheggiare l'inglese *home*, identificando l'epopea con un forte attaccamento alla terra natale (cfr. Molesini 2003). Walcott scrive di uomini comuni, pescatori di un'isola ferita e offesa nel fisico e nella dignità. Nessuno di loro è il vero protagonista di questa storia: alle vicende di Achille ed Ettore, non più eroi epici bensì poveri pescatori innamorati di una Elena creola, si intrecciano sequenze di storie incorniciate dalla voce del narratore che

segue i suoi personaggi nelle continue peregrinazioni. Tra gli altri troviamo ad esempio il sergente maggiore Plunkett e sua moglie Maud, di origini irlandesi, che risiedono nell'isola e cercano di riconciliare le loro coscienze con la storia della colonizzazione britannica di Santa Lucia. Per amore di Elena e per restituirle il senso della sua Storia, Plunkett vorrebbe rovesciare la prospettiva eurocentrica (o occidentocentrica) raccontando l'isola attraverso un altro punto di vista che mette a fuoco l'insensatezza della guerra e della colonizzazione. Il passato non è guardato in maniera nostalgica, ma in uno squarcio di *Omeros* — quando Walcott inserisce un *ekfrasis* in cui Maud, novella Penelope, ricama su una coperta la flora e la fauna dell'isola — si assapora l'amarezza del senso di colpa coloniale e del peso ideologico che questo comporta nonostante il tempo trascorso. E *Omeros*, l'eroe walcottiano, viene demitizzato e soprannominato *Sette Mari* così come suggerisce una marca di olio di merluzzo antillano. I pescatori dell'arcipelago e la bellissima donna che essi si contendono, si fregiano di nomi solenni per la tradizione della poesia: Achille, Ettore, Elena, Filottete (Laforest 2007). Con "la loro allucinazione storica" questi nomi sono anch'essi simboli di ovvie coincidenze nei casi della vita, soprattutto alla luce dell'identità metaforica con cui il loro cantore reclama di allacciare sé stesso e la propria poesia all'archetipo greco.

Il sublime dell'archetipo si mescola continuamente al 'volgare' dell'attualità: «crediamo che il passato sia meglio dimenticarlo che chiuderlo in una bronzea nostalgia» (Walcott 2003: 325) scrive Walcott; e allo stesso modo, sulla scia di Omero, lo scrittore recupera «l'arte di suscitare lo stupore antico nel lettore, quello che i pescatori provano per la luce dell'alba, per la lingua del mare e delle foglie, per il destino della loro stirpe alla deriva nell'oceano della Storia» (*ibid.*: 125). La rapsodia di Walcott ha il sapore del mito perché ogni gesto dei personaggi, le loro passioni, il lavoro e la festa, il piacere e la sofferenza sono assoluti, istantanei, ieratici. E il mare che avvolge l'arcipelago, gli arcipelaghi, protegge e scandisce il ritmo della vita universale, e diviene personaggio stesso del racconto, madre di tutte le figure che si muovono nell'epopea, filtro tra l'oggi e il tempo antico. Luogo di battaglie, di arrivi, di travolgimenti che mutano il senso e il vento della storia, il mare (*ibid.* 325): perché «lo scoglio su cui abitava non era niente. Né una nazione né un popolo» (*ibid.*). La memoria di un luogo e di un popolo quindi non deve fossilizzarsi, diventare un monumento, ma deve essere monumentale perché, scrive Walcott: «dell'inglese, del negro e dell'olandese in me / sono nessuno, o sono una nazione» (Walcott 1987: 120).

3 Il sospiro della melodia dei Caraibi viene rinnovata nel 1992 da Patrick Chamoiseau, il vero tesoriere dell'esperienza di Césaire nel raccontare una Martinica ormai decolonizzata. Chamoiseau nel romanzo *Texaco* (Chamoiseau 2004) narra di un'isola scissa tra l'avanzamento urbanistico di marca occidentale, che divora la terra e demolisce la memoria, e la difesa estenuante della periferia cittadina, ossia il quartiere Texaco. In cucina e davanti ad un bicchiere di rum, Maria-Sophia Laborieux, donna-matador e voce narrante del romanzo, "informatrice", racconta 150 anni di Martinica, scandendo il processo di autoaffermazione dell'identità e della dignità creola insite nel cuore di Texaco, attraverso la resistenza rispetto all'invasore coloniale e all'inurbazione che ammazza le piccole comunità. Il canto di Texaco ripercorre le tappe della memoria culturale del luogo, dal momento in cui i reduci della tratta lasciarono le piantagioni spostandosi sulla collina sino alla conquista guerriera della *Lanvil, l'Incittà, Fort de France*. L'epopea spazia dal racconto della schiavitù dei negri sino alla costituzione di una società multietnica dove le differenze vengono ipocritamente nascoste, la schiavitù cambia faccia ma sostanzialmente resta invariata, concentrandosi nelle mani dei mulatti benestanti.

Texaco è un quartiere di baracche abbarbicate sulle coste di Fort de France; ma per gli schiavi affrancati è un luogo sacro simbolo di indipendenza, di libertà. Per questo, la conquista di Texaco da parte degli ex schiavi coloniali coincide con una forte lotta di resistenza contro l'usurpatore occidentale — che si identifica nel comune di Fort de France, proiezione della Francia coloniale da cui, a sua volta è colonizzato — che vuole imporre il suo modello urbanistico a un luogo storico, simbolo della libertà coloniale. Il racconto di Marie-Sophie, una «parola [che] incideva come un'arma» (Chamoiseau 2004: 70), così preciso nei dettagli, così epico nella forma e nei contenuti, è finalizzato a dissuadere l'Urbanista occidentale inviato per radere al suolo Texaco e permettere alla città di espandersi ulteriormente. È lui il Cristo Salvatore che viene preso a sassate nella prima pagina del romanzo, quasi a sottolineare il ribaltamento dei ruoli e del tessuto sociale, la rivalsa degli schiavi rispetto al padrone coloniale. Chamoiseau nel suo racconto di fondazione riscrive la storia del popolo martinicano dal punto di vista creolo, soffermandosi sulla costruzione di un romanzo che contrappone la città alla campagna, la civiltà all'inciviltà: *l'Envil Vs. Texaco*. Generazioni di schiavi liberati dal giogo delle piantagioni cercano di conquistarla ma questa, personificata, si ingigantisce continuamente necessitando sempre di più spazio sino a divorare tutto ciò che le sta intorno. Tra verità e fola il racconto di Marie Sophie si sofferma sull'ascesa e sul collasso del sistema delle piantagioni, l'arrivo delle società petrolifere (la Texaco, appunto), la visita di De Gaulle nel

1964. Questi elementi costituiscono la storia, quella da manuale, con le sue date e le sue sicurezze. A ciò si intreccia un'altra storia, fatta di storie, senza date ma immanente, sospesa nel tempo e nella durata, che coincide con le gesta e le leggende dei protagonisti.

Da una parte la storia-foia che vede protagonista Esternome Laborieux, quindi, schiavo liberato alla conquista della *Incittà* e, dall'altra, sua figlia Marie-Sophie, discendente di questo dolore che presta la sua vita alla battaglia per Texaco ma che alla fine comprende l'importanza della lotta pacifica e della letteratura come forma di resistenza culturale contro l'invasore occidentale. Per questo, trascrive la memoria del padre raccontandola per esorcizzare il rischio che il popolo cui appartiene venga dimenticato: «perché la mia comprensione della memoria collettiva non è che la mia personale memoria Ed essa oggi è fedele soltanto se esercitata sulla storia delle mie vecchie carni» (*ibid.*: 52). Alla fine l'urbanista si convince che il quartiere non va recuperato: la città è quella, e qualsiasi intervento dell'architetto a modificare e a razionalizzare un processo di trasformazione così radicato nel tempo non farebbe altro che snaturare il luogo, rappresenterebbe la perdita dell'innocenza (*ibid.* 174).

Al termine del processo formativo e fondativo, la donna matador si costringerà a raccogliere tutte le memorie della sua vita, tutte le storie, tutte le sofferenze e farle trascrivere dal *tracciatore di parole*. Seguendo le 'tracce' della sua gente, la traccia delle parole, la translitterazione della memoria collettiva orale provoca certo una perdita di significato e di espressione, perché la scrittura nella sua sacralità non può certo sostituire il fascino della narrazione orale, non può tradurre le espressioni, i moti e i gesti di chi parla e di chi ascolta. Per questo Marie-Sophie nel trascrivere le sue memorie si indebolisce sino a spegnersi, seppur con la consapevolezza della necessità di tramandare ai posteri i secoli di lotta di liberazione martiriana; liberazione che trova finalmente sfogo nella dichiarazione d'indipendenza del quartiere Texaco, nonostante esso sia accorpato ed integrato all'interno dell'*Envil*.

4 Nominazione come atto di accettazione identitaria dunque. Così, la ricerca di quella memoria orale perduta che ha coinvolto scrittori provenienti dalle periferie del mondo non occidentale viene in realtà condivisa anche da alcune zone d'ombra occidentali, ossia da piccole periferie trascurate dal potere e facenti parte solo geograficamente di quel mondo globalizzato da cui esse stesse per prime rifuggono. Tra questi vi è sicuramente lo scrittore Sergio Atzeni, cantore di una Sardegna che si è sempre descritta come

ferita dai millenni di colonizzazione. *Passavamo sulla terra leggeri*,² scritto nel 1995 (Atzeni 1997), vuole ribaltare il ruolo di un'isola sconfitta e valorizzare invero il principio della peculiarità e della 'diversalità' identitaria. Questo racconto di fondazione non solo rappresenta la silloge creativa di un percorso di ricostruzione storico ed identitario che ha coinvolto gli intellettuali dell'isola per tutto il Novecento, ma segna anche il culmine della carriera del suo autore, morto qualche giorno dopo aver inviato il manoscritto del romanzo alla casa editrice Mondadori.

È interessante notare come la vicenda umana e mitopoietica di Atzeni e di *PTL* si intrecci sin dal 1992 con quella di Patrick Chamoiseau e di *Texaco* (cfr. Sulis 2002; 101-22). La casa editrice Einaudi infatti aveva commissionato ad Atzeni la traduzione del romanzo *Texaco* di Chamoiseau, già vincitore del premio Gancourt. Nonostante il progetto fondativo che sottende *PTL* sia, si crede, indipendente rispetto a quello già maturato da Chamoiseau qualche anno prima, non si può dire che l'epopea martiricana, insieme a quella colombiana di Marquez, non abbiano influito in termini ipotestuali sulla stesura del racconto di fondazione atzeniano. Anche in questo caso, la dimensione fondativa del romanzo di Atzeni si basa sulla riscrittura, tra storia e mito, dell' 'a-storia' del popolo sardo a partire dalla fuga dei *S'ard* ("danzatori delle stelle") dagli "uomini del mare" del lontano Oriente sino all'approdo in una terra sconosciuta e vergine da fondare: la Sardegna.

Il metodo narrativo di Atzeni procede per sovrapposizioni e talvolta giustapposizioni di bozzetti che costituiscono quasi dei racconti indipendenti, ricchi di personaggi immortalati *in medias res* a "fondare" e a nominare per la prima volta (quasi in un rito di iniziazione immerso in un non-tempo) un luogo (es: il primo nuraghe, Tiscali, una pietra, una fonte), un culto (es: *le domus del Janas* e il culto dei morti), un ballo (il ballo tondo), uno strumento musicale (*launeddas*), un rito (rito di iniziazione all'età adulta come quello chiamato della *majoria*) esistenti ancora oggi in Sardegna e familiari al lettore. Questi bozzetti fondativi sono disposti all'interno di una cornice che isola i singoli episodi creando così una serie di micro-racconti, la cui sequenza amalgama vero, verosimile e invenzione letteraria, superando le barriere del tempo. La "cornice" rappresenta l'unico cronotopo rassicurante e definito del romanzo, ambientato nella cucina della casa di Antonio Setzu (crasi di *su betzu*, il vecchio) a Morgongiori il 12 agosto del 1960. Antonio Setzu è l'ultimo «custode del tempo» di un patrimonio immateriale di memorie, ricordi, riti, miti sardi che tramanda ad un bambino di otto anni, alter ego di Atzeni ma

² Da ora il romanzo sarà designato con la sigla *PTL*.

anche di tutti i bambini del mondo. La storia del popolo dei *S'ard* è costruita sulla scorta della *diversalità* cara alla coscienza postcoloniale, che trae giovamento dall'unione del diverso, dal gusto per l'ossimoro e per il *divertissement*.

Dalla Sardegna ai Caraibi, la storia si ripete: per Atzeni, come per Walcott, il mare diviene un traghettatore positivo di lingue e culture diverse, con cui fondersi, completarsi; allo stesso modo, come in *Texaco*, la città è la roccaforte dello scambio (Karale) in antitesi alla campagna, presidio della tradizione autoctona (Arbarei). E il romanzo, così come la millenaria vita dei *S'ard* sull'isola è movimentata dai continui approdi di popoli diversi (fenici, romani, liguri, genovesi, pisani, etc.) che lasceranno un pezzo di se stessi nella cultura isolana, nella lingua dei *S'ard* di ieri e di oggi. «Potevamo rifiutare il contatto?» (*ibid.*: 76) Chiede Antonio Setzu al bambino di otto anni. La risposta è naturalmente negativa. Il contatto con l'Altro da sé, con il diverso, è infatti una fonte inestinguibile di ricchezza a cui un popolo che aspira alla civiltà vera non può rinunciare. È necessario però valorizzare la propria cultura interna, essere consapevoli di quello che si è, di quello che si è diventati grazie al contatto con l'Altro da sé. Anche in questo caso, i veri protagonisti di *PTL*, in mezzo ai già noti Mariano ed Eleonora d'Arborea, Mattia Pisano, Amsicora, Josto, sono i tanti dimenticati dalla storia a cui l'autore ora attribuisce dignità e sacralità letteraria poiché se «di un re è stato dimenticato il nome, le domande non sono state dimenticate» (*ibid.*: 40). E non si possono dimenticare i tanti Sul, Mir, gli Ik, Umur e Eloj, Sula, Urel, Atzen, Turcide, Terzio, Aleni, Tauro, Annica, la cui storia verrà da questo momento in poi tramandata di generazione in generazione, proprio come ha fatto il "custode del tempo" Antonio Setzu con il bambino di otto anni. La genealogia dei sardi viene quindi riscritta da Atzeni, il quale vi include perlopiù quelli che Gramsci definiva "subalterni": «chiamavamo noi stessi *s'ard*, che nell'antica lingua significa danzatori delle stelle» (*ibid.*: 65). L'epica di *PTL* si fonda su tali presupposti, da cui trae linfa, scossa da continui *climax* ed enumerazioni che incalzano la narrazione arricchendola con fitte schiere di nomi, aggettivi, verbi. La scelta di un finale aperto delinea, attraverso la sequenza traversata in mare-approdo- fondazione -traversata- approdo protratta all'infinito, una storia che non ha un centro ma ha tanti centri quanti sono i luoghi in cui un singolo individuo si sposta nel corso della propria vita, portando con sé quei frammenti di terra che di volta in volta egli dissemina in luoghi stranieri, raccogliendo a sua volta i frutti della mescolanza culturale.

5 Tema questo presente anche nell'ultimo racconto fondante oggetto di questo studio, *Il Coraggio del pettirosso*³ di Maurizio Maggiani (Maggiani 1995), cantore del popolo Apuo e della Lunigiana. Il racconto, che si fa storia, cambia continuamente nel corso della narrazione, ma l'importanza della voce narrante è unica, inequivocabile. Il punto di forza dello scrittore è quello di conferire alle storie pari dignità, perché raccontare significa vita, significa salvezza. Per questo narrare è un obbligo morale e tutti i racconti acquistano una dignità epica nel momento in cui vengono condivisi. Nei romanzi di Maggiani, ma in particolare nel *CDP* e in parte anche nell'ultimo *Meccanica celeste* (Maggiani 2010), la coscienza del mito accresce in racconto fondativo e fa respirare profondamente l'umile realtà apuana, il mondo contadino con la sua vasta cultura primitiva, di cui l'autore si fa abile portavoce in quanto immerso in quello stesso mondo (Barenghi 1999; Giannanti 2011). La fiducia di Maggiani nelle narrazioni fiume, paradigma di un mondo che ancora non si crede scomparso, sfuma nell'ascendenza politica del racconto, che oltre ad essere fondante dal punto di vista storico e geografico lo è anche sotto il profilo dell'appartenenza alla fede anarchica. Questa dimensione coinvolge doppiamente non solo lo scrittore ma anche i suoi personaggi, che si sentono parte integrante di una comunità multipla, geminata, il cui rito di iniziazione si rinnova continuamente anche tra le sale dei congressi di partito. Tale coesione sociale, distribuita in cerchi concentrici che convergono verso il centro del racconto di fondazione, determina la prospettiva comunitaria della narrativa di Maggiani, sviluppando uno spazio proprio che narra della fondazione del borgo natio Carlomagno nei modi di una «curata scompostezza tipica di una simil-oralità» (Maggiani 2005: 137).

Il *CDP* traduce la poetica identitaria e del confronto con l'Altro, in cui la memoria storica e quella geografica si accompagnano, scindendosi tra tante storie e due luoghi simbolici di riferimento, incarnati dalla Alpi Apuane e da Alessandria d'Egitto (cfr. Meschiari 2006: 257-66). I mondi che descrive Maggiani nel suo romanzo sono quelli degli anarchici di fine Ottocento, degli Apui dell'epoca proto romana e dei valdesi, comunità quest'ultima a cui lo stesso Maggiani si è avvicinato proprio durante la stesura del romanzo. Teatro dell'azione è Carlomagno, ossia Castelnuovo Magra, paese che ha dato i natali allo scrittore. Anche in questo caso, la struttura narrativa a cornice vede come protagonista Rubens Battistini che racconta a Saverio la vera storia, o quella almeno ritenuta tale, di Carlomagno. Il passaggio ad un noi collettivo permette all'ascoltatore di reintegrarsi in un gruppo,

³ Per semplificare verrà citato nel saggio come *CDP*.

sentirsi parte di esso, identificandosi con gli antenati, con il mito. La dimensione sciamanica di questa narrazione è collegata al fatto che l'aedo non si rivolge solo ed esclusivamente al suo interlocutore ma si apre, come negli altri casi qui analizzati, al Tutto-mondo: «a questo punto mi era chiaro che Ruben non parlava più con me [...] la sua voce aveva ora il tono profondo e marcato di uno che recitasse un poema, qualcosa che ha dimenticato di sapere a memoria e gli torna su mano mano che lo declama» (*ibid.*: 46).

La grandezza e la profondità epica dei discorsi che muovono l'universo di Maggiani riecheggiano nella bocca di uno che la Storia ha reso perdente, relegato ai margini di una società in divenire che mano mano cerca di oltrepassare la sponda per ingrandire il suo potere. Così la divisione che del popolo apuano hanno fatto i romani rivive in queste parole. La memoria diviene dunque anche in questo caso l'unico espediente di resistenza, l'unica possibilità di riscrittura di una nuova storia. I romani sono una minaccia, ma la nuova storia li relega ai margini, così come la storia scritta dai romani ha sempre marginalizzato il popolo apuano, e i vinti in generale. La storia di Maggiani è riscritta con la partecipazione degli umili, dei reietti sociali, come «gli storpi, qualche canaglia dalla pelle dura inebetita e resa pazza dagli stenti, qualche donna sgraziata dalle sue tenerezze a buon rendere» (*ibid.*: 46). Il senso della continuità della storia e, ancor più del filo diretto che ricongiunge, come nel cerchio eracliteo, un popolo dalla sua fondazione ad oggi, si focalizza sulla lettura filologica delle fonti che solo con la consapevolezza della maturità possono essere soggette a revisione.

Comprendere significa non considerare se stessi in solitudine, Marquez *docet*, ma solo nel confronto con l'Altro e solo nella consapevolezza dei propri limiti, da limare, per crescere. Nel romanzo, la riscrittura storica che dà il ritmo alla prosa discorsiva è spesso intercalata da un indiretto libero che racchiude il sensibilità di una narrazione fatta per tasselli, in maniera ricostruttiva, quasi a dimostrare l'importanza della parola a prescindere dalla sua provenienza: «resta il fatto che fu facile per loro, che nessuno ascoltava, ritornare al Ricordo antico, e il cantare di Carlomagno restò vivo e nel tempo sempre più complicato di storie» (*ibid.*: 161). Questa è una nuova dimensione della storia, e il suggerimento che offrono i personaggi di Maggiani è quello di seguire le orme dei padri, conoscere il proprio passato, condividere il sentimento di coesione culturale e sociale, che si costituisce intorno al senso di appartenenza ad un eguale passato, ad uno stesso luogo, ad una stessa terra.

E la libertà, come nel volo ardito del pettirosso.

Per concludere, come si è visto da questa breve introduzione, il racconto di fondazione manifesta il desiderio di costruire una Nazione letteraria: mondi diversi convergono infatti in una scrittura lirica o romanzesca, espressione di un universo che rapsodicamente raccoglie i cocci di un passato che ormai sembra dimenticato. Il “poeta nuovo”, apolide, inanella parole per conquistare il tempo, immergendolo in una dimensione a-cronica e in una scrittura che, da sola, è capace di cambiare il mondo (Cfr. Puggioni 2011), come suggerisce del resto lo stesso Salman Rusdhe:

Forse gli scrittori nella mia stessa situazione, esuli o emigrati o espatriati, sono perseguitati dallo stesso senso di perdita, da un forte desiderio di riappropriazione, di guardare indietro, anche a rischio di venir tramutati in colonne di sale. Ma se guardiamo indietro, dobbiamo farlo sapendo- e ciò genera incertezze profonde che la nostra alienazione fisica dall’India significa quasi inevitabilmente non essere in grado di recuperare esattamente le cose che abbiamo perduto, e che, in breve, creeremo delle “fictions” al posto delle vere città o paesi, “fictions invisibili”, “patrie immaginarie”, Indie della mente” (Rusdhe 1993: 14).

Il passato viene, quindi, «sognato in maniera profetica» (Glissant 1996: 114), cantato da scrittori che non sono semplici trascrittori, ma sono investiti di un ruolo sacro, consoni a chi riesce a percepire la ricchezza della differenza, a rivivere sulla propria pelle il dolore della sconfitta storica. Nei racconti fondativi dell’India, delle Antille, della Sardegna, della Lunigiana narrati rispettivamente da Rusdhe, Walcott, Chamoiseau, Atzeni e Maggiani, oggetti e soggetti di questa ricerca, si riconosce una comune tendenza a scivolare nell’*oraliture*, sia attraverso tessere di un mosaico linguistico sia attraverso la stratificazione diacronica, direi quasi archeologica, delle memorie narrate. L’obiettivo, come dimostra l’arrivo di Karim al centro di Londra, è la fine dell’isolamento delle periferie colonizzate rispetto al colonizzatore, la conquista del centro del potere, la mescolanza tra centro e periferia da cui nasce la nuova Nazione-narrativa, la Nazione-mondo. Una Nazione libera dai compromessi, libera di desiderare e riconquistarsi culturalmente. La città di Karim, di Marie-Sophie, del bambino Azteni, di Omeros, di Saleem è la culla della cultura, il fulcro della Nazione bambina che contrasta l’*Incittà* coloniale. L’*Incittà* - termine- calco con il quale Sergio Atzeni traduce in *Texaco* il creolo *Lanvil* (che Chamoiseau fa derivare, a sua volta, dal francese *en ville*) – una volta conquistata diviene ‘altro da sé’ e corrisponde al (de) colonialismo occidentale, complice di un’identità mista, ricca, da cui deriva il *Nouteka*, ossia il *noi*

post-coloniale che rafforza quel *nous* rivoluzionario espresso da tutti i cantori-scrittori di Patrie immaginarie. Il *Nouteka*, il *nous*, il *NOI* sono sineddoche non solo delle comunità periferiche summenzionate ma del mondo intero, del Tutto-mondo. Nonostante il lento ed efficace lavoro di recupero della memoria, sommersa da secoli di vessazioni, non vi è chiusura nello sguardo, aperto anzi ad un universo stratificato e ad una diffusione interculturale che, sulla scia di Gramsci, non ha bandiere né confini, poiché entrare in contatto con il diverso significa conoscerlo e quindi arricchire se stessi senza per questo snaturarsi: «Potevamo rifiutare il contatto?» dice Antonio Setzu in *Passavamo sulla terra leggeri*. La risposta degli scrittori-aedi dei racconti di fondazione è naturalmente negativa. Emblematica, in questo senso, è la chiusa di *Texaco*, in cui la donna-matador Marie Sophie Laborieux difende con l'ultimo canto le rovine dell'antico borgo: «volevo fosse cantato da qualche parte all'ascolto delle generazioni venture, che ci eravamo battuti contro *l'Incittà*, non per conquistarla (in realtà ci divorava) ma per conquistare noi stessi nell'inedito creolo che dovevamo nominare – in noi e per noi – fino alla nostra piena autorità» (Chamoiseau 1992: 511-12).

Il canto degli scrittori-cantori di racconti fondativi forma quindi un vasto arcipelago di storie che si oppongono fortemente ad ogni forma di colonizzazione politico-culturale. La parola diviene il santuario della verità e la città il santuario della parola, espressione del desiderio di costruire una Nazione. Così gli eroi di queste Patrie immaginarie dalla periferia del mondo si spostano verso il centro, che diviene a sua volta una periferia vittoriosa da cui iniziare a scrivere una nuova Storia.

Bibliografia

- Albertazzi, Silvia, *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature poscoloniali*, Roma, Carocci, 2000.
- Ead., *Bambini della mezzanotte*, Eds. Silvia Albertazzi - Adalinda Gasparini, *Il romanzo new global: storie di intolleranza, favole di comunità*, Pisa, ETS, 2003.
- Albertazzi, Silvia., - Vecchi, Roberto, *Abbecedario Postcoloniale voll. 1 - 2: Venti Voci per un Lessico della Postcolonialità*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- Andersen, Benedict, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London - New York, Verso, 1983.
- Id., *Under three flag: anarchism and the anticolonial imagination*, London - New York, Verso, 2005.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis* (1992), trad. it. *La memoria culturale* Torino, Biblioteca Einaudi, 1997.
- Atzeni, Sergio, *Passavamo sulla terra leggeri* [1995], Nuoro, Illisso, 1997.
- Barengi, Mario, "Maggiani senza misura", *Oltre il Novecento, Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Milano, Marcos y Marcos, 1999.
- Bhabha, Homi K., "Culture's in between", *Artforum*, 32.1 (1993): 167-170; ora in *Questions of cultural Identity*, Eds. S. Hall - P. du Gay, London - Thousand Oaks - New Delhi, Sage Publications, 1996.
- Id., *Nation and narration* (1990), trad. it. *Nazione e narrazione* Roma, Meltemi, 1997.
- Id., *The location of culture*, (1994), trad. it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- Bloom, Harold, *The Western canon* (1994), trad. it. *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 2005.
- Blumemberg, Hans, *Arbeit am Mythos* (1979), trad. it. *Elaborazione del mito*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Id., *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos* (1971), trad. it. Milano, Medusa, 2002.
- Cesaire, Aimè, *Cahier d'un retour au pays natal* (1956), trad. it., *Diario del ritorno al paese natale*, Milano, Jaca Book, 1978.
- Id., *Discours sur le colonialisme* (1972), trad. it. *Discorso sul colonialismo - Discorso sulla negritudine*, Verona, Ombre corte, 2010.
- Chamoiseau, Patrick, *Texaco* (1992), trad. it. Nuoro, Il Maestrato, 2004.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Felix, *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996.

- Id., *Mille plateaux* (1980), trad. it. *Millepiani* Roma, Castelvechi, 1997.
- Eliade, Mircea, *Das Heilige und das Profane*. (1957), trad. it. *Il sacro e il profano* Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Eliot, Thomas S., *Four Quartets* (1944), trad. it. *Quattro quartetti*, Milano, Garzanti, 1979.
- Fusillo, Massimo, "Fra epica e romanzo", *Il romanzo. Le forme*, Ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002.
- Garcia Marquez, Gabriel, *Cien años de soledad* (1967), *Cent'anni di solitudine*, in *Opere narrative*, Ed. Rosalba Campra, Milano, Mondadori, 1987.
- Giannanti, Alessio, "Il «canto del mondo» di Maurizio Maggiani: un archivio di storie", *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*. Forthcoming with ETS, Pisa.
- Glissant, Edouard, *Introduction à une poétique du divers* (1996), trad. it. *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 2004.
- Id., *Poétique de la relation* (1990), trad. it. *Poetica della relazione* Macerata, Quodlibet, 2007.
- Id., *Tout-monde* (1993), trad. it. *Tutto – mondo*, Roma, Lavoro, 2009.
- Hobsbawm, Eric J. - Ranger, Terence., *L'invenzione della tradizione* (1983), Torino, Einaudi, 1987.
- Hobsbawm, Eric J., *Nations and nationalism since 1780* (1990), trad.it., *Nazioni e nazionalismo dal 1780: programma, mito, realtà*, Torino, Einaudi, 1991.
- Id., *The age of extremes: a history of the world, 1914-1991* (1994), trad. it., *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1995.
- Id.; *L'uguaglianza sconfitta. Scritti e interviste*, Roma, Datanews, 2006.
- Id., *Imperialismi*, Milano, Rizzoli, 2007.
- Id., *La fine dello Stato*, Milano, Rizzoli, 2007.
- Id., *How to change the world: Marx and marxism 1840-2011* (2011), trad. it., *Come cambiare il mondo. Perché riscoprire l'eredità del marxismo*, Milano, Rizzoli, 2011.
- Id., *La fine della cultura. Saggio su un secolo in crisi d'identità*, Milano, Rizzoli, 2013.
- Jauss, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982), trad. it. *Teoria e storia dell'esperienza estetica* Bologna, il Mulino, 1987.
- Id., (1975), trad. it. *Estetica della ricezione* Napoli, Guida, 1988.
- Marci, Giuseppe, *Sergio Atzeni, A lonely man*, Cagliari, CUEC, 1999.
- Id. – Sulis, Gigliola, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, Cagliari, CUEC, 2001.
- Maggiani, Maurizio, *Il coraggio del pettirosso* [1995], Milano, Feltrinelli, 2005.
- Id., *Meccanica celeste*, Milano, Feltrinelli, 2010.

- Meschiari, Matteo, “«Listen to me, ginuese». Paesaggi di terre e di uomini in Maurizio Maggiani”, *Narrativa*, (gennaio 2006): 257-66.
- Moretti, Franco, *Il romanzo. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002.
- Molesini, Andrea, “Nella macina della risacca”, postfazione a Derek Walcott, *Omeros* (1990), Milano, Adelphi, 2003.
- Passerini, Luisa, *Identità culturale europea. Idee, sentimenti, relazioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Puggioni, Ilaria, *Catalogare la storia. Il racconto di fondazione nella narrativa contemporanea, Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*. Forthcoming with ETS, Pisa.
- Ead., *Mito e confine nel ciclo epico di Carlo Sgorlon*, <http://www.diras.unige.it/Adi2010/PuggioniIlaria.pdf>
- Ricoeur, Paul, *Temp et recit* (1983), trad. it. *Tempo e racconto* Milano, Jaca Books, I, II, III, 1991-1999.
- Rusdhie, Salman, *Midnight's children* (1981), trad. it. *I figli della Mezzanotte*, Milano, Garzanti, 1984.
- Id., *Imaginary homelands* (1981-1991), trad. it. *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori, 1994.
- Sulis, Gigliola, “Nel laboratorio di uno scrittore traduttore: Sergio Atzeni e Texaco di Patrick Chamoiseau”, *Portales*, 2 (2002): 101-22.
- Walcott, Derek, *Omeros* (1990), Milano, Adelphi, 2003.

L'autore

Ilaria Puggioni (1982) ha conseguito il Dottorato di ricerca in Letteratura e Filologia italiana presso l'Università di Sassari nel marzo 2012, con una tesi dal titolo *Sergio Atzeni e il racconto di fondazione*. Cultore della materia in Letteratura italiana è vincitrice di una borsa di studio postdottorale della durata di un anno all'University of Leeds. Dal 2008 fa parte dell'Edizione nazionale delle opere di Luigi Capuana di cui cura la raccolta di novelle *Anime a nudo*. I suoi interessi di ricerca si focalizzano, in ottica comparatistica e interdisciplinare, sulla narrativa italiana Otto-Novecentesca e sul romanzo postcoloniale. Ha scritto saggi su Capuana, Serao, Atzeni, Sgorlon, Pavese, Flaiano, Walcott e sul racconto di fondazione contemporaneo.

Email: ilapuggioni@gmail.com

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Puggioni, Ilaria, "Il desiderio che fonda la Nazione: memorie narranti di Patrie immaginarie", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>