



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



UNIVERSITÉ
FRANCO
ITALIENNE
UNIVERSITÀ
ITALO
FRANCESE

Scritture della Relazione

Comparazione tra Édouard Glissant, Luigi Meneghello e Salman Rushdie

Sapienza Università di Roma
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Lettere e Culture Moderne
Corso di Dottorato in Italianistica (XXXVII ciclo)

Sorbonne Université
École Doctorale III - Littérature Française et Comparée
Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Française (UMR8599) - CELLF
19-21
Centre International d'Études Francophones - CIEF

Tesi in cotutela presentata da:
Mattia Bonasia

Tutor Sapienza:
Prof.ssa Franca Sinopoli

Tutor Sorbonne:
Prof. Romuald Fonkoua

Co-tutor Sapienza:
Prof.ssa Rosanna Morace

Commissione Discussione Tesi:

Prof. César Dominguez Prieto (Revisore) - Professore Ordinario, Universidad Santiago de Compostela;
Prof. Davide Luglio (Esaminatore) - Professore Ordinario, Sorbonne Université;
Prof. Romuald Fonkoua - Professore Ordinario, Sorbonne Université;
Prof.ssa Nora Moll (Presidente Commissione, Esaminatrice) - Professoressa Associata, Università telematica internazionale Uninettuno;
Dott. Diego Salvadori (Revisore) - RTDA, Università degli studi di Firenze;
Prof.ssa Tiphaine Samoyault (Revisora) - Professoressa Ordinaria, EHESS;
Prof.ssa Franca Sinopoli - Professoressa Ordinaria, Sapienza Università di Roma.

A.A. 2024-2025

«Agisci nel tuo luogo, pensa col mondo»
Édouard Glissant

«Sono uno di voi, ed essere uno di voi
è essere e sapere ciò che sono e che so»
Luigi Meneghello

«Per comprendermi, dovete inghiottire un mondo»
Salman Rushdie

«E alla fine
l'amore che ricevi
è uguale all'amore che dai»
The Beatles

«Solo chi diviene può capire il divenire»
Michail Bachtin

Indice

INTRODUZIONE - TEORIZZARE, SCRIVERE, PRATICARE LA RELAZIONE	8
<u>1. PER UNA LETTERATURA MONDIALE CREOLIZZATA</u>	<u>23</u>
1.1. Mutamenti storici del concetto di Letteratura Mondiale.	24
1.1.1. Dalla <i>Weltliteratur</i> di Goethe alla <i>worldliness</i> di Said.	25
1.1.2. La rinascita critica della Letteratura Mondiale, la World Literature.	48
1.1.3. Polisistemi e nuove prospettive transnazionali circostanti.	60
1.2. <i>Littérature-monde</i> e Letteratura-mondo.	72
1.2.1. Oltre la francofonia?	72
1.2.2. La poetica di Glissant: creolizzazione, mondialità, utopia.	83
1.2.3. Letteratura-mondo: dalla letteratura italiana della migrazione alla letteratura transculturale.	95
1.3. Glissant, Meneghello e Rushdie nel campo letterario transnazionale.	115
1.3.1. Glissant: <i>solitaire et solidaire</i>	117
1.3.2. Meneghello: il dispatrio come <i>third space</i>	126
1.3.3. Rushdie: costruire una nuova Repubblica Transnazionale delle Lettere.	138
<u>2. IL ROMANZO-MONDO: LA SCRITTURA DELLA POETICA DELLA RELAZIONE</u>	<u>154</u>
2.1. Mappare le teorie del romanzo.	154
2.1.1. Il romanzo contemporaneo (o la problematicità del mondo). Approcci spaziali, decoloniali, pluralisti.	155
2.1.2. Il romanzo assoluto che ingloba il mondo. Pluridiscorsività e temporalità.	171
2.1.3. Il romanzo che imita il mondo: definire il realismo.	189
2.2. Per una teoria del romanzo-mondo.	208
2.2.1. Glissant: il <i>tout-monde</i> , la traccia, i <i>lieux-communs</i>	208
2.2.2. Meneghello: oltre il <i>novel</i> e il neorealismo, verso il DNA del reale.	224
2.2.3. Rushdie: la storia, il <i>real maravilloso</i> , e la <i>protean literature</i>	235
2.3. Strutture del romanzo-mondo.	245
2.3.1. Cronotopi del romanzo-mondo e tessitura dei luoghi-comuni.	245
2.3.2. Il romanzo come pensiero della traccia.	292

<u>3.</u> TRANSCULTURALITÀ, IDENTITÀ-RELAZIONE E RIZOMATIZZAZIONE AUTORIALE	337
3.1. Il ritorno della soggettività come strumento di comprensione del mondo.	337
3.1.1. Dalla morte dell'autore alla biografematica.	338
3.1.2. Tra autofiction, <i>location</i> e transculturalità: percorsi comparativi.	349
3.1.3. Glissant, Meneghello, Rushdie: identità-relazione, dispatrio, uomini-tradotti.	361
3.2. Autore-rizoma e narratore <i>déparleur</i>	377
3.2.1. Narratore in prima persona: paratesti e autocommenti.	378
3.2.2. Narratore in terza persona: la metalessi come funzione conoscitiva.	397
3.3. Diffrazione dell'io e punti di vista relazionali.	411
3.3.1. Il discorso corale nei romanzi di Glissant.	411
3.3.2. La multifocalità dispatriata di Meneghello.	430
3.3.3. Autobiografismo e traduzione del <i>self</i> in Rushdie.	449
 <u>4.</u> TRADUZIONE, TRANSLINGUISMO, INTERTESTUALITÀ.....	468
4.1. Il pensiero della traduzione.	468
4.1.1. Dalla lingua al discorso: la condizione post-monolingue.	469
4.1.2. Traducibilità, intraducibilità: per una poetica della traduzione.	480
4.2. Poetica translingue e della traduzione in Glissant, Meneghello e Rushdie.	499
4.2.1. Rapporti tra lingua e linguaggio, oralità e scrittura.	499
4.2.2. Multilinguismo, traduzione, intertestualità.	513
4.3. Il romanzo di Babele: strategie di oralizzazione, translanguismo e traduzione.	529
4.3.1. Glissant: scrivere di fronte a tutte le lingue del mondo.	529
4.3.2. Meneghello: trasporti, trapianti, antiretorica.	546
4.3.3. L' <i>Indian English</i> di Rushdie: ibridazioni e polifonia.	568
4.4. Intertestualità transculturale.	585
4.4.1. Glissant: scrivere col mondo e tra le arti.	585
4.4.2. Meneghello: intertestualità ironica.	603
4.4.3. Rushdie: tra Bollywood, il Corano e la <i>protean literature</i>	620
 <u>CONCLUSIONE</u> - SCRITTURE DELLA RELAZIONE, QUALI PROSPETTIVE?	636

INDICE DEI NOMI	648
BIBLIOGRAFIA.....	653
RINGRAZIAMENTI.....	681
ABSTRACT.....	684
<u>RÉSUMÉ - ÉCRITURES DE LA RELATION</u> - UNE COMPARAISON ENTRE ÉDOUARD GLISSANT, LUIGI MENEGHELLO ET SALMAN RUSHDIE.....	688

INTRODUZIONE

TEORIZZARE, SCRIVERE, PRATICARE LA RELAZIONE

Scritture della relazione: l'oggetto di questa tesi è il rapporto tra mondo e letteratura a cavallo tra il vecchio e il nuovo millennio. È innanzitutto dunque necessario chiarire a che *mondo* ci riferiamo e a quale idea di *letteratura*.

Mondo: vi è il globo standardizzato dalla globalizzazione di marca capitalistica, sorta di distesa delocalizzata senza barriere che permette il libero (e ineguale) commercio di beni e persone. Ma vi è anche la rete delle differenze, degli spazi, dei tempi, degli scarti identitari e linguistici, che intesse la nostra contemporaneità. Ci interessa il rapporto critico, politico, etico e sociale tra queste due realtà.

Letteratura: l'espressione, scritta o orale, di una poetica. In particolare, saremo interessati alle forme letterarie che pensano il soggetto contemporaneo, la sua lingua e la sua identità in relazione al mondo. Crediamo nella funziona trasformativa ed estetica dei generi letterari, saremo interessati in particolare a due generi: la forma saggio e la forma romanzo.

La letteratura comparata classica si è a lungo fondata sulla necessità di contatti, fisici o intellettuali (traduzioni, postille, letture), tra due o più autori per strutturare una comparazione. Questo metodo rimane sicuramente utile e necessario, la filologia non può essere abbandonata, specie nella costante digitalizzazione del fatto estetico e archivistico. Siamo tuttavia anche

convinti che la condizione contemporanea di creolizzazione mondiale, di contatto, scontro, dialogo tra le culture, di *televisione* di tutte le cose, complichino la nozione di contatto. Ognuno di noi ne può fare esperienza nella propria quotidianità; emigrare, espatriare, vivere la tragedia del dovere abbandonare la propria terra e la propria famiglia per questioni legate a guerre economiche, politiche e religiose sono condizioni che sicuramente fanno percepire al soggetto la natura immaginata, contestuale della propria realtà sociale. Ma basta prendere uno smartphone in mano: siamo bombardati di notizie da ogni parte del mondo, la traduzione automatica è un fluidificante che ci sente di star facendo parte di qualcosa di più grande. Ci si può aprire a questa enorme varietà (anche tragica), o chiudersi: di qui tante crisi, angosce, stress dell'uomo contemporaneo (bianco e occidentale) di fronte al disagio umano.

E allora cosa diventa un contatto? Un critico o una critica che tra ottant'anni dovrà analizzare un romanzo dell'ultimo decennio potrà davvero limitarsi alle ricorrenze di tale autore nel testo o alle postille o a ciò che è stato scritto in delle lettere (quali lettere, tra l'altro)? Noi crediamo che questo approccio sia necessario ma non sufficiente: i contatti oggi sono le condizioni caotiche relazionali tra le identità, le lingue e i luoghi.

La nostra tesi propone dunque un'analisi sperimentale. Sperimentale in quanto davvero esperimento, messa alla prova di un'*intuizione*, di similarità tra poetiche ed espressioni romanzesche di tre scrittori a cavallo tra i due millenni: Édouard Glissant, Luigi Meneghello, Salman Rushdie.

Perché loro tre? Cosa li accomuna? Parliamo in maniera *scientifica*: quattro nodi, che sono anche le quattro direttrici lungo le quali si struttureranno le nostre analisi: il movimento nel campo letterario transnazionale; la particolare riflessione e forma di romanzo utilizzata, che definiamo come romanzo-mondo; un approccio rizomatico e relazionale alla propria autorialità e identità; i rapporti tra lingua scritta e lingua orale, lingua dominante e dominata, il translinguismo e la centralità della poetica della traduzione.

Tre autori accomunati da ulteriori nodi particolari, più conoscitivi che metodologici, parliamo in maniera *empatica*: grafomani, romanzieri-filosofi (o perlomeno saggisti), in loro la scrittura è sempre modalità conoscitiva del mondo, espressione di specifiche poetiche, mai sfogo esistenziale o distaccamento dal reale. La scrittura per Glissant, Meneghello e Rushdie è un'attività eminentemente *relazionale*. Relazione tra le identità, le lingue, i luoghi: lo scrittore che scrive in un momento specifico e il lettore che lo leggerà in un altro luogo, in un altro tempo, in un altro spazio. La fiducia nella letteratura come forma trasformativa e politica, la convinzione che essa possa modificare l'immaginario locale o mondiale: Glissant e Meneghello

hanno prima lottato attivamente per l'indipendenza e la liberazione dal colonizzatore e dal fascista, poi hanno tradotto il loro impegno in forma intellettuale attiva e immediata, in seguito hanno cercato di elaborare una riflessione per i posteri, per l'*immaginario*. Rushdie, dal canto suo, ha sempre scelto di essere un romanziere: la natura politica della sua espressione artistica è testimoniata anche solo dalle vicende dei *Satanic Verses*.

Nessun contatto tra i tre scrittori? Quasi, in realtà Glissant e Rushdie hanno condiviso il progetto del Parlamento Internazionale degli scrittori di Strasburgo all'inizio del nuovo millennio. Non sono attestati invece contatti di Meneghello con gli altri due (se non un piccolo riferimento alla *fatwa* di Rushdie all'interno della *Materia di Reading*).

L'obiettivo della nostra tesi è dunque mettere in luce continuità e differenze, analogie e scarti tra tre autori che hanno vissuto delle esperienze artistiche, umane, esistenziali, profondamente diverse, ma che nonostante ciò presentano delle forti convergenze estetiche e poetiche. Non intendiamo annullare i contesti personali, né appiattire tutto sotto l'incudine della globalizzazione. *Se il mondo è una rete di differenze sociali, culturali, umane: allora questa tesi si propone di costruire relazionalità tra le diversità*. E se l'esperimento dovesse funzionare, allora forse si potrebbe proseguire verso il secondo obiettivo di questa tesi, la risemantizzazione del concetto di canone. Anche il canone nazionale, nel mondo creolizzato di oggi, perde, a nostro modo di vedere, la sua validità scientifica, e si mostra per quello che è sempre stato: la costruzione immaginata di una linea filiale che collega la nascita di una specifica nazione occidentale al suo compimento contemporaneo. Non sorprenderà che il canone italiano metta ai margini del sistema gli autori traduttori, gli autori translingui; renda la scrittura femminile un genere letterario specifico ghettizzato e controcanonico per natura. E, più in generale, si potrebbe riflettere sull'insegnamento del latino e dell'italiano a scuola, sulla diffidenza verso quegli autori della tradizione che non hanno avuto una produzione latina o non ne sono stati direttamente influenzati: l'origine, come un puntino, si può spostare sulla linea del tempo costruito occidentale; a ognuno la sua origine, a ognuno la sua tradizione.

Mondializzare il canone, questo l'obiettivo più sul lungo termine, dimostrare l'esistenza di costellazioni transnazionali di scrittori: le culture come transculture. Non intendiamo appiattire, anche qui, le differenze locali in una sorta di *melting pot* globale. Crediamo nella centralità dello statuto della frontiera, della differenza, ma per essere sempre oltrepassata e vissuta come un arricchimento. E allora, perché non vedere linee comuni di pensiero tra scrittori che hanno vissuto esperienze diverse in lingue diverse? *Letteratura-mondo*.

Ecco, i nostri tre autori sono anche accomunati da una sorta di iniziale problema di relazione della critica nei loro confronti: ghettizzati nel campo del postcoloniale (Rushdie), della francofonia (Glissant), addirittura della letteratura dialettale (Meneghello); quando parliamo di autori che hanno sempre, sin dal loro primo romanzo, pensato la letteratura come espressione transculturale che mette in relazione le diversità sul piano del mondo. E, vedremo, si sono sempre inseriti in un canone, una tradizione, eminentemente transculturale, mondiale, che mette in relazione l'Europa, le Americhe, l'India... Questo non vuol dire, beninteso, non criticare l'Occidente, significa proporre un nuovo metodo per decostruirlo e aprirlo. La tesi intende quindi anche *provincializzare l'Europa e mondializzare la metodologia*: posso comparare un autore spesso definito come postcoloniale per analizzare uno scrittore come Meneghello, tutto sta nel modo in cui definisco quel *post-* e quel *coloniale*. Il *post-*, crediamo, non va inteso come condizione temporale, ma come condizione ontologica. Quando inizia la colonizzazione? Noi crediamo inizi con la Modernità: 1492, colonizzazione dell'America, incomincia lo sterminio degli Indiani d'America da parte dell'uomo bianco occidentale. La Modernità e la Colonizzazione nascono insieme, non c'è una senza l'altra, non vi può essere uno stato nazionale senza la colonizzazione di altri territori. Allora, scriveva Armando Gnisci, la letteratura italiana ha una delle storie postcoloniali più antiche e fiorenti: cos'è il Risorgimento se non una guerra di liberazione dall'occupazione straniera? Cos'è il post-Seconda Guerra Mondiale se non la colonizzazione economica e dell'immaginario dell'Italia da parte degli Stati Uniti (Piano Marshall)? Si pensi poi alla condizione postcoloniale del Sud Italia. Meneghello, come vedremo, ha avuto uno sguardo particolarissimo e illuminante su queste realtà.

Ora, se quei contatti tradizionali non ci sono, se bisogna costruire nodi storici e culturali è necessario, crediamo, dare una grande importanza alla teoria e alla critica della letteratura. Di fronte all'immenso materiale pubblicato e manoscritto dei tre autori, si è deciso non di prendere il microscopio per studiare gli archivi, ma di allargare lo sguardo (non vi è un giudizio di valore, semplicemente una scelta di metodo in linea con l'analisi). E quindi è diventato necessario comprendere la riflessione su ciascun nodo concettuale per poter comprendere i rizomi con cui dialogano (coscientemente o inconscientemente) i nostri tre autori.

La scelta di allargare il campo, di dare una grande importanza alla teoria, è anche qui data da una caratteristica comune ai tre: Glissant, Meneghello e Rushdie hanno accompagnato la loro intera produzione romanzesca con la riflessione saggistica, tanto che sembra non esserci spazio per il critico. Sfogliando la bibliografia critica elencata alla fine della tesi, si noterà che

spesso il critico utilizza Meneghello per interpretare Meneghello, la poetica della relazione di Glissant per studiare i suoi romanzi, e così via. Noi crediamo che questa prospettiva sia limitante in quanto non tiene in conto i processi di autocostruzione retorica e discorsiva della propria autorialità. Trattasi poi di approcci eminentemente antiglissantiani (rushdiani, meneghelliani): autori che si richiamano così tanto ai transfert culturali non possono essere limitati a loro stessi.

Emerge così un plan, che analizza il medesimo *corpus* dei tre attraverso differenti punti di vista e metodologie. Il *corpus* comprende l'intera produzione saggistica dei tre e una selezione romanzesca. Per Glissant, si è scelto di prendere in analisi i romanzi che segnano il passaggio dall'antillanità alla mondialità, a cavallo della pubblicazione di *Poétique de la Relation* (1990): *Mahagony* (1987), *Tout-monde* (1993), *Sartorius* (1999), *Ormerod* (2003). Per quanto riguarda Meneghello si è scelto di concentrarsi sui romanzi che mettono particolarmente al proprio centro il rapporto tra identità dispatriata, traduzione, oralizzazione linguistica ed estetica politica. La scelta è dunque ricaduta su *Libera nos a malo* (1963), *I piccoli maestri* (1964), *Pomo pero* (1974) e *Il dispatrio* (1993); escludendo solamente *Fiori italiani* (1976) e *Bau-sète!* (1988). A livello metodologico, riteniamo non valida scientificamente la suddivisione (tradizionale) tra una materia maladense, una civile e pedagogica e una dispatriata: Meneghello, come vedremo, pubblica il suo primo romanzo dopo quasi vent'anni in Inghilterra, le sue opere sono dei vasi intercomunicanti inscindibili che dialogano costantemente: non c'è trasporto dialettale senza trapianto della lingua inglese.

Nella vastissima produzione romanzesca di Rushdie si è scelto di selezionare tre romanzi. Ricordiamo, a tal proposito, che se lo studio di Meneghello e Glissant era già principiato in sede di tesi magistrale, quello di Rushdie è cominciato col dottorato, sarebbe risultato dunque difficile includere ulteriori suoi romanzi. Per *Midnight's Children* (1981) e *The Satanic Verses* (1988) parliamo di scelte "obbligate": romanzi-mondo del ritorno in India o della migrazione transculturale contemporanea, vivono nell'ibridazione delle lingue e delle tradizioni. *Quichotte* (2019) è stato scelto per la sua intenzionale riattivazione della tradizione del romanzo pluridiscorsivo di Rabelais e Cervantes nella contemporaneità.

Stesso *corpus* analizzato, quattro differenti metodologie, quattro capitoli, dicevamo: mondialità letteraria; genere del romanzo-mondo; autore, narratore, identità; lingua e traduzione. Ogni capitolo è strutturato nel medesimo modo: in una prima parte ricognizione della teoria sul particolare nodo critico e concettuale; in una seconda parte studio comparato

della riflessione saggistica di Glissant, Meneghello e Rushdie sull'argomento; in una terza parte analisi comparata dei romanzi.

Il primo capitolo, «Per una Letteratura Mondiale creolizzata», è in realtà l'unico a non seguire questo schema. Esso risulta tripartito: nelle prime due sezioni si compie uno studio delle maggiori teorie critiche che hanno riflettuto sulla mondializzazione del fatto letterario; nella terza viene analizzato il movimento nel campo letterario transnazionale dei tre autori.

Nel sottocapitolo 1.1. ci focalizziamo sulla nascita del concetto di *Weltliteratur* nella Germania dell'inizio del diciannovesimo secolo (in particolare con Johann Wolfgang von Goethe), per poi analizzare i suoi mutamenti storici fino alla *worldliness* di Edward Said. È cruciale studiare questi passaggi per non incorrere nell'errore commesso da una parte della critica contemporanea: la decontestualizzazione della forte ripresa del concetto di World Literature negli Stati Uniti tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila. Dopo aver analizzato le trattazioni di Casanova, Damrosch, Moretti e Rosendahl Thomsen, ci concentreremo su una rassegna delle più importanti teorie sorte nell'ambito della World Literature di marca anglosassone nell'ultimo decennio (Apter, Beecroft, Burns, Cheah, Spivak).

Parallelamente alle nuove prospettive della World Literature anglofona, le opere di Casanova, Damrosch e Moretti hanno una ricezione significativa anche nell'accademia francese e italiana. Nel sottocapitolo 1.2. studiamo le due vere e proprie linee di ricerca (se non addirittura scuole di pensiero) che pensano la mondialità letteraria in modalità particolari, tramite l'ibridazione con le tradizioni già presenti sui territori: la *Littérature-monde* e la Letteratura-mondo. Compiremo un *excursus* dei due dibattiti critici, partendo dalla *Littérature-monde* e focalizzandoci in seguito sulla figura di Édouard Glissant: la poetica della relazione e la creolizzazione coniate dallo scrittore martinicano possono essere lette come le maggiori influenze critiche tanto per il campo francese quanto per quello italiano. Infine, ci concentreremo sulla Letteratura-mondo italiana (Contarini, Gnisci, Mengozzi, Moll, Morace, Sinopoli), tra letteratura italiana della migrazione, postcoloniale e transculturalità.

Infine, nel sottocapitolo 1.3. analizzeremo il percorso di Glissant, Meneghello e Rushdie nel campo transnazionale della letteratura seguendo le prospettive tracciate da Pierre Bourdieu, Pascale Casanova, Gisèle Sapiro ed Edward Said. I tre sono accomunati dalla ricerca di un «terzo-spazio» che sfugge alle dinamiche oppostive tra centro e periferia, e dalla costruzione di un'autorialità transnazionale. Il percorso nel campo letterario dei tre autori, si intende dimostrare, è condizione necessaria per permettere loro la produzione di una poetica transculturale.

Nel secondo capitolo, «Il romanzo-mondo: la scrittura della poetica della relazione», ci focalizzeremo sul genere del romanzo-mondo a livello teorico e strutturale. Il capitolo è tripartito: nelle prime due parti compiamo un *excursus* delle maggiori teorie del romanzo lungo il Novecento, contestualizzando in esse le riflessioni di Glissant, Rushdie e Meneghello.

L'analisi del sottocapitolo 2.1. si concentra sull'asse fondamentale del rapporto tra romanzo e mondo. Per evitare una sorta di stato dell'arte cronologico e acritico, abbiamo deciso di suddividere le teorie del romanzo in tre parti. Partiremo da una delle più recenti, quella di Jean Bessière, che vede nel nuovo ruolo del mondo in quanto rete di relazioni planetarie il tratto distintivo e differenziale del romanzo contemporaneo transculturale rispetto a quello della tradizione occidentale. Arricchiremo l'analisi del comparatista francese attraverso le posizioni di matrice decoloniale che nella seconda parte del Novecento hanno letto il romanzo come l'oggetto estetico del capitalismo e dell'imperialismo (Anderson, Said, Moretti), per poi passare ad alcune riflessioni accomunabili sotto l'etichetta delle «ontologie pluraliste» (Samoyault, Message, Fuentes, Kundera). In seguito, ci focalizzeremo su una linea precedente, e che in un certo senso «prepara» queste posizioni mondialiste, in cui il romanzo viene teorizzato come oggetto estetico pluridiscorsivo capace di inglobare il mondo nella sua interezza. Traceremo una genealogia basata su rimandi e influenze che parte con il romanzo assoluto ed eteroclitico del Romanticismo di Iena (in particolare con Schlegel), passa per il romanzo pluridiscorsivo e dialogico di Michail Bachtin (fondamentale sarà la sua teoria del cronotopo), e arriva alle teorie di Frank Kermode e Roland Barthes. Infine, studieremo quella che per molti osservatori e critici è la «linea vincente» del romanzo moderno e contemporaneo: il romanzo che imita il mondo, ovvero la mimesi del reale. Si partirà dalla canonica definizione del romanzo come epopea borghese di Hegel, per analizzare poi le teorie di Lukács e il «realismo esistenziale» di Auerbach. Infine, ci concentreremo sulla più influente monografia che continua questa linea, la *Teoria del romanzo* di Mazzoni, per aprirci poi alla teoria dei mondi finzionali di Thomas Pavel e al dibattito contemporaneo su fiction e non fiction.

Nel sottocapitolo 2.2. ci dedicheremo a una ripresa dei concetti teorici del capitolo 2.1. attualizzandoli nella riflessione sulla forma romanzo di Glissant, Meneghello e Rushdie. Il pensiero di Glissant sul romanzo ci appare più approfondito rispetto a quello di Meneghello e Rushdie, per questo gli dedicheremo più spazio e lo contestualizzeremo col dibattito sul *global novel* (Albertazzi, Calabrese, Coletti, Dagnino, Ganguly, Kirsch, Pennacchio). L'elaborazione di un pensiero del romanzo in Meneghello non potrà esimersi dallo studio del superamento tanto dei modelli del *novel*, quanto del neorealismo, seguendo poi un rapporto con le *Lezioni americane* di Calvino e una pluralizzazione dei concetti di fiction e non fiction. Il pensiero di

Rushdie, attraverso la sua riflessione sulla *protean literature*, verrà a sua volta contestualizzato con i «romanzieri pluralisti» e l'estetica del realismo magico. Questo capitolo intende fungere da “bussola” dei nostri tre scrittori all'interno dei macro-concetti mobilitati nelle pagine precedenti, vuole dunque avere un carattere sintetico, in quanto molte riflessioni inevitabilmente verranno riprese lungo l'analisi dei testi.

La terza parte del capitolo si concentrerà sull'analisi strutturale dei romanzi seguendo due fondamentali direttrici di analisi: la mondializzazione dei cronotopi e la tessitura di frammenti e sequenze narrative attraverso i *lieux-communs*; il romanzo come «pensiero della traccia», ovvero riscrittura della storia ufficiale nazionale, con conseguente messa in discussione dei moduli del realismo classico in luogo della poetica di un realismo ibrido e pluralista. In 2.3.1. studieremo come i romanzi-mondo sono caratterizzati da nuove modalità di rappresentazione dei legami spazio-temporali del mondo. La “mondializzazione” dei cronotopi si lega alla decostruzione della logica narrativa realista tradizionale basata sul rapporto causa-effetto, sostituita da una poetica dei *lieux-communs*, delle corrispondenze, delle *relationships*. Abbiamo deciso per praticità di bipartire questo capitolo in due sottocapitoli, tuttavia la divisione serve solo come griglia comparativa ma ci saranno numerosi rimandi tra le parti. Il primo sottocapitolo si concentrerà su romanzi in cui un'unità di luogo abbastanza spiccata viene ibridata con una concezione spiraliforme della temporalità (*Libera nos a malo*, *Pomo pero*, *I piccoli maestri*, *Mahagony*, *Midnight's Children*). In seguito, ci concentreremo su romanzi che invece nascono dalla relazione (e tensione) simultanea tanto tra tempi quanto tra luoghi differenti (*Il dispatrio*, *Tout-monde*, *Sartorius*, *The Satanic Verses*, *Quichotte*). Infine, 2.3.2. si basa sulla poetica del romanzo come «pensiero della traccia». Glissant, Rushdie e Meneghello condividono la scelta della scrittura romanzesca per decostruire la storia ufficiale (della nazione, della colonizzazione, del fascismo): i romanzi sono delle microstorie pluridiscorsive assimilabili alle teorie di Bachtin, in cui il reale non è rappresentato dalla «narrazione tragica del quotidiano» (Auerbach), bensì dalle interazioni forti, e spesso comiche tra avvenimenti disparati, spesso grotteschi e assurdi. Anche in questo caso abbiamo scelto di bipartire la sezione in due sottocapitoli: nel primo i rapporti tra riscrittura della storia e decostruzione del realismo sono più evidenti (*Libera nos a malo*, *Pomo pero*, *I piccoli maestri*, *Mahagony*, *Ormerod*, *Midnight's Children*); nel secondo ci si focalizzerà maggiormente sul realismo ibrido e sulla rottura delle distinzioni dicotomiche tra finzione e non-finzione (*Tout-monde*, *The Satanic Verses*, *Quichotte*).

Il terzo capitolo, «Transculturalità, identità-relazione e rizomatizzazione autoriale», si concentra sulla relazione tra autore, narratore e costruzione identitaria. La nostra tesi è che la transculturalità non sia solo uno strumento interpretativo ascrivibile ai *cultural studies*, ma che essa condizioni l'atto creativo da un punto di vista poetico e narratologico. In particolare, in Glissant, Meneghello e Rushdie la transculturalità è connessa a una precisa intenzionalità, che genera romanzi-mondo caratterizzati da un narratore-rizoma. Se infatti da un lato un narratore semi-onnisciente (sia alla prima che alla terza persona) tiene i fili della polifonia delle differenti storie e voci; dall'altro esso si sfalda in una molteplicità di figure e personaggi che hanno veri e propri ruoli attanziali lungo la narrazione.

Lo scopo della prima parte, 3.1., non è un'acritica classificazione delle categorie in cui è stato definito l'autore dalla teoria della letteratura negli ultimi anni. Si intende infatti seguire un percorso e una tesi ben precisi. Negli anni Settanta, infatti, lo stesso Barthes del Collège de France ricomincia a donare una grande importanza alla figura autoriale come soggetto culturale, sociale, e alle sue relazioni con l'atto creativo; fino ad arrivare alla teorizzazione della cosiddetta biografematica: lo studio di come il *self* autoriale si moltiplica all'interno dell'atto della scrittura. Parallelamente all'evoluzione barthesiana nella critica letteraria la soggettività come valida forma di ermeneutica del reale ritorna ad avere un'importanza centrale: si pensi agli studi sulle narrazioni del sé (*récits de soi*) (Lejeune, Gasparini) e alla nuova importanza del concetto di *location* nella critica postcoloniale (Bhabha, Hall, Said), femminista (Borghi, bell hooks, Braidotti) e decoloniale.

La nostra tesi, in linea con diverse prospettive critiche (Bessière, Krynski, Medaglia, Pennacchio) è che questo rinnovato interesse critico conduca determinati autori transculturali, caratterizzati dalle tipologie di percorsi autoriali nel campo transnazionale della letteratura che abbiamo analizzato nel primo capitolo, a riconcepire la propria autorialità in chiave rizomatica. In particolare, concluderemo questa parte teorica con uno studio comparato dei saggi di Glissant, Meneghello e Rushdie sui temi dell'autore, del narratore, e della costruzione identitaria.

In 3.2. ci concentreremo sulle modalità testuali attraverso cui si palesa l'onniscienza autoriale nei romanzi del nostro *corpus*, che sono essenzialmente due: l'importanza data all'apparato paratestuale (note, glossari, commenti, dediche), e le metalessi autoriali. Se il primo elemento caratterizza soprattutto Meneghello e Glissant, il secondo è comune a tutti gli autori. L'analisi è bipartita per focalizzazione narrativa. Il narratore in prima persona è particolarmente usato da Meneghello (*Libera nos a malo*, *Pomo pero*, *I piccoli maestri*, *Il dispatrio*), ma vi sono anche casi in Glissant (*Mahagony*) e in Rushdie (*Midnight's Children*).

L'unico caso di narratore in terza persona in Meneghello non è nel nostro corpus (*Fiori italiani*); esso è invece caratteristico dei romanzi-mondo di Glissant (*Tout-monde*, *Sartorius*, *Ormerod*) e di Rushdie (*The Satanic Verses*, *Quichotte*).

Infine, in 3.3. ci focalizzeremo sulle modalità di rizomatizzazione dell'io autoriale e narratoriale all'interno dei romanzi, in particolare sullo studio dei molteplici alter ego dei tre scrittori. Abbineremo questa direttrice allo studio dell'alternanza delle focalizzazioni narrative, spesso all'interno di uno stesso periodo o frase, che caratterizzano i romanzi in questione. Questo approccio narratologico andrà sempre di pari passo con un'analisi culturale e sociale capace di vedere i nessi tra questi rapporti polimorfici tra autore e personaggio e l'analisi imagologica delle identità individuali come fasci di relazioni transculturali. Per comodità e praticità di analisi, in questo caso abbiamo deciso di suddividere le analisi per autore.

La nostra tesi si chiude col quarto capitolo, «Traduzione, translinguismo, intertestualità». ci concentreremo sul rapporto tra pensiero translingue e traduttivo in Glissant, Meneghello e Rushdie, e l'elaborazione linguistica della parola romanzesca. Per tutti e tre gli scrittori, infatti, il rapporto tra lingua madre (creolo, hindi-urdu, dialetto maladense) e lingua dominante (francese e inglese coloniale, italiano fascista) è centrale nell'elaborazione della propria poetica translingue. La lingua dominante viene decostruita e oralizzata attraverso dei procedimenti di traduzione, *interplay*, trasporto, anche attraverso l'apporto di altre lingue esterne (si veda l'inglese per Meneghello). La lingua per tutti e tre gli scrittori non è un organismo astratto, analizzabile in vitro attraverso gli strumenti della linguistica o della semiotica, è bensì un fatto politico, sociale e culturale. Per questo il particolare multilinguismo è accompagnato da un'intertestualità transculturale: i romanzi si formano attraverso una complessa tessitura pluridiscorsiva, che traduce canoni letterari e culturali provenienti da tradizioni differenti all'interno del romanzo-mondo.

Come di consueto, inizieremo la nostra comparazione partendo da un'introduzione teorica. L'obiettivo di 4.1. è dimostrare come all'interno del Novecento il passaggio da un pensiero monolingue a uno multilingue sia stato possibile grazie a un cambio di paradigma dello studio della lingua e del linguaggio: non più come organismo linguistico, scientifico (Saussure, Jakobson), ma struttura discorsiva che ingloba cultura e società (Bachtin, Barthes, Foucault). Si intende inoltre dimostrare come le stesse evoluzioni all'interno del campo dei *translation studies* siano legate a un passaggio da una visione linguistica (Jakobson, Nida) a una culturale (Berman, Venuti), arrivando a una concezione di traduzione come poetica del

trapianto, movimento tra le lingue, trasporto ritmico e creativo da un sistema all'altro (Cassin, Samoyault, Meschonnic, Ricoeur, Steiner).

I pensieri della traduzione di Meneghello, Glissant e Rushdie, si intende dimostrare in 4.2., si inseriscono all'interno di quest'ultima fase, i nostri tre autori condividono la condizione translingue: scrivono in una lingua diversa dalla propria lingua madre. Il discorso, che è evidente per i contesti coloniali e postcoloniali di Glissant e Rushdie, può esserlo meno per Meneghello, eppure lo scrittore ribadisce in più luoghi testuali che la sua lingua madre è il dialetto maladense, e che l'italiano della scolarizzazione fascista assume le sembianze di una vera e propria lingua straniera. Ci occuperemo di comparare le riflessioni sul rapporto tra lingua, oralità e traduzione in Glissant, Meneghello e Rushdie. Abbiamo deciso di intrecciare le loro riflessioni dividendole in due parti principali: rapporti tra lingua, linguaggio, oralità e scrittura; relazione tra translinguismo, pensiero della traduzione e intertestualità transculturale.

In 4.3. analizzeremo i romanzi dei tre come espressione di un particolarissimo tipo di autorialità tradotta: non enti facilitatori della trasparenza di una lingua nell'altra (Walkowitz), ma veri e propri nodi produttori di opacità, di resistenza intraducibile (Raveggi). Glissant, Meneghello e Rushdie scrivono i loro romanzi focalizzandosi, dal punto di vista linguistico, sulle oralizzazioni e sui trasporti delle forme delle lingue dominate (o delle lingue esterne, come l'inglese per Meneghello), all'interno della lingua dominante; ma anche mettendo in luce quello che non si può tradurre o che non si può mai smettere di tradurre. In questo modo i loro romanzi si fanno promotori di una Letteratura Mondiale non assimilativa che riconosce l'egualità tra lingue scritte, orali, e dialetti, senza gerarchizzarle, promuovendo in questo senso una visione ecologica e decisamente politica della traduzione (e della scrittura). In questo sottocapitolo ci contreremo sullo studio di queste caratteristiche nei romanzi. Abbiamo deciso per rispetto delle grandi differenze tra le lingue dei tre scrittori di suddividere lo studio per autore.

Infine, in 4.4. ci concentreremo su quella che definiamo come intertestualità transculturale. Ci richiamiamo in particolare a: la definizione di Said del testo come organismo *worldly*, ovvero mai atto estetico isolato, bensì posizionato in una rete di relazioni sociali, politiche e culturali; la parola romanzesca pluridiscorsiva bachtiniana, per cui la lingua del romanzo non è mai astratta e distaccata dal mondo, ma porta in sé i diversi sistemi culturali di riferimento. La nozione di intertestualità, d'altronde, è una traduzione nello strutturalismo francese proprio della pluridiscorsività bachtiniana, a opera di Kristeva e Todorov.

Con l'intertestualità transculturale, seguendo la lezione di Cesare Segre, intendiamo da un lato riattivare il valore fortemente sociale e politico della pluridiscorsività, rete appunto non semplicemente di testi ma di discorsi, in accezione foucaultiana. D'altronde intendiamo

ampliarla, per l'appunto, in senso transculturale: molteplicità di discorsi che provengono da tradizioni culturali diverse e i cui contatti ibridanti vengono messi particolarmente in luce nell'atto della scrittura. Troviamo a tal proposito convincente per la definizione di queste reti transculturali la riscrittura della formula barthesiana «le texte est un tissu de citations» operata da Antoine Berman: «le texte est un tissu de traductions».

Chiudiamo la nostra introduzione con tre nodi metodologici/teorici, che intendono essere anche delle pratiche per guidare la lettura. L'avanzamento dello studio e della tesi si è mosso, come abbiamo scritto, con l'obiettivo di tracciare una costellazione comune. Più si è andati avanti, più emergevano punti di contatto, più si cominciava a formare una certa costellazione critica: si noterà infatti come tra le diverse metodologie e percorsi teorici vi sono delle determinate figure che ritornano, sempre variate, sempre da punti di vista differenti, che tracciano però così un vero e proprio rizoma critico. Non vi è stata un'intenzione iniziale tesa a delimitare la critica in alcun modo, le connessioni si sono formate lungo il percorso. L'analisi del discorso (Foucault), la biografematica e il fascismo della lingua (Barthes), il rizoma e la deterritorializzazione della lingua (Deleuze e Guattari), il compito contrappuntistico del critico e la mondialità (Said), la pluridiscorsività (Bachtin), il romanzo transindividuale (Bessière), sono i nodi teorici e interpretativi senza i quali il nostro studio non sarebbe mai potuto essere condotto.

Proprio questo ritorno costante di critica e temi ci porta a un secondo aspetto metodologico che struttura il plan e l'analisi: differenza e ripetizione. Abbiamo deciso di scrivere la tesi seguendo un rizoma di ritorni a spirale sui medesimi testi del *corpus*, sempre illuminati attraverso differenti metodologie per un motivo pratico ma anche teorico. Pratico: suddividere la tesi con una prima grande introduzione teorica e una seconda parte di analisi degli autori, magari suddivisi tra di loro e non fatti interagire (come si usa molto fare al giorno d'oggi) non ci sembrava, infine, una vera e propria metodologia comparatistica. I saggi e i romanzi di Glissant, Meneghello e Rushdie sono tutti parte del *corpus*, non divisi tra analisi e pratica: la teoria generale non assurge a chiave interpretativa da giustapporre, ma da confronto e dialogo. Quindi si è deciso di far interagire di continuo teoria, critica e scrittura saggistica e romanzesca. Si creano, come si vedrà, dei ritorni e delle ripetizioni variate, seguendo la grafica della spirale. La spirale non è il ritorno dell'identico, non è una circonferenza: è il ritorno del diverso, la variazione continua. La tesi non intende seguire lo schema tripartito tra tesi, antitesi e sintesi, né una sorta di linea progressiva che porta da un punto A fino a un punto C, passando per B, costruendo una linea logica. Il nostro metodo è rizomatico, prolifera e varia (parlando

anche un po' più semplice, qualche ripetizione in una tesi di più di 600 pagine non può fare troppo male al lettore).

Infine, l'utilizzo del noi per l'enunciazione. Crediamo che il sapere non sia mai un'espressione astratta, neutra, generale; ma che esso sia sempre un'enunciazione che proviene da un punto ed esprime una condizione umana, soggettiva, esistenziale, del tutto specifica. La nostra prima persona plurale non è impersonale, no, è un fascio di relazioni. Questa tesi è nata nella relazione tra i luoghi che sono stati percorsi e che l'hanno formata: Martina Franca, Roma, Parigi. È nata grazie alla fiducia e alla passione della mia direttrice italiana, Franca Sinopoli, mia prima insegnante e maestra (che mi ha fatto conoscere Meneghello); grazie al mio direttore francese, Romuald Fonkoua (che mi ha fatto conoscere Glissant, dopo che me l'aveva presentato la Prof.ssa Francesca Medaglia al nostro primo corso di Critica Letteraria, suo da insegnante, mio da studente), molto di questa introduzione viene dai dialoghi con lui. Era la primavera del 2020, quella del primo Covid. Da quel momento il dialogo tra Glissant e Meneghello si è nutrito di confronti continui e ripetuti, ci tengo a ringraziare in particolare, tra i "grandi": Davide Luglio, Serena Fusco, Francesca Medaglia, Christophe Mileschi, Rosanna Morace, Nora Moll, Ernestina Pellegrini, Filippo Pennacchio, Caterina Romeo, Diego Salvadori, Stefania Sini.

Questo noi esprime una molteplicità, e una rete di cura: la ricerca non è, crediamo, chiudersi in una biblioteca e staccarsi dal mondo. La ricerca è relazione, è dialogo, confronto, dibattito. La tesi si è nutrita all'inizio dei seminari dottorali, dei caffè, dei pranzi e delle cene coi colleghi e le colleghe di Sapienza; ma la nuova dimensione che ha preso è stata possibile solo grazie alla rete di cura che ho trovato qui a Parigi, alle colleghe e ai colleghi con cui si è formata l'équipe Erjis, alle pause nella court della Sorbonne e alla Bibliothèque Nationale de France. Grazie a voi, tutte e tutti, che avete reso i luoghi relazione.

La ricerca è, forse in primo luogo, confronto con gli studenti e le studentesse, l'esperienza d'insegnamento di questo ultimo anno ha reso manifesta la necessità metodologica di un linguaggio chiaro, svuotato di retorica, che apra domande e questioni, pronto al dibattito. In particolare, ringrazio le studentesse e gli studenti del mio corso di *Perspectives Culturelles* (Sorbonne Université, a.a. 2024-2025) per aver seguito le linee tracciate, contribuito al dibattito coi loro *exposés*, ricambiando lo sforzo pedagogico con un'impagabile passione.

Infine, ringrazio Édouard, Gigi e Salman, spero che questa tesi possa contribuire a divulgare i vostri pensieri relazionali, che mi hanno cambiato la vita.

S'incomincia con...

CAPITOLO UNO

PER UNA LETTERATURA MONDIALE CREOLIZZATA

Un recente volume del comparatista statunitense David Damrosch, intitolato *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*¹, si apre con una questione capitale: come può la letteratura comparata ripensare se stessa nel mondo interconnesso di oggi? È evidentemente una domanda complessa, derivante dalle accuse di «morte della disciplina» mosse da diversi studiosi e studiose negli ultimi vent'anni², a cui il comparatista risponde in più di trecento pagine rileggendo la storia stessa del campo di studi, guardando dunque al passato per comprendere il presente. Secondo Damrosch sarebbe auspicabile ripensare la letteratura comparata attraverso il paradigma del contatto continuo tra i metodi e le culture, dell'apertura al mondo. Una visione in continuità con quella di Bernard Franco in *La littérature comparée: histoire, domaines et méthodes*, per cui la letteratura comparata si definisce per la sua «position d'entre deux»³, che le permette di interrogare le frontiere, i passaggi tra i contesti culturali. L'ibridità della letteratura comparata starebbe dunque tanto nell'eterogeneità dei *corpora* d'analisi, quanto nell'intreccio delle metodologie adottate.

Queste premesse e necessità sono alla base della ripresa della nozione di *Weltliteratur* (Letteratura Mondiale) di goethiana memoria (emblematicamente) nel passaggio tra i due millenni. Le monografie di Damrosch, Pascale Casanova e Franco Moretti su tutti hanno cercato di ampliare il canone e i metodi della comparatistica classica in chiave multiculturale, non sempre riuscendo nel proprio intento. Nell'ultimo decennio stiamo assistendo difatti a una

¹ David Damrosch, *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*, Princeton, Princeton University Press, 2020.

² Cfr. Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Continuum, 2003.

³ Bernard Franco, *La littérature comparée: histoire, domaines et méthodes*, Malakoff, Armand Colin, 2016, p. 352.

grande rinascita critica sviluppatasi tendenzialmente in contrasto (o perlomeno in dialettica) con le analisi sistemiche dei tre sopracitati, attraverso i concetti chiave di postcolonialità, transnazionalità, transculturalità, decolonizzazione.

Tra i diversi punti di vista la nostra preferenza ricade sulla creolizzazione teorizzata da Édouard Glissant, descrivente il contatto rizomatico e pieno di conflittualità tra le culture nel mondo planetario di oggi. “Per una Letteratura Mondiale creolizzata” significa dunque inserirsi nel dibattito sulla Letteratura Mondiale prendendo una posizione precisa, e affermando al tempo stesso che la poetica della relazione di Glissant (e con “poetica della relazione” intendiamo per sineddoche il pensiero di Glissant e non la sola opera pubblicata da Gallimard nel 1990) possa essere utilizzata come vero e proprio metodo di studio della Letteratura Mondiale per l’analisi dei testi. Si tratta dunque di «provincializzare» e al tempo stesso creolizzare la *Weltliteratur*, attraverso un’ottica eminentemente decoloniale⁴. Il pensiero di Glissant, infine, ci permette di riportare al centro della critica della Letteratura Mondiale il post-strutturalismo e il decostruzionismo, depurati dagli universalismi acquisiti nell’istituzionalizzazione statunitense in *Theory*:

When we use the expression creolized theory, we want to register the epistemological entanglement between the knowledge systems of colonizer and colonized, between Theory and theory [...]. Creolized theory is not simply a reactive epistemological position against colonialism but one that is open to creolization conceived [...] as a dynamic, never-ending, and ongoing phenomenon that begins in the plantation economies of the New World [...] that continues to take new forms in the contemporary world, leading to unknown and unforeseeable results.⁵

1.1. Mutamenti storici del concetto di Letteratura Mondiale.

In queste pagine ci focalizzeremo sulla nascita del concetto di *Weltliteratur* nella Germania dell’inizio del diciannovesimo secolo (in particolare con Johann Wolfgang von Goethe), per poi analizzare i suoi mutamenti storici fino alla *worldliness* di Edward Said. È cruciale studiare questi passaggi per non incorrere nell’errore commesso da una parte della critica contemporanea: la decontestualizzazione della forte ripresa del concetto di World Literature negli Stati Uniti tra la fine degli anni Novanta e l’inizio degli anni Duemila. Dopo aver analizzato le trattazioni di Casanova, Damrosch, Moretti e Rosendahl Thomsen, ci concentreremo su una rassegna delle più importanti teorie sorte nell’ambito della World Literature di marca anglosassone nell’ultimo decennio.

⁴ Cfr. Encarnación Gutiérrez Rodríguez e Shirley Anne Tate (a cura di), *Creolizing Europe. Legacies and Transformations*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015.

⁵ Françoise Lionnet, Shu-mei Shih, *Introduction* a Id. (a cura di), *The Creolization of Theory*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 30.

1.1.1. Dalla *Weltliteratur* di Goethe alla *worldliness* di Said.

I maggiori studiosi della Letteratura Mondiale concordano nell'identificare in Goethe la prima teorizzazione moderna del concetto, basata sulla traduzione e circolazione della letteratura al di fuori del proprio contesto d'origine. Nonostante ciò, negli ultimi anni stiamo assistendo a intense ricerche su possibili attestazioni di mondialità letteraria premoderne, atte a decostruire l'intrinseco legame della prima *Weltliteratur* con la nazione, proponendosi certo come suo superamento, ma anche, come vedremo, come intrinseca affermazione.

Il recente e imponente *The Cambridge History of World Literature*⁶ si apre con i contributi di due degli studiosi che hanno maggiormente contribuito allo sviluppo contemporaneo della disciplina: David Damrosch e Wen-Chi Ouyang. In *Ancient World Literature*, Damrosch si rifà al pioneristico *Comparative Literature* (1886) di Hutcheson Macaulay Posnett, in cui si sosteneva che la prima elaborazione della letteratura mondiale fosse nata nel mondo mediterraneo ellenistico, e di conseguenza nelle comunità cristiane e islamiche sovranazionali⁷. Secondo Damrosch il Medio-Oriente e il Mediterraneo dell'ellenismo e dell'Impero Romano furono la casa di una grande varietà di antiche letterature mondiali: scrittori come Virgilio sarebbero «born as world writers»⁸, in quanto incastonati nel cuore della cultura letteraria imperiale romana, così come le *Metamorfosi* di Apuleio sarebbero «a self-consciously worldly work»⁹: scritto a Cartagine per un pubblico romano, ambientato in Grecia e culminante con la conversione del protagonista Lucio al culto di Iside. Per contrasto, la letteratura ebraica antica si potrebbe leggere attraverso strategie di resistenza all'imposizione di una letteratura mondiale da parte del centro-Roma: «the result was that they created an anti-world-literature that paved the way for many later literatures of anti-imperial resistance»¹⁰. In *The Silk Roads of World Literature* d'altro canto Ouyang cerca modelli esterni a comunità letterarie lette generalmente in quanto origini della cultura occidentale. La Via della Seta, spiega la critica, in quanto rete di relazioni di circolazione di trasporti di persone e di beni nel mondo, è stata vista negli ultimi anni come un modello per uno scambio ideale tra i popoli, e di conseguenza è stata usata come tracciato privilegiato per lo studio degli oggetti artistici, della storia delle idee e della

⁶ Debjani Ganguly (a cura di), *The Cambridge History of World Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

⁷ Cfr. David Damrosch, *Ancient World Literature*, in *The Cambridge History of World Literature*, cit., p. 49.

⁸ Ivi, p. 59.

⁹ Ivi, p. 51.

¹⁰ Ivi, p. 59.

etnomusicologia. Per Ouyang la Via della Seta può essere anche usata come percorso per pensare modi di circolazione della Letteratura Mondiale che vadano oltre le traiettorie lineari dell'Occidente che domina e influenza l'Oriente, ma anche oltre cronotopi generalizzanti (come “postcoloniale” o “globalizzazione”¹¹). *Le Mille e una Notte* sono un classico esempio di questo tipo di circolazione dei testi, prima della formazione ideologica di confini che formano patrie immaginarie monolitiche fondate sulla condivisione di una stessa lingua, nazione, genere, e periodo storico¹². Esse sono infatti un agglomerato di storie differenti strutturatosi in un millennio di circolazione globale lungo la via della seta attraverso traduzioni, adattamenti, citazioni e re-invenzioni creative¹³.

Come indicato da Theo D'haen¹⁴ e John Pizer¹⁵ il termine *Weltliteratur* non è stato coniato da Goethe, essendo già stato utilizzato da August Ludwig von Schlözer in *Ischländischen Literatur und Geschichte* (1773) e da Christoph Martin Wieland in un esemplare della sua traduzione delle epistole di Orazio pubblicato a Lipsia nel 1790. Inoltre, Franca Sinopoli mette in luce i legami col *Frammento 116* pubblicato da Frederick Schlegel sulla rivista *Athenaeum*, in cui si annuncia la poesia romantica come una «poesia universale progressiva»¹⁶. Ma è indubbiamente con Goethe che il termine *Weltliteratur* assume nuovi significati che segneranno un'epoca: la centralità della traduzione, le reti dei mercati internazionali, il travalicamento dei confini degli autori e dei critici e il loro legame con lo sviluppo delle letterature; parliamo di temi attualmente centrali nel dibattito transnazionale sulla Letteratura Mondiale, tutti già sollevati dallo scrittore tedesco. A tal proposito, Bernard Franco¹⁷ e Pizer invitano a non leggere in questa «convergence across the ages»¹⁸ unicamente un segno della “prescienza” goethiana, ma a riflettere su come le tematiche della mondialità letteraria emergano dopo tempi di guerra che coinvolgono l'Europa tutta (le guerre napoleoniche prima, le due guerre mondiali dopo). Per questo le riflessioni goethiane sono da contestualizzare nel periodo post-guerre

¹¹ Cfr. Wen-Chin Ouyang, *The Silk Roads of World Literature*, in *The Cambridge History of World Literature*, cit., pp. 63-64.

¹² Questa prospettiva è anche adottata da Sandra Naddaff, *The Thousand and One Nights as World Literature*, in Theo D'haen, David Damrosch e Djelal Kadir (a cura di), *The Routledge Companion to World Literature*, London – New York, Routledge, 2012, pp. 487-496.

¹³ Cfr. Wen-Chin Ouyang, *The Silk Roads of World Literature*, cit., pp. 63-64.

¹⁴ Cfr. Theo D'haen, *The Routledge Concise History of World Literature*, London-New York, Routledge, 2012.

¹⁵ Cfr. John Pizer, *Johan Wolfgang von Goethe. Origins and relevance of Weltliteratur*, in *The Routledge Companion to World Literature*, cit., pp. 3-11.

¹⁶ Franca Sinopoli, *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, in Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Nora Moll, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 68.

¹⁷ Cfr. Bernard Franco, *Comparative Literature and World Literature: From Goethe to Globalization*, in Weigui Fang (a cura di), *Tensions in World Literature. Between the Local and the Universal*, Singapore, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 65-75.

¹⁸ John Pizer, *Johan Wolfgang von Goethe*, op. cit., p. 10.

napoleoniche e con l'emergere dei nazionalismi, e di conseguenza anche con la nascita delle storie letterarie nazionali e l'emergere della stessa disciplina della letteratura comparata.

Come indicato da Fritz Strich nel suo fondamentale *Goethe und Weltliteratur* (1945)¹⁹, già nel 1801 Goethe nella sua rivista *Propyläen* esprime la speranza di vedere presto le persone convinte dell'inesistenza di un carattere patriottico dell'arte o della scienza: entrambe appartengono al mondo, e possono essere «fostered only by untrammelled intercourse among all contemporaries, continually bearing in mind what we have inherited from the past»²⁰. Ma, come noto, la prima vera occorrenza del termine *Weltliteratur* è datata gennaio 1827²¹: Goethe, dopo aver letto due recensioni francesi di *Le Tasse: Drame historique en cinque actes* di Alexander Duval, adattamento del suo *Torquato Tasso* (1790), scrive sulla propria rivista *Kunst und Altertum* di essere convinto che «una nuova letteratura universale [*Weltliteratur*] si sta venendo a costituire» e che in essa un ruolo importante spetta al popolo tedesco²². Il concetto, come indicato da Strich, è ribadito in una lettera all'amico Aldolf Friedrich Carl Streckfuß del 27 gennaio 1827²³. Come trascritto da Eckermann in un frammento delle *Conversazioni con Goethe* del 10 gennaio 1825, per Goethe è infatti «tipico dei tedeschi apprezzare, nel suo genere, tutto ciò che è straniero e adeguarsi alle caratteristiche degli altri popoli. Questa loro peculiarità e la grande flessibilità della nostra lingua rende quindi le traduzioni tedesche assolutamente fedeli e perfette»²⁴. Secondo Pizer e D'haen²⁵, l'importanza concessa al popolo tedesco sarebbe anche legata alla mancanza (a quell'altezza storica) di una *nazione* tedesca: (ancora) svincolati da un'identità nazionale-politica, gli autori tedeschi potevano osservare il mondo con una chiarezza straniata non accessibile agli scrittori che vivevano già in stati aventi centri politici-nazionali (d'altro canto, questo decentramento non avrebbe permesso agli autori tedeschi di entrare in un canone nazionale e di “perdersi” nella vastità della Letteratura Mondiale²⁶).

È necessario legare queste riflessioni a un ulteriore frammento datato 31 gennaio 1827 delle *Conversazioni*, in cui Goethe afferma che «la poesia è un patrimonio comune dell'umanità

¹⁹ Noi faremo sempre riferimento alla versione inglese: *Goethe and World Literature*, tr. ing. C.A.M. SYM, Londra, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1949.

²⁰ Luogo presente in Fritz Strich, *Goethe and World Literature*, cit., p. 35.

²¹ Goethe ci ritornerà ripetutamente quasi fino alla propria morte nel 1832, senza mai fornirne una precisa definizione.

²² Johan Wolfgang von Goethe, *Essays on Art and Literature*, tr. ing. Ellen Nardroff e Ernest H. Von Nardroff, a cura di John Gearey, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 225 (tr. it. mia).

²³ «I am convinced that a world literature is in process of formation, that the nations are in favour of it and for this reason make friendly overtures. The German can and should be most active in this respect; he has a fine part to play in this great mutual approach», Fritz Strich, *Goethe and World Literature*, cit., p. 349.

²⁴ Johan Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe* [1836], tr. it. Ada Vigliani, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di Enrico Ganni, 10 gennaio 1825, Torino, Einaudi, 2008, p. 102.

²⁵ Cfr. Theo D'haen, *The Routledge Concise History of World Literature*, cit., p. 11.

²⁶ Cfr. John Pizer, *Johan Wolfgang von Goethe*, cit., p. 6.

e si manifesta, ovunque e in tutti i tempi, in centinaia e centinaia di individui»²⁷, per questo invita il lettore (attraverso un riferimento a un tale signor von Matthison) a non insuperbirsi in seguito al riconoscimento di un proprio valore poetico:

Ma se noi tedeschi non ci decidiamo a guardare fuori dalla cerchia ristretta del nostro ambiente, è fin troppo facile che ricadiamo in questa presunzione pedantesca. Per questo mi piace tener d'occhio le altre nazioni e consiglio a tutti di fare lo stesso. Oggigiorno letteratura nazionale non vuol dir molto, sta arrivando il tempo della letteratura universale e ciascuno di noi deve contribuire al suo rapido avvento. Ma anche se apprezziamo ciò che viene da fuori non per questo siamo autorizzati a legarci a qualcosa di specifico e a ritenerlo esemplare. Non dobbiamo pensare che lo sia l'elemento cinese o quello serbo, oppure Calderón o i Nibelunghi; per soddisfare il nostro bisogno di un modello dobbiamo costantemente rifarci agli antichi greci, nelle cui opere è sempre raffigurato l'essere umano nella sua bellezza. Tutto il resto dobbiamo considerarlo solo dal punto di vista storico e cercare, nella misura del possibile, di ricavarne ciò che merita.²⁸

Risulta necessario quindi prestare attenzione alla letteratura delle altre culture ma allo stesso tempo non cadere nell'esterofilia: non ci sono infatti modelli da seguire (nemmeno nella stessa letteratura tedesca, rappresentata da *I Nibelunghi*), se non la Grecia antica. D'haen lega l'eurocentrismo goethiano al suo umanesimo, fortemente influenzato dall'ammirazione per l'antichità greca e latina, interpretata attraverso le lenti della filologia rinascimentale classicista. La teorizzazione della *Weltliteratur* avrebbe dunque le medesime radici dell'*Italienische Reise* (*Viaggio in Italia*, 1816-17), ovvero un «humanist universalism which itself drew upon the Renaissance and Enlightenment thinking of the universal as an extension of the classical»²⁹.

La *Weltliteratur*, dunque, permette ai diversi popoli di delocalizzarsi («è una gran bella cosa che adesso, viste le relazioni assai strette che intercorrono ormai tra francesi, inglesi e tedeschi, si sia arrivati al punto di poterci correggere a vicenda»³⁰): «Carlyle ha scritto la biografia di Schiller e ha dato di lui giudizi che difficilmente avrebbe potuto dare un tedesco. Noi per contro abbiamo sviscerato Shakespeare e Byron, e sappiamo apprezzarne i meriti forse meglio degli stessi inglesi»³¹. Come commentato da Sinopoli: «Strich interpreta l'idea di letteratura mondiale in Goethe come conseguenza della sua fiducia nell'esistenza di un'umanità universale di cui le nazioni e i popoli sono solo delle varianti»³².

In due lettere del 1828 a Karl Zelter e all'editore milanese del giornale *L'Eco* Goethe fa presente di non essere l'unico a parlare di *Weltliteratur* (in particolare si complimenta con gli editori del giornale italiano per il loro contributo³³). Nel medesimo anno, si trovano simili

²⁷ Johan Peter Eckermann, *Conversazioni con Goethe*, cit., p. 176.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Theo D'haen, *The Routledge Concise History of World Literature*, cit., p. 33.

³⁰ Johan Peter Eckermann, *Conversazioni con Goethe*, cit., 15 luglio 1827, p. 202.

³¹ *Ibid.*

³² Franca Sinopoli, *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, cit., p. 66.

³³ Cfr. Fritz Strich, *Goethe and World Literature*, op. cit., p. 350.

affermazioni sul giornale *Kunst und Altertum* circa l'*Edinburgh Review* e il *Blackwood's Magazine*, quasi a testimoniare dei tentativi di creazione di una rete culturale transnazionale. Come notato infatti da Sinopoli, per Goethe l'espressione «letteratura universale» è eminente legata all'internazionalismo letterario: «giacché lo scrittore intendeva riferirsi in primis alla circolazione di opere e idee – soprattutto grazie ai giornali e alla pubblicistica in genere – alle letture e valutazioni reciproche che gli europei avevano praticato mutualmente e con sempre maggior intensità nei primi due decenni del XIX secolo»³⁴. Il facile slittamento sull'idea più ristretta di «letteratura europea» andrebbe contestualizzata in queste dinamiche. Per questo per D'haen quella di Goethe sarebbe in sostanza una riproposizione della Repubblica delle Lettere: «*Weltliteratur* would then refer to an updated form of transnational communication among, in first instance, European, and in further instance 'world', intellectuals, to use a term that in Goeth's days had not yet been coined»³⁵. Tuttavia, per Pizer è importante notare che i ragionamenti sulla *Weltliteratur* nascono in seguito alla traduzione di un romanzo cinese: certo Goethe si riferiva alla circolazione dei saperi nell'Europa dell'epoca (perché questo permetteva il momento storico), ma non va sottovalutato il suo cosmopolitismo trans-Europeo (tenendo in conto anche il *West-östlicher Divan*, *Divano Occidentale-Orientale*, 1819), che non poteva certo avere troppa fortuna negli anni '20 dell'Ottocento³⁶.

Su questa linea, Hoesel-Uhlig evidenzia come per Goethe la *Weltliteratur* non si riferisca mai a un canone preciso: proprio questa assenza di riferimenti a opere concrete richiamerebbe un'accezione astratta e neoclassica della letteratura come apprendimento ed erudizione intellettuale³⁷. Tuttavia, nel Settecento, ricorda lo studioso, era stata sancita la divisione dei saperi, con l'esempio dell'opera *Les Beaux Arts réduits à un même principe* di Charles Batteux (1746), che istituisce un nuovo canone in cui le belle arti (poesia, retorica, storia) vengono separate dai saperi scientifici³⁸. Per questo, continua Hoesel-Uhlig, le speculazioni di Goethe non trovano una risposta costruttiva, in quanto nella sua contemporaneità il mondo delle lettere segue regole differenti³⁹. D'altro canto, secondo Sinopoli le riflessioni di Goethe non andrebbero retrodatate alla Repubblica delle Lettere, bensì alla «prospettiva dell'internazionalismo letterario tra letterature nazionali europee ed extraeuropee, che tende a

³⁴ Franca Sinopoli, *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, cit., p. 56.

³⁵ Theo D'haen, *The Routledge Concise History of World Literature*, cit., p. 8.

³⁶ Cfr. John Pizer, *Johan Wolfgang von Goethe*, cit., p. 5.

³⁷ Stefan Hoesel-Uhlig, *Changing Fields: The Directions of Goethe's Weltliteratur*, in Christopher Prendergast (a cura di), *Debating World Literature*, Londra-New York, Verso, 2004, p. 31.

³⁸ Cfr. Ivi, p. 43.

³⁹ Cfr. Ivi, p. 49.

bilanciare gli eccessi di un troppo marcato e polemico nazionalismo nel campo della produzione letteraria *stricto sensu*»⁴⁰.

In un saggio del 1829 sulla traduzione inglese di *Life of Schiller* dello stesso Carlyle, Goethe esplicita che lo sviluppo della *Weltliteratur* nel prossimo futuro sembra inevitabile (anche grazie ai sempre più numerosi metodi di comunicazione⁴¹): «The world at large, no matter how vast it may be, is only an expanded homeland [...]. The serious-minded must therefore form a silent, almost secret congregation, since it would be futile to oppose the powerful currents of the day. But they must maintain their position tenaciously until the storm has subsided»⁴².

Queste affermazioni, da un lato ricordano decisamente quelle di Erich Auerbach nel saggio *Philologie der Weltliteratur*, che approfondiremo più avanti («la nostra patria filologica è in ogni caso la terra»⁴³); dall'altro mettono in risalto l'accezione di espansionismo coloniale insita in questa *Weltliteratur*. I *serious-minded*, gli uomini di lettere, devono mantenere le proprie posizioni importanti nelle rispettive società senza opporsi direttamente alla nascita dei nazionalismi, visti come una momentanea bufera storica. Come già notato infatti da Strich, la *Weltliteratur* per Goethe è innanzitutto la letteratura europea, ma lo scambio tra i popoli d'Europa è «the first stage of a world literature which from these beginnings will spread in ever-widening circles to a system which in the end will embrace the world»⁴⁴.

Questa accezione politica della *Weltliteratur* era già stata presentata l'anno prima, al Congresso degli Scienziati Naturali di Berlino:

In venturing to announce a European, in fact a universal, world literature, we did not mean merely to say that the different nations should get to know each other and each other's production; for in this sense it has long since been in existence, is propagating itself, and is constantly being added to. No, indeed! The matter is rather this – that the living, striving men of letters should learn to know each other, and through their own inclination and similarity of tastes, find the motive for corporate action.⁴⁵

Le suddette citazioni sono state lette da Aamir Mufti attraverso una lente postcoloniale: la *Weltliteratur* emerge nell'era dei nazionalismi, sarebbe una sua conseguenza piuttosto che un suo superamento, e dunque un segno dell'imperialismo europeo⁴⁶. Il critico lega dunque

⁴⁰ Franca Sinopoli, *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, cit., p. 65.

⁴¹ Come vedremo, questo riferimento avvicina molto le riflessioni di Goethe al *chaos-monde* descritto da Glissant.

⁴² Johan Wolfgang von Goethe *Essays on Art and Literature*, cit., p. 227.

⁴³ Erich Auerbach, *Philologie der Weltliteratur* [1952], tr. it. Vittoria Ruberl, *Filologia della Weltliteratur*, in Id., *San Francesco, Dante, Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Roma, Editori riuniti, 1987, p. 171.

⁴⁴ Fritz Strich, *Goethe and World Literature*, cit., p. 16.

⁴⁵ Luogo citato in Ivi, p. 350.

⁴⁶ Aamir Mufti, *Erich Auerbach and the death and life of world literature*, in *The Routledge Companion to World Literature*, cit., p. 73.

direttamente la *Weltliteratur* all'orientalismo, proprio in virtù dell'apertura al mondo e alla traduzione di testi extra-europei:

The period marked an expansion, and radical transformation, of what had hitherto been a largely European «republic of letters» into a global one, incorporating, at least in theory, all cultures of writing across the globe. It marked the systematic consolidation of knowledge forms concerned with language and literature precisely by pushing outward the borderlines of the map of literate cultures and extending backward received notions of antiquity.⁴⁷

Steven Sondrup⁴⁸ legge l'interesse di Goethe per la Cina in tutt'altra direzione. Il critico torna indietro al dicembre 1826, ovvero alla recensione goethiana comparsa su *Le Globe* della traduzione in francese del romanzo cinese *Yu Jiao Li* (*Iu-Kiao-Li, ou les Deux Cousines: Roman Chinois traduit par M. Abel-Rémusat; Précédé d'une Préface où se trouve un Parallèle des Romans de la Chine et ceux de l'Europe*)⁴⁹. Sondrup indica anche che Goethe prende in prestito dalla Weimar Court Library una traduzione in inglese del romanzo cinese *Hua jian ji*, pubblicato nel volume *Chinese Courtship*, tradotto da Peter Perrig Thoms (1824)⁵⁰. Questa edizione risulta annotata e controllata il 29 gennaio 1827; il 27 gennaio Goethe aveva scritto a Streckfuß (traduttore della *Divina Commedia* e di Ariosto e Tasso in tedesco) la lettera sull'avvento della *Weltliteratur* sopracitata, parlando due giorni dopo (31 gennaio) della traduzione francese del romanzo cinese con Eckermann⁵¹. Per Sondrup l'attenzione di Goethe non andrebbe dunque contestualizzata nell'orientalismo:

Given the temporal proximity of his letter to Streckfuß about his commitment to literary cosmopolitanism, his seemingly enthusiastic reading of the Chinese novel, and his explanation to Eckermann of its similarity to but attractive differences from European narratives, it is probable that Chinese literature and his emerging – and perhaps paradigmatic – conceptions of some of the dynamics of *Weltliteratur* were closely linked in his mind.⁵²

In una lettera scritta allo stesso Thomas Carlyle del primo gennaio 1828, Goethe chiede informazioni circa la traduzione inglese del suo *Tasso* ad opera di Des Voeux, interessandosi in particolare a «how far this Tasso can be considered English»⁵³, in quanto nel rapporto tra originale e traduzione risiede la relazione tra le nazioni: bisogna studiare e comprendere questi nodi «to encourage a common world literature transcending national boundaries»⁵⁴. La

⁴⁷ Ivi, p. 74.

⁴⁸ Steven Sondrup, *Goethe, China and World Literature*, in Jean Bessière, Gerald Gillespie (a cura di), *Contextualizing World Literature*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, pp. 93-102.

⁴⁹ Sondrup evidenzia che il traduttore, Abel-Résumat, pubblica gli *Essais sur la langue et littérature chinoise* (1811) e ottiene la prima cattedra in cinese al Collège de France. Ivi, p. 94.

⁵⁰ Cfr. Ivi, p. 95.

⁵¹ Cfr., Ivi, p. 97.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Luogo citato in Fritz Strich, *Goethe and World Literature*, cit., p. 349.

⁵⁴ Ivi, p. 350.

traduzione è dunque centrale, come ribadito in una lettera a Sulpiz Boisserée datata 24 aprile 1831, dove l'autore commenta la traduzione del suo ultimo studio sulla botanica:

Some passages of capital importance, which my friend Soret could not understand in my German, I translated into my kind of French; he rewrote them in his own, and I am quite convinced that in that language they will be more generally understood than perhaps in German [...]. These are the immediate consequences of a general world literature; the nations will be quicker in benefiting by each other's advantages.⁵⁵

Ora, come indicato da Christophe Pradeau e Tiphaine Samoyault nella loro introduzione al volume collettaneo *Où est la littérature mondiale?*, se tutti gli studiosi sono d'accordo oggi nell'incarnare in Goethe l'ideazione della *Weltliteratur*, in realtà la fortuna teorica e politica del concetto negli scorsi due secoli non sarebbe legata tanto allo scrittore tedesco quanto ai suoi eredi, diretti e indiretti, in particolare al *Manifesto del Partito Comunista* (1848) di Karl Marx e Friedrich Engels⁵⁶:

Spinta dal bisogno di sempre nuovi sbocchi per le proprie merci, la borghesia corre, per invaderlo, tutto l'orbe terracqueo. Da per tutto le conviene annidarsi e stabilirsi, da per tutto le occorre di estendere le linee del commercio. Sfruttando il mercato mondiale la borghesia ha reso cosmopolitica la produzione e la consumazione di tutti i paesi. [...].

All'isolamento locale e nazionale, per cui ciascun paese s'accontentava di se stesso, succede un traffico multiforme e multilaterale, per cui le nazioni entrano in una condizione di interdipendenza. E come è dei prodotti materiali, così accade anche dei prodotti intellettuali. I prodotti intellettuali di ogni singola nazione divengono proprietà comune di tutte. L'esclusivismo nazionale diviene sempre più impossibile, e dalle molte letterature nazionali e locali vien fuori una letteratura mondiale.⁵⁷

Nel *Manifesto* la nascita della Letteratura Mondiale viene legata direttamente alla rivoluzione dei modi e dei rapporti di produzione da parte della borghesia, e dunque allo sviluppo del sistema capitalistico. Come tutte le merci materiali, anche i prodotti intellettuali non possono più essere confinati entro i confini nazionali, entrando in un movimento di scambio globale. A tal proposito D'haen evidenzia come la dialettica tra l'accezione goethiana e quella marxista («the one referring to the circulation of what are in essence 'high' cultural goods among an international elite of 'connaisseurs', the other embracing all works of literature everywhere»⁵⁸) strutturi ancora oggi il campo di studi della Letteratura Mondiale.

Evidentemente influenzata dall'approccio marxista è la casa editrice *World Literature* di Mosca, che nel 1919 pubblica più 1500 volumi in traduzione russa dalla Rivoluzione francese (1789) a quella russa (1917). La Rivoluzione russa, incentrata sull'internazionalismo proletario,

⁵⁵ Ivi, p. 351.

⁵⁶ Cfr. Christophe Pradeau, Tiphaine Samoyault, *Introduction a Id. (a cura di), Où est la littérature mondiale*, Saint-Denis, PUV, 2005, p. 9.

⁵⁷ Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* [1848], tr. it. A. Labriola, *Il Manifesto del Partito Comunista*, Milano, Mursia, 1977, pp. 27-29.

⁵⁸ Theo D'haen, *The Routledge Concise History of World Literature*, cit., pp. 8-9

è in origine inseparabile da una concezione sovranazionale della cultura. In un saggio di celebrazione all'operazione culturale, lo scrittore Maxim Gorky spiega che il «powerful flood of creative energy embodied in images and words»⁵⁹ deve liberare i popoli dal giogo delle distinzioni tra razze, nazioni e classi, attraverso traduzioni tanto dalle culture europee quanto dall'India, dalla Cina, dal Giappone e dai paesi arabofoni:

The paperbound editions aim to acquaint the widest possible readership as extensively as possible with the living conditions of the peoples of Europe and America, to show them which ideas, wishes and habits they share, and in which they differ, and to prepare the Russian reader for the absorption of that knowledge of the world and its peoples that literature so richly and vividly mediates, and that greatly facilitates mutual understanding between people using different languages.⁶⁰

Le traduzioni sono dunque indirizzate all'apprendimento del popolo russo. Annie Epelboin lega il lavoro dell'istituto al progetto *Proletkult* e alla fondazione della Scuola di Capri nel 1909 e condotta da Lounatcharski e Bogdanov. Qui il proletariato diventa il soggetto della costruzione di un sapere chiamato a soppiantare la cultura borghese: la cultura proletaria, instauratasi sulle virtù umane di collaborazione e fratellanza, si oppone all'individualismo e all'autoritarismo: «c'est en élaborant d'abord cette nouvelle culture que le prolétariat peut envisager, dans un deuxième temps, de prendre le pouvoir. L'idée romantique du primat culturel réapparaît nécessaire cette fois à la conscience de classe dont la maturation permettra la Révolution»⁶¹. In realtà, continua Epelboin, dal 1932 l'Istituto, in linea con la propaganda stalinista, diventa la consacrazione di Gorky, Puskin e Majakovskij quali miti fondatori della nuova società comunista, trasformandosi nel mezzo per autorizzare, sotto la copertura dell'internazionalismo, «l'illusion partagée d'une confrérie d'écrivains à qui le souci du monde aurait été octroyé en privilège, par-delà le cloisonnement des États»⁶².

Più vicina alla "linea-Goethe" è sicuramente la conferenza del 9 febbraio 1907 presso l'*Indian Council of Education* dello scrittore indiano premio Nobel Rabindranath Tagore: «Comparative Literature is the English title you [those that invited him] have given to the subject I have been asked to discuss... in Bengali I shall call it world literature»⁶³. Tagore vede la letteratura come un'espressione dell'umanità tutta, un «secondo mondo attorno a quello materiale» in cui il genere umano si estende «attraverso la creazione di sentimenti e di idee»:

⁵⁹ Maxim Gorky, *Weltliteratur* [1919], luogo citato in tr. ing. in Ivi, p. 22.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Annie Epelboin, *Littérature mondiale et Révolution*, in *Où est la littérature mondiale?*, cit., p. 44.

⁶² Ivi, p. 47.

⁶³ Rabindranath Tagore, *World Literature* [2001], luogo citato in Theo D'haen, *The Routledge Concise History of World Literature*, cit., p. 22.

«It is time that we pledged that our goals is to view universal humanity in universal literature by freeing ourselves from rustic uncatholicity: that we shall recognize totality in each particular author's work, and that in this totality we shall perceive the interrelations among all human efforts at expression»⁶⁴. Nel proprio contributo al *Routledge Companion to World Literature*, Bhavya Tiwari nota che il termine indiano per World Literature è *Vishwa Sahitya*⁶⁵. La scelta di Tagore di privilegiare il termine “mondo” rispetto a “comparate” non sarebbe casuale. Lo stesso termine *Sahitya* deriva dal sanscrito e non ha il medesimo significato del termine “letteratura”: se in inglese la letteratura si riferisce alla scrittura e alla stampa, *sahitya* è traducibile con «‘togetherness’ and harmonious ‘coexistence’»⁶⁶. Tagore, dunque, si rifà all’idea goethiana di letteratura oltre la divisione moderna dei saperi:

Perhaps a blending of Goethe's Weltliteratur and Tagore's "Viswa Sahitya" could be an answer to India's linguistic diversity, since India is a world within itself, where local and global converge and diverge, a place that has had cultural and literary connections not only with the British but also with the Persians, the Portuguese, the French, and East and Southeast Asian countries, a place where linguistic diversity promotes variety in aesthetics, and where traditions collude with each other and at the same time transcend the “imagined” national or state boundaries to connect with the foreign.⁶⁷

Parallelamente, all’inizio del ventesimo secolo la World Literature si afferma come disciplina di studi nell’università americana, originariamente nei dipartimenti di letteratura comparata ma quasi da subito trasferita in quelli di letteratura inglese (tutte le letture sono in traduzione inglese, primo elemento di discriminazione rispetto alla letteratura comparata europea⁶⁸). Come analizzato da D’haen, essa vive in dialettica con i corsi in *Great Books*:

One difference between world literature and Great Books courses was that the former concentrated on works of the imagination or literature properly while the latter concentrated on the ideas contained in a number of works of varied provenance. A further difference is that a Great Books course concentrates on just a few major and unabridged works while a world literature course typically is built around an anthology that comprises a multitude of shorter works and passages from longer works in an effort to achieve some representative historical and geographical coverage.⁶⁹

La costituzione antologica dei corsi delle università americane ci conduce a una problematica individuata da Sinopoli: la ricerca di un corrispettivo testuale concreto all’idea di Letteratura Mondiale. La studiosa individua due possibilità: «da un lato il canone, dall’altro la biblioteca, laddove però quest’ultima per realizzarsi si imbatte prima o poi nell’esigenza di un

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Bhavya Tiwari, *Rabindranath Tagore's comparative World Literature*, in *Routledge Companion*, cit., p. 43.

⁶⁶ *Ivi*, p. 45.

⁶⁷ *Ivi*, p. 48.

⁶⁸ Se non si comprende la particolarità dell’insegnamento della World Literature negli Stati Uniti un europeo non può capire appieno le critiche verso il *globish* di Damrosch e Spivak, che analizzeremo nei prossimi paragrafi, ovvero la proiezione del modello statunitense sul resto del mondo.

⁶⁹ Theo D’haen, *The Routledge Concise History of World Literature*, cit., pp. 83-84.

canone, ovvero di uno o più criteri di scelta di cosa debba non debba farne parte»⁷⁰. Anche il canone rimanda all'idea di una biblioteca ideale, «è indubbio però che nell'idea di biblioteca prevalga la dimensione del catalogo, mentre in quella di canone vincerebbe l'aspetto modellizzante, se non addirittura, nei casi più antichi, quello normativo»⁷¹.

Risultano a tal proposito emblematici i casi di *Una biblioteca della letteratura universale* di Herman Hesse⁷², e *Pour une Bibliothèque Idéale*, un'inchiesta presentata da Raymond Queneau⁷³. Il piccolo ma denso volume di Hesse nasce dalla «ricerca della cultura, cioè di un perfezionamento intellettuale e spirituale»⁷⁴; delle molteplici vie che conducono il soggetto a questo tipo di cultura, «una delle più importanti è lo studio della letteratura universale, il prendere a poco a poco dimestichezza con l'immenso tesoro di pensieri, esperienze, simboli, fantasie e miraggi che il passato ci ha lasciato in eredità nelle opere dei poeti e dei filosofi di molte nazioni»⁷⁵. Questa via è, evidentemente, interminabile: non essendo umanamente possibile leggere e conoscere tutto lo scibile umano, Hesse presenta un metodo di lettura: «una scelta libera e personale di capolavori cui ci dedicheremo appieno nelle nostre ore libere»⁷⁶. Non si tratta di un'attività di svago: «la lettura non deve affatto 'distrarci', ma anzi concentrarci»⁷⁷, ovvero deve portare il lettore a un perfezionamento della conoscenza del sé e del mondo. La lettura della biblioteca universale è dunque un cammino lungo il quale il lettore conosce se stesso, questa consapevolezza sempre nuovamente acquisita fornisce di volta in volta la mappa per la lettura. Hesse, infatti, non intende costruire un canone fisso e immutabile («la conoscenza e la valutazione degli scrittori e delle loro opere sono spesso soggette a una sorte assai mutevole. Noi oggi onoriamo degli autori che vent'anni fa non si trovavano nemmeno nelle storie letterarie»⁷⁸), in quanto ogni biblioteca è personale, varia in base all'esperienza dell'individuo. Unica eccezione per lo scrittore è la scelta di «buone edizioni», non intendendo opere costose, bensì: «quelle i cui testi sono presentati in modo veramente accurato e col rispetto che si deve a opere di valore»⁷⁹. Fatte queste premesse, lo scrittore cerca di compilare il catalogo di una biblioteca universale. Il primo criterio di inventario è

⁷⁰ Franca Sinopoli, *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, cit., p. 60.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Hermann Hesse, *Eine Bibliothek der Weltliteratur* [1929], tr. it. Emilio Castellani, Italo Alighiero Chiusano, *Una biblioteca della letteratura universale*, Milano, Adelphi, 1979.

⁷³ Raymond Queneau, *Pour une Bibliothèque idéale*, Paris, Gallimard, 1956.

⁷⁴ Hermann Hesse, *Una biblioteca della letteratura universale*, cit., p. 9

⁷⁵ *Ivi*, p. 10.

⁷⁶ *Ivi*, p. 10.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Hermann Hesse, *Una biblioteca della letteratura universale*, cit., p. 40.

⁷⁹ *Ivi*, p. 15.

cronologico, inizia dalle «più antiche e sacre testimonianze dello spirito umano»⁸⁰, includendo la Bibbia, il *Vedānta*, l'*Epica di Gilgamesh*, i discorsi di Confucio, il *Tao-Tê- Ching* di Lao Tzu, le *Mille e una Notte* (definita, in maniera problematica, «grande raccolta di favole»⁸¹). In seguito, passa alla letteratura europea, iniziando emblematicamente con la letteratura della Grecia antica. In seguito, la catalogazione procede per nazioni, come se l'antichità fosse un patrimonio comune dell'umanità tutta che poi va a differenziarsi con l'età moderna. Ora, il metodo utilizzato da Hesse è esplicitamente soggettivo, egli tiene a riferire al lettore che «sarà facile dimostrare quanto la mia scelta della letteratura mondiale sia soggettiva e capricciosa. Ma sarà difficile, anzi impossibile, sostituirla con un'altra che sia del tutto equa, del tutto obiettiva»⁸², invitandolo, prima di ogni critica, a riflettere sulla natura personale di ogni operazione di questo tipo. A tal proposito, la biblioteca appena composta ad Hesse pare «troppo ideale, troppo ordinata»⁸³, è impersonale, non essendo associata a un lettore tipo: «la mia biblioteca personale non assomiglia affatto al modello che ho proposto, benché contenga più o meno tutti i libri che ho citato. La mia biblioteca, invece, in questo e in quel campo ha degli allargamenti, delle ridondanze»⁸⁴.

Nonostante Hesse condisca il suo ragionamento di tutti questi avvertimenti, immaginando che il lettore del futuro non apprezzerà la sua operazione, scegliendo altri libri, la sua biblioteca oggi non appare assolutamente impersonale. Essa è evidentemente figlia dell'ideologia nazionalista, tanto nella sua mappatura, quanto nell'accordare all'antichità greca il ruolo di passato comune della civiltà occidentale. La biblioteca di Hesse, si potrebbe obiettare, è figlia del suo tempo, come ogni biblioteca, e andrebbe così giustificata la totale assenza (per esempio) di scrittrici. Ma proprio l'essere figlia del suo tempo deve portare a una critica del canone di quel tempo, un canone esplicitamente orientalista, che dopo la scoperta e la conquista della letteratura orientale la spinge indietro nella linea retta del progresso (mono)temporale occidentale: l'India e la Cina (per prendere solo due stati in considerazione) possono essere rappresentate solo nell'antichità, non nel presente, diventano proprietà comune, universale; ma chi in questo caso determina l'universalità parla evidentemente da un punto di vista situato: l'Europa degli anni '20 del Novecento.

Altrettanto problematica risulta l'inchiesta condotta da Queneau. Come spiegato nell'*Avant-propos*, gli organizzatori hanno somministrato a duecento persone (non solo

⁸⁰ Ivi, p. 19.

⁸¹ Ivi, pp. 20-21.

⁸² Ivi, p. 39.

⁸³ Ivi, p. 40.

⁸⁴ Ivi, p. 45.

scrittori, personalità valutate come influenti nella società dell'epoca) un memorandum con più di 3000 titoli da cui scegliere cento libri per comporre una biblioteca ideale:

Nous voulions essayer d'établir en commun une sorte de « Bibliothèque idéale » ; c'est-à-dire de dresser la liste des cent ouvrages que tout « honnête homme » se devrait d'avoir lu [...]. Le but de cette enquête n'est pas de renseigner les doctes, mais bien de faire appel à des personnes jouissant d'une certaine autorité dans différents domaines pur que l'arc-en-ciel de leurs avis puisse guider des lecteurs qui souvent n'ont pas cent livres à lire.⁸⁵

L'inchiesta si basa su quelli che Queneau definisce “capolavori” e “libri immortali”. Molti corrispondenti non rispondono all'inchiesta, tra di essi spicca la critica di Gaston Bachelard (pubblicata nel volume) che ritiene l'operazione insensata e impossibile. Altra scelta determinante (e opinabile) è il non inserire scrittori contemporanei affermatasi dopo il 1939; inoltre vengono inseriti nel *palmarès* finale dei libri che non erano stati scelti da nessun intervistato ma giudicati impossibili da omettere in quanto «encore fort connus»⁸⁶. Dalla lista di cento opere, Queneau tira diverse conclusioni. Innanzitutto che le opere più votate sono il teatro di Shakespeare e la Bibbia (come in un altro sondaggio anglosassone), poi che solo due autori all'epoca viventi sono presenti; inoltre che sessantun libri sono francesi e trentanove stranieri (nove di queste opere sono scritte in inglese, otto in greco, sei in tedesco e russo, quattro in latino, tre in spagnolo e una in danese, arabo ed ebraico), che cinquantatré sono stati scritti dopo il 1800 contro i 35 del Medioevo e modernità e dodici nell'antichità. L'Oriente è rappresentato solo dalla Bibbia e dalle *Mille e una Notte*⁸⁷. Evidentemente, più che una biblioteca ideale l'esperimento è utile per individuare il gusto letterario di un dato *milieu* culturale in un determinato periodo storico, con tutte le problematiche legate al canone già emerse nell'analisi del testo di Hesse.

Le questioni emerse circa le biblioteche ideali di Hesse e Queneau possono risultare utili per leggere un testo fondamentale come *Philologie der Weltliteratur* di Erich Auerbach. Finora, da Goethe a Queneau, abbiamo infatti studiato pensieri sulla circolazione e la canonizzazione delle opere oltre il loro territorio d'origine, ma questo è il primo testo a interrogarsi sulla World Literature come metodologia di studio dei testi letterari. Auerbach comincia il proprio saggio chiedendosi quale senso possa avere nella società a lui contemporanea il concetto goethiano di *Weltliteratur*, che per il filologo si riferisce «ai tratti comuni dell'umanità ma non intesi in generale, bensì sotto l'aspetto della fecondazione reciproca di una realtà molteplice»⁸⁸. Questa

⁸⁵ Raymond Queneau, *Avant-propos*, in *Pour une Bibliothèque idéale*, cit., pp. 7-8.

⁸⁶ Raymond Queneau, *Conclusion*, in *Pour une Bibliothèque idéale*, cit., p. 311.

⁸⁷ Cfr. Ivi, p. 315.

⁸⁸ Erich Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, cit., p. 159.

molteplicità fruttuosa di lingue e culture oggi sarebbe però in pericolo, in quanto «per mille ragioni, che tutti conosciamo, la vita degli uomini su tutto il nostro pianeta si sta uniformando»⁸⁹: «si diffonde la standardizzazione, sia su modello europeo-americano, sia su modello russo-bolscevico»⁹⁰. Nonostante, infatti, il sentimento nazionale sia «dappertutto più forte e fragoroso che mai»⁹¹ (e certo Auerbach non può non avere ancora negli occhi le tragedie delle due guerre mondiali generate dall'esplosione dell'ideologia nazionalista in tutta Europa), le varie nazioni starebbero tendendo alle medesime forme moderne di vita. Anche «le culture europee o fondate da europei, abituate a lunghi e fruttuosi rapporti reciproci ed inoltre sostenute dalla consapevolezza del proprio valore e della propria attualità»⁹², nonostante resistano maggiormente all'omologazione, starebbero vivendo un processo di livellamento. Per questi motivi ci troveremmo di fronte alla seria possibilità che: «sulla terra, organizzata in modo unitario, rimanga viva una sola cultura letteraria, anzi, che in un lasso di tempo relativamente breve rimangano vive solo poche lingue letterarie, forse ben presto una sola. In tal caso l'idea della *Weltliteratur* verrebbe realizzata e al tempo stesso distrutta»⁹³. La standardizzazione del mondo, che oggi è facilmente leggibile nella globalizzazione basata sul modello vincente capitalistico europeo-americano, sarebbe legata per Auerbach alla perdita del senso della prospettiva storica nella cultura contemporanea: la stessa *Weltliteratur* di Goethe è debitrice dello storicismo idealista e della ricerca filologica⁹⁴. Solo singoli individui eminenti e piccoli gruppi di uomini eruditi avrebbero però approfittato di questo spirito, dello scambio mondiale dei saperi, in quanto il concetto di *Weltliteratur* «ha influito ben poco sui costumi e sulla concordia in generale»⁹⁵. Come indicato da Pradeau:

En effet, si la diversité est une condition de la littérature mondiale telle que la conçoit le romantisme allemand – comme une « fécondité réciproque du divers » -, alors l'unification de la planète, si elle rend possible, dans un premier temps, l'invention d'une notion humaniste comme celle de *Weltliteratur*, constitue, à terme, une menace mortelle pour un tel idéal. Pour Auerbach, il est à craindre que l'ère dont Goethe annonçait l'avènement soit près de se refermer : la *Weltliteratur* aura duré peu de temps mais dans l'intervalle le gain aura été immense. La conscience que nous avons de la diversité des passés-présents de la planète littéraire apparaît, en effet, sans commune mesure avec celle que Goethe ou Hegel pouvaient en avoir.⁹⁶

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ Erich Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, cit., p. 160.

⁹⁴ Cfr. *Ibid.*

⁹⁵ Erich Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, cit., p. 162.

⁹⁶ Christophe Pradeau, *Présentation de «Philologie de la littérature mondiale» de Erich Auerbach*, in *Où est la littérature mondiale?*, cit., p. 17.

Auerbach sta evidentemente facendo riferimento all'enorme lavoro filologico della tradizione europea (e in particolare del classicismo tedesco), che permette ai suoi contemporanei di avere a disposizione un materiale incredibile: «di sei millenni, di tutte le parti della terra, in forse cinquanta lingue letterarie. Molte civiltà di cui ora siamo a conoscenza, cent'anni fa non erano ancora state scoperte e di altre si conosceva solo una minima parte dei documenti di cui oggi disponiamo»⁹⁷. L'umanesimo filologico non avrebbe solo contribuito al ritrovamento del materiale e all'elaborazione di metodi per la sua indagine, ma a «una sua penetrazione ed utilizzazione ai fini di una storia interiore dell'umanità, tesa ad un'idea unitaria dell'uomo, pur nella sua molteplicità»⁹⁸. Per questo, in linea con la sua prospettiva storicista, che vede la storia come un progresso lineare che porta l'uomo a un progressivo miglioramento dialettico, Auerbach arriva ad affermare che «la storia interiore degli ultimi millenni, che la filologia tratta in quanto scienza storica, è la storia dell'umanità giunta ad esprimere se stessa», e che «perdere la possibilità di contemplare questo spettacolo (che per mostrarsi ha bisogno di essere presentato e interpretato) sarebbe un impoverimento che nulla potrebbe compensare»⁹⁹. Ed è qui che viene chiarito il compito del filologo nel nuovo mondo contemporaneo sul crinale dell'omologazione:

Noi siamo ancora in grado, almeno in linea di principio, di assolvere a questo compito: non soltanto perché disponiamo di una grandissima quantità di materiale, ma soprattutto perché abbiamo ereditato il senso della prospettiva storica necessario per farlo [...]. Noi viviamo dunque, mi sembra, in un *kairos* della storiografia e non sappiamo quante generazioni vi apparterranno ancora. Già ora siamo minacciati dall'impoverimento derivante da una formazione culturale astorica, formazione che non solo già esiste, ma vanta ormai diritti di sovranità.¹⁰⁰

Insomma, il contemporaneo di Auerbach avrebbe il privilegio di essere in un periodo cruciale, sul crinale del mondo moderno e all'alba del mondo contemporaneo: può disporre ancora di tutto il materiale dei secoli passati ma vede il rischio della globalizzazione. È necessario contestualizzare il ragionamento del filologo con la situazione dell'accademia americana, in cui egli insegna all'epoca. Più avanti infatti Auerbach specifica che:

La cultura umanistica tardo-borghese, che prevedeva l'insegnamento scolastico del greco, del latino e della Bibbia, si è disgregata quasi dappertutto [...]. All'interno delle università o delle graduate schools il baricentro dell'interesse si è spostato: si preferisce insegnare la letteratura e la critica più recenti, e fra le epoche antiche si prediligono quelle che, come il barocco, sono state riscoperte da poco e si adattano ai moderni slogans letterari.¹⁰¹

⁹⁷ Erich Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, cit., p. 164.

⁹⁸ Ivi, p. 160.

⁹⁹ Ivi, p. 161.

¹⁰⁰ Ivi, p. 162.

¹⁰¹ Ivi, p. 165.

Il testo di Auerbach stesso si muove dunque tra due mondi, è il requiem non solo di un modo di vedere il mondo ma di una prospettiva di studio: la filologia nella sua prospettiva è l'unica metodologia di analisi adeguata allo studio del testo letterario, le altre prospettive (che oltre alla stessa Letteratura Mondiale fanno riferimento alla nascita della teoria letteraria) non hanno validità scientifica. Uno studente, spiega il filologo, non avrebbe bisogno di un insegnamento accademico per comprendere la produzione a lui contemporanea, in quanto «possiede comunque lo spirito del proprio tempo», mentre «ne ha invece bisogno per capire le forme linguistiche e le condizioni di vita dell'antichità, del Medioevo, del Rinascimento e per conoscere i modi e i mezzi per studiarle»¹⁰².

Come analizzato criticamente da Aamir Mufti, l'operazione di Auerbach sarebbe un sintomo della percezione della perdita della centralità dell'Europa nel nuovo sistema globale, caratterizzato certamente dalla globalizzazione, ma anche dalla colonizzazione:

This new world is characterized for them, in part, by the loss of the centrality of Europe and Europeans that had been the sine qua non of the colonial world, and by the necessity of confronting the consequences of the new visibility of the formerly colonized peoples, the old continent's various historically constituted others, on the twentieth century's historical stage. Today we might say that this set of texts is located within, and concerned with, the transformed field of culture on the threshold of the postcolonial, "globalization" phase of the world capitalist economy.¹⁰³

A questo punto Auerbach si trova di fronte al problema del metodo di studio: l'enciclopedia non è praticabile per evidenti limiti umani, l'unica via percorribile sembra essere la sintesi storica, ma in che modo? Auerbach fa l'esempio di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (*Letteratura europea e Medioevo latino*¹⁰⁴) di Ernst Robert Curtius (1948). Per lo studioso, infatti, la sintesi storica trova il proprio significato nella penetrazione scientifica del materiale, ma è frutto dell'intuizione personale del singolo:

Essa è frutto di un principio metodologico che possiamo così formulare: per realizzare una grande opera di tipo sintetico è necessario trovare anzitutto un punto di partenza, direi quasi un appiglio, che permetta di attaccare l'argomento. Lo spunto deve isolare una cerchia di fenomeni rigorosamente circoscritta e ben calcolabile; e l'interpretazione di questi fenomeni deve avere una forza di irradiazione capace di ordinare e interpretare anche un settore molto più vasto di quello del punto di partenza.¹⁰⁵

Quindi lo studio della Letteratura Mondiale deve partire da una caratteristica intrinseca a un testo letterario («un fenomeno parziale possibilmente circoscritto, concreto, descrivibile con mezzi tecnico-filologici»¹⁰⁶) che però allo stesso tempo non è limitabile a poche e non troppo

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Aamir Mufti, *Erich Auerbach and the death and life of World Literature*, cit., p. 71.

¹⁰⁴ Erich Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, cit., p. 167.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 168.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 169.

significanti occorrenze, ma ha bensì una: «potenziale forza d'irradiazione»¹⁰⁷. Come indicato da Pater Madsen, l'*Ansatz* è dunque un punto di partenza che è simultaneamente un profilo preliminare, il risultato della ricerca iniziale e l'esplicitazione del «personal commitment»¹⁰⁸ radicato nell'esperienza storica. Secondo Pradeau, inoltre, la centralità dell'individuo nella sintesi auerbachiana rinvierebbe al «protocollo romantico»¹⁰⁹, alla centralità del soggetto nella percezione e interpretazione del mondo. Una caratteristica che possiamo facilmente mettere in continuità con il rapporto tra individuo e biblioteca universale nella trattazione di Hesse.

Auerbach conclude il suo saggio con un passo molto citato:

La nostra patria filologica è in ogni caso la terra; la nazione non lo può più essere. La cosa più preziosa ed indispensabile che il filologo può ricevere in eredità è certo ancora e sempre la lingua e la cultura della propria nazione; ma solo separandosene e superandole queste divengono efficaci. Dobbiamo tornare, in circostanze differenti, a ciò che la cultura pre-nazionale del Medioevo già possedeva: la coscienza che lo spirito non è nazionale.¹¹⁰

Nel suo importante saggio *Global translatio*¹¹¹ Emily Apter critica le prospettive auerbachiane individuando nell'attività accademica di Leo Spitzer in Turchia un modello di «comparatism that sustains at once global reach and textual closeness»¹¹². Auerbach si stabilì nel medesimo dipartimento di Spitzer dopo l'invito di quest'ultimo nel 1936. Qui Auerbach secondo Apter trovò un ambiente culturale decisamente vivo, «not quite the isolation from Europe that he would have us believe in the afterword to *Mimesis*»¹¹³: Istanbul in quegli anni accoglieva infatti numerosi studiosi esuli da diverse parti di Europa. Auerbach visse a Istanbul per ben undici anni, senza però mai apprendere la lingua turca, al contrario Spitzer manifestò un atteggiamento molto più attento e interessato alla lingua e cultura locali, come testimoniato dall'articolo «Learning Turkish» (*Turkceyi Ogrenirken*), pubblicato nella rivista *Varlik* nel 1934¹¹⁴: «Any language is human prior to being national: Turkish, French, and German languages first belong to humanity and then to Turkish, French and German peoples»¹¹⁵. Apter indica la nascita della letteratura comparata in quel luogo ibrido, dove il nuovo nazionalismo turco, mirante a costruire un'identità turca in linea con la modernità occidentale, si incontra dialetticamente con l'ideologia, impersonificata da Auerbach, di una cultura europea dedicata

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Peter Madsen, *World Literature and World Thoughts: Brandes/Auerbach*, in *Debating World Literature*, cit. p. 59.

¹⁰⁹ Cfr. Christophe Pradeau, *Présentation de «Philologie de la littérature mondiale»*, cit., p. 18.

¹¹⁰ Erich Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, cit., p. 171.

¹¹¹ Emily Apter, *Global Translatio: The "Invention" of Comparative Literature, Istanbul, 1933*, in *Debating World Literature*, cit., pp. 76-109.

¹¹² *Ivi*, p. 79.

¹¹³ *Ivi*, p. 86.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 88.

¹¹⁵ Leo Spitzer, *Learning Turkish* [1934], luogo citato in *Ivi*, p. 76.

a preservare gli ideali di un umanesimo comune occidentale opposto alla barbarie dei nazionalismi: «I would like to suggest that comparative literature continues to this day to carry traces of the city in which it took disciplinary form; a site where East-West boundaries were culturally blurry, and where layers of colonial history obfuscated the outlines of indigenous cultures»¹¹⁶. La pratica filologica di Spitzer, basata sull'uso dei testi in lingua originale e sulla conoscenza di più lingue possibili, incarnerebbe questo incontro fruttuoso:

The practice of global translation, as Spitzer defined it, is patterned after untranslatable affective gaps, the nub of intractable semantic difference, episodes of violent cultural transference and counter-transference, unexpected love affairs. In retrospect, Spitzer's invention of comparative literature in Istanbul transformed philology into something recognizable today as the psychic life of transnational humanism.¹¹⁷

Le tensioni presenti in Auerbach (e ribadite nelle critiche di Apter) tra globale e locale, sintesi e differenza, sono destinate a strutturare tutto il dibattito transnazionale sulla Letteratura Mondiale fino ai nostri giorni. Esse sono ben presenti in dibattiti a distanza contemporanei o di poco consecutivi alla trattazione di Auerbach.

Un esempio è il confronto a distanza tra René Wellek e René Etiemble. Come studiato da Sinopoli, la ripresa di Goethe da parte di Wellek mira a diffondere quell'idea sintetica e valutativa di Letteratura Mondiale già espresso nel volume edito con Austin Warren *Theory of Literature* (1942):

Wellek, com'è noto, prediligeva una declinazione dell'idea di letteratura mondiale come insieme dei classici comunemente intesi come tali, e dunque portava in sostanza a far corrispondere all'aspetto universalizzante (cioè unificante) della letteratura, sul piano del sistema delle opere canoniche mondiali, quello critico-formalistico, sul piano dell'individuazione del metodo di analisi del testo letterario. Ne derivava, paradossalmente, una ripresa della dimensione autonoma del mondo letterario sul piano della singola opera, studiata in quanto opera d'arte in sé e non calata in un contesto storico-filologico.¹¹⁸

Come indicato da Theo D'haen, *Comparaison n'est pas raison: la crise de la littérature comparée* di René Etiemble (1963) risponde a questa visione totalizzante della letteratura condivisa in quei decenni negli Stati Uniti¹¹⁹. Etiemble, titolare della cattedra di letteratura comparata alla Sorbonne Université di Parigi, ha speso tutta la propria carriera in un tentativo di de-occidentalizzazione e decolonizzazione dei concetti di letteratura universale e letteratura

¹¹⁶ Ivi, p. 97.

¹¹⁷ Ivi, p. 109.

¹¹⁸ Franca Sinopoli, *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, cit., p. 70.

¹¹⁹ D'haen fa presente anche la conferenza «The Teaching of World Literature», Philo Buck's University of Wisconsin, Aprile 1959, dove il comparatista svizzero-americano Werner Freidrich, professore di letteratura comparata alla University of North Carolina di Chapel Hill critica in questo modo la concezione di World Literature statunitense: «Sometimes, in flippant moments, I think we should call our programs NATO Literatures – yet even that would be extravagant, for we do not usually deal with more than one fourth of the 15 Nato-nations». Theo D'haen, *Routledge Concise History of World Literature*, cit., pp. 14-15.

generale. È passato alla storia della disciplina il suo intervento provocatorio esposto al *Fourth Congress of the International Comparative Literature Association* svoltosi a Fribourg, Svizzera (1964), *Faut-il réviser la notion de Weltliteratur?*¹²⁰. Etiemble parte evidentemente dal concetto espresso da Goethe, criticandolo ma allo stesso tempo cercandolo di salvare dalle pesanti accuse che già in quegli anni venivano mosse dalla sociologia della letteratura. Per il comparatista, infatti, oggi il critico deve stare ben attento a idealizzare l'attenzione di Goethe per le letterature europee, e contestualizzarlo in quanto prodotto della coscienza borghese e del libero mercato e, di conseguenza, all'interno dell'imperialismo colonialista in quanto momento della coscienza borghese¹²¹. Tuttavia, nota Etiemble, nessuna parola di Goethe sulla *Weltliteratur* ci autorizza a vedere in lui un agente cosciente o incosciente dell'imperialismo, e anzi in lui è ben evidente una critica del nazionalismo tedesco: «reconnaissons donc que Goethe n'est pas plus coupable de la destruction des littératures amérindiennes que des excès antisémites et antiyiddish de Staline le juif Karl Marx, théoricien du socialisme»¹²². Dopo queste premesse, Etiemble propone la necessità di aprire la nostra visione della *Weltliteratur*, andando oltre la visione dell'allievo di Goethe, Hugo Meltzl, e del suo *Dekaglottismus*, ovvero dell'individuare solo dieci lingue della civilizzazione: tedesco, inglese, spagnolo, olandese, ungherese, islandese, italiano, portoghese, svedese, francese e latino (ovviamente tutte lingue europee): «proclamons que la littérature ne peut être désormais que l'ensemble de toutes les littératures, vivantes ou mortes, dont nous avons gardé des traces écrites, ou seulement orales, et ce, sans discrimination langagière, politique ou religieuse»¹²³. Nel suo discorso Etiemble critica aspramente l'inchiesta condotta da Queneau, *Pour une Bibliothèque idéale* in quanto eminentemente francocentrica¹²⁴, ma anche eventuali usi canonizzati della *Biblioteca universale* di Hesse: bisogna infatti distinguere un uso umanista, da amatore, della letteratura (per l'appunto Hesse), dallo studio vero e proprio della *Weltliteratur*: «ne confondons pas cet usage, cette jouissance, cette assimilation de la Weltliteratur, avec la connaissance qu'il convient d'en compiler sous forme de répertoires, de traités, d'histoires, de dictionnaires»¹²⁵.

In implicita dialettica anche con Auerbach, Etiemble dunque propone una metodologia di studio della letteratura mondiale che completi l'insegnamento tradizionale della filologia romanza con l'apprendimento di lingue e letterature extra-europee:

¹²⁰ René Etiemble, *Faut-il réviser la notion de Weltliteratur?*, in *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 15-36.

¹²¹ Cfr. Ivi, p. 16.

¹²² Ivi, p. 17.

¹²³ Ivi, p. 20.

¹²⁴ Ivi, p. 21.

¹²⁵ Ivi, p. 33.

Tout en continuant à former de savants spécialistes de langues romanes, ou germaniques, ou slaves, ou dravidiennes, ou sino-tibétaines, u turco-mongoles, ou finno-ougriennes, ou sémitiques, et beaucoup d'africanistes, nous formerons un autre type de travailleurs : des gens qui sauront bien une langue sémitique, une langue dravidienne, une langue sino-tibétaine, une langue malaise. Voilà ceux qui pourraient contribuer à singulièrement enrichir et préciser la notion de littérature.¹²⁶

Lo stesso Etiemble, come accennato, ha dedicato tutta la propria vita a questa impresa, in questa ci limitiamo a segnalare i *Nouveaux essais de littérature universelle*¹²⁷ e i *Quelques essais de littérature universelle*¹²⁸, dove il comparatista cerca di «mettere la Francia al suo giusto posto di oggi [anni '90] nel concerto discordante della Repubblica delle lettere, ovvero nella periferia», dato che «ci vorrebbe circa venti volte la Francia per popolare la Cina»¹²⁹. Come indicato da Samira Seyeh, Etiemble vedeva dunque la letteratura comparata come una «equalizing platform»¹³⁰ del mondo, rispetto allo strapotere geopolitico e militare degli Stati Uniti e dell'Europa. Inoltre, il comparatista presenta un termine che ritroveremo molto nei prossimi paragrafi, diventato celebre con *Death of a discipline* di Gayatri Spivak nel 2003 ma che, evidentemente, il comparatista già usava trenta anni prima, planetarietà:

Au fait, et si l'on parlait de littérature « planétaire » ? Car enfin, dans la probable pluralité des mondes habités, d'autres « littératures » orales, écrites, emmagasinées en cassettes audiovisuelles ou autres, ont fort bien pu naître et mourir (à jamais en tout cas pour nous autres terriens). Pensons seulement aux hiéroglyphes, à l'écriture sumérienne, etc.¹³¹

Con la sensibilità di Etiemble ci avviciniamo evidentemente alla “rinascita” degli anni Duemila della World Literature, o meglio: traduzione, ibridazione culturale tra i modelli statunitensi e quelle europei, come si sta cercando di dimostrare. Prima di passare al prossimo paragrafo è necessario analizzare tre figure di transizione, che con la loro teorizzazione parziale della World Literature permettono la transizione dal vecchio al nuovo millennio nelle forme che conosciamo: Claudio Guillén, Dionysz Durisin ed Edward Said.

Come analizzato da Sinopoli, in *L'uno e il molteplice* Guillén¹³² traduce il termine *Weltliteratur* con “letteratura del mondo”, derivandone tre significati: «accessibilità delle letterature ai lettori di un numero sempre maggiore di paesi; ampiezza della diffusione della conoscenza di tali autori e delle loro opere tramite traduzioni, ricezioni e altre modalità ‘di

¹²⁶ Ivi, p. 30.

¹²⁷ René Etiemble, *Nouveaux essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, 1992.

¹²⁸ René Etiemble, *Quelques essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, 1982.

¹²⁹ Ivi, pp. 9-10.

¹³⁰ Samira Sayeh, *René Etiemble: defense and illustration of a “true literary comparatism”*, in *Routledge Companion*, cit., p. 93.

¹³¹ René Etiemble, *Nouveaux essais de littérature universelle*, cit., pp. 11-12.

¹³² Claudio Guillén, *Weltliteratur*, in Id., *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata* [1992], tr. it. A. Gargano, C. Gaiba, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 57-68.

transito'; capacità simbolica della letteratura di tradurre gli aspetti più profondi e duraturi dell'esperienza umana»¹³³. Per César Dominguez Prieto, Durisin nella sua teoria del processo interletterario tiene insieme studio della letteratura nazionale e comparata, teorizzando una Letteratura Mondiale come sistema mutevole. Difatti *Čo je svetová literatúra* (*What is World Literature?*, 1992) è il primo libro sullo studio sistemico della Letteratura Mondiale, a tal proposito Dominguez nota con sorpresa che non sia citato dalle teorie sistemiche degli anni Duemila di Damrosch, Moretti, Beecroft e Apter¹³⁴. Durisin definisce la Letteratura Mondiale come un sistema strutturato di fenomeni letterari interconnessi da legami genetici o tipologici. Tra i due poli del processo integrativo, i particolari letterari (letterature nazionali) e gli universali letterari (letteratura mondiale), il critico distingue due livelli subordinati al mutamento: le comunità interletterarie e gli «interliterary centrism»¹³⁵. Le letterature nazionali possono far parte di differenti comunità interletterarie, essendo soggette a diversi tipi di variazioni: «literary evolution is also made of sudden ruptures; unexpected changes whereby the literary process is influenced»¹³⁶. Anche nel livello della letteratura mondiale si assiste a un cambiamento su diversi livelli in quanto: «world literature is not an unchanging category; quite the contrary, it is a changing and adaptive phenomenon in accordance with historical periods, national literatures, and readers... It is precisely the historicity of world literature that allows us to formulate a history of world literature»¹³⁷. Nonostante le evidenti innovazioni apportare alla teoria della Letteratura Mondiale di Durisin, Dominguez evidenzia le problematicità insite a un discorso che mantiene le letterature nazionali quali unità minime del processo interletterario: secondo il critico una letteratura mondiale così descritta sarebbe un processo cumulativo e quasi irreversibile¹³⁸.

Né Guillèn né Durisin hanno tuttavia influenzato la critica della World Literature come Edward Said. L'autore di *Orientalism* ha infatti svolto un vero e proprio ruolo di traduttore culturale della *Philologie der Weltliteratur* di Auerbach negli Stati Uniti. Egli è stato il traduttore (con la moglie Marie Said) del saggio di Auerbach in inglese: *Philology and Weltliteratur* (1969), inoltre nel 2003 scrive un'introduzione alla nuova edizione di *Mimesis*, ripubblicata un anno dopo in *Humanism and Democratic Criticism*. Qui il critico spiega che ha

¹³³ Franca Sinopoli, *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, cit., p. 70.

¹³⁴ Cfr. Cesar Dominguez, *Dionyz Durisin and a systemic theory of world literature*, in *Routledge Companion*, cit. p. 104.

¹³⁵ Ivi, p. 102.

¹³⁶ Dionysz Durisin, *Čo je svetová literatúra*, [1992], p. 200, tr. ing. in *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Cfr. Cesar Dominguez, *Dionyz Durisin and a systemic theory of world literature*, cit., p. 103.

deciso di aggiungere nel 2003 alle tre *lectures* del 2000 tenute alla Columbia University l'introduzione a *Mimesis* in seguito all'attentato alle Torri Gemelle dell'11 settembre. Secondo D'haen in queste pagine il critico fa un appello obliquo alle idee di Goethe sulla *Weltliteratur* per chiedere la coesistenza fruttuosa tra le culture, vedendolo implicitamente come uno dei primi ad aprire la cultura europea al mondo¹³⁹. Auerbach, come ribadito anche da Apter, è dunque un riferimento costante lungo la carriera di Said, evidenziando l'incipit di *The World, the Text and the Critic*, in cui Said scrive che «the book owed its very existence to the very fact of Oriental, non-Occidental exile and homelessness»¹⁴⁰, oltre al suo *speech* per l'edizione del 1999 della PMLA intitolata «Humanism» (che richiama il filologo romano)¹⁴¹. Ma Said dona un grande spazio alla *Weltliteratur* soprattutto in *Culture and Imperialism*. Qui il critico riconosce che il concetto goethiano sia stato di grande importanza per lo sviluppo della letteratura comparata, ma si è concretizzato in un riposizionamento dell'Europa al centro del mondo:

Romania underpins Europe, just as (in a curiously regressive way) the Church and the Holy Roman Empire guarantee the integrity of the core European literatures. At a still deeper level, it is from the Christian Incarnation that Western realistic literature as we know it emerges. This tenaciously advanced thesis explained Dante's supreme importance to Auerbach, Curtius, Vossler and Spitzer. To speak of comparative literature therefore was to speak of the interaction of world literature with one another, but the field was epistemologically organized as a sort of hierarchy, with Europe and its Latin Christian literatures at its center and top. When Auerbach, in a justly famous essay entitled "Philologie der Weltliteratur", written after World War Two, takes note of how many "other" literary languages and literatures seemed to have emerged (as if from nowhere: he makes no mention of either colonialism or decolonization), he expresses more anguish and fear than pleasure at the prospect of what he seems so reluctant to acknowledge: Romania is under threat.¹⁴²

La letteratura comparata ha dunque costruito un'idea di Europa che si basa sul Medioevo romano, su un'unità data dalla lingua latina sovranazionale e dal cristianesimo, che garantisce anche la teorizzazione di uno stile realista comune europeo basato sull'incarnazione cristiana: il *sermo humilis* su cui Auerbach basa *Mimesis*. In *Philologie der Weltliteratur* Auerbach prende conto di altre lingue emerse al di fuori della tradizione (immaginata) europea, come se esse fossero «uscite fuori dal nulla» e nate con la classificazione dei filologi romani. Questa visione culturale della Letteratura Mondiale, continua Said, si lega alla geografia imperialista: «in the writings of Halford Mackinder, George Chisolm, Georges Hardy, Leroy-Beaulieu, and Lucien Febvre, a much franker appraisal of the world system appears, equally metrocentric and imperial; but instead of history alone, now both empire and actual geographical space collaborate to

¹³⁹ Cfr. Theo D'haen, *Routledge Concise History of World Literature*, cit., pp. 35-36.

¹⁴⁰ Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 8.

¹⁴¹ Cfr. Emily Apter, *Global Translatio*, cit., p. 80.

¹⁴² Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1993, p. 45.

produce a 'world-empire' commanded by Europe»¹⁴³. All'occhio del critico di oggi, la coincidenza tra questi modelli di sistemi mondiali non può sembrare neutrale: le mappe geografiche del mondo forniscono una giustificazione e una spiegazione del dominio politico («Europe did command the world; the imperial map did license the cultural vision»¹⁴⁴). Il sistema globale contemporaneo, spiega Said, era già prefigurato e iscritto nelle convergenze tra geografia, cultura e storia (così importanti per la letteratura comparata):

Then we can grasp in a new and more dynamic way both the idealist historicism which fueled the comparatist «world literature» scheme and the concrete imperial world map of the same moment. But that cannot be done without accepting that what is common to both is an elaboration of power. The genuinely profound scholarship of the people who believed in and practiced *Weltliteratur* implied the extraordinary privilege of an observer located in the West who could actually survey the world's literary output with a kind of sovereign detachment.¹⁴⁵

Il comparatista palestinese legge, dunque, la storia dell'Europa attraverso uno sguardo straniato: non ricerca la comunanza, l'uguaglianza, ma le fratture, le discontinuità. Questo sguardo ha un nome preciso, ed è diventato ormai celebre negli studi comparatistici: sguardo contrappuntistico, una lettura che analizza l'archivio culturale non in maniera univoca ma mettendo in dialettica (in contrappunto) la storia metropolitana narrata dal centro con le storie narrate da chi è stato dominato da questi atti discorsivi¹⁴⁶. Il contrappunto è insito allo stesso Said: ci siamo concentrati sulla critica di Goethe e Auerbach in *Culture and Imperialism*, ma in *Humanism and Democratic Criticism* la tecnica del contrappunto viene risemantizzata:

That it is possible to be critical of humanism in the name of humanism and that, schooled in its abuses by the experience of Eurocentrism and empire, one could fashion a different kind of humanism that was cosmopolitan and text-and-language-bound in ways that absorbed the great lessons of the past from, say, Erich Auerbach and Leo Spitzer and more recently Richard Poirier, and still remain attuned to the emergent voices and currents of the present, many of them exilic, extraterritorial, and unhoused, as well as uniquely American.¹⁴⁷

Il nuovo umanesimo che il critico lascia in testamento per il futuro deve anche rifarsi alla precisione filologica di Spitzer e Auerbach, l'*Ansatz* auerbachiano diventa la base su cui costruire non solo la *location* saidiana, ma anche la *worldliness*, la capacità di situare un testo nella propria rete di relazione sociali, culturali, politiche:

It means situating critique at the very heart of humanism, critique as a form of democratic freedom and as a continuous practice of questioning and of accumulating knowledge that is one to, rather than in denial of, the constituent historical realities of the post-Cold War world, its early colonial formation, and the frighteningly global reach of the last remaining superpower of today.¹⁴⁸

¹⁴³ Ivi, p. 48.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Cfr. Edward Said, *Culture and Imperialism*, p. 51.

¹⁴⁷ Edward Said, *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press, 2004, pp. 10-11.

¹⁴⁸ Ivi, p. 47.

Come spiegato infatti da D'haen, per Said l'umanesimo rinascimentale è legato alla ricerca filologica, e dunque alla lettura critica dei testi, esso è quindi eminentemente «self-questioning»¹⁴⁹: il metodo descritto da Auerbach, partendo da un preciso riferimento testuale, radica ogni opera studiata nel proprio contesto storico non solo tramite il proprio contenuto ma primariamente attraverso le strutture e i linguaggi usati (vedi *Mimesis*). Questa analisi è condivisa anche da Mufti, che riparte proprio dalla critica e riscoperta di Auerbach da parte di Said per proporre un nuovo modello di World Literature eminentemente *worldly*¹⁵⁰. D'altro canto, Apter rilegge questa genealogia dell'umanesimo saidiano, vedendolo non in legame con l'*Ansatzpunkt* di Auerbach ma con la pratica filologica di Spitzer:

Shifting the burden of definition to identity and thereby evading the complex issue of how transnational humanism selects for culture; that is, to say, how it excludes as well as culls a philological example from an unsorted jumble of texts. To give this problem its due, one must reflect more fully on the role played by philology in reaching for connections across languages, while at the same time respecting the recalcitrance of the original.¹⁵¹

1.1.2. La rinascita critica della Letteratura Mondiale, la World Literature.

Come indicato da Sinopoli, il ritorno della Letteratura Mondiale nell'ambito della comparatistica letteraria si può comprendere solo partendo dal cosiddetto «Rapporto Bernheimer», una relazione sullo stato della disciplina nelle università degli Stati Uniti d'America stilato nel 1993 da Charles Bernheimer su incarico dell'*American Comparative Literature Association* (ACLA). Qui il comparatista si focalizza su diversi punti cruciali per la ridefinizione (ritenuta necessaria) della disciplina: la messa in crisi del canone occidentale, la transizione dalla decolonizzazione del canone alla costruzione di canoni pluralisti, la ricontestualizzazione in senso multiculturale della tradizione occidentale¹⁵². Per questo la comparatista scrive che:

Nella storia della critica del Novecento è dunque praticamente impossibile da un certo momento in poi parlare di letteratura mondiale eludendo la produzione letteraria di ambito postcoloniale, nonché il significato che la sua ricezione e consumo assumono per le società occidentali [...]. Tuttavia prendere in considerazione la produzione postcoloniale riconducendola solo al discorso coloniale rischia di ingabbiare ulteriormente la prima nella prospettiva limitata di quest'ultimo, come è stato immediatamente notato dagli teorici postcoloniali di origine non occidentale in risposta a Jameson e in generale agli intellettuali europei e nordamericani.¹⁵³

¹⁴⁹ Theo D'haen, *Routledge Concise History of World Literature*, cit., p. 27.

¹⁵⁰ Cfr. Aamir Mufti, *Erich Auerbach and the death and life of World Literature*, cit., p. 79.

¹⁵¹ Emily Apter, *Global Translatio*, cit., p. 104.

¹⁵² Cfr. Franca Sinopoli, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 49-50.

¹⁵³ Ivi, p. 77

Tuttavia, la prima monografia che ha dato inizio al nuovo dibattito contemporaneo sulla Letteratura Mondiale¹⁵⁴ non è stata pubblicata negli Stati Uniti, ma in Francia: si tratta de *La République Mondiale des Lettres* di Pascale Casanova¹⁵⁵. L'autrice è evidentemente influenzata dalla sociologia della letteratura di Pierre Bourdieu, che in *Les Règles de l'art* (1992) struttura la società in campi relativamente autonomi (economia, arte, educazione, scienza, ecc.) ma storicamente modificabili; il «campo letterario» entra in contatto con essi, non è indipendente come voleva l'estetica romantica. L'opera di uno scrittore è influenzata dalla società in cui vive e si può leggere attraverso i tentativi di crearsi una posizione di forza all'interno del campo letterario, assumendo un «capitale simbolico»:

Le champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre des positions [...]. Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions, ou, en d'autres termes, par le système des propriétés pertinentes, c'est-à-dire efficaces, qui permettent de le situer par rapport aux autres positions [...]. Aux différentes positions [...] correspondent des prises de positions homologues, œuvres littéraires ou artistiques notamment, mais aussi actes et discours politiques, manifestes ou polémiques, etc. – ce qui impose de récuser l'alternative entre la lecture interne de l'œuvre et l'explication par les conditions sociales de sa production ou de sa consommation.¹⁵⁶

Casanova riprende ed espande questo modello, tracciando una Repubblica Mondiale della Letteratura che ricopre uno spazio inter-nazionale (nel senso di interazioni intraprese tra diverse nazioni), essa:

A son propre mode de fonctionnement, son économie engendrant hiérarchies et violences, et surtout son histoire qui, occultée par l'appropriation nationale (donc politique) quasi systématique du fait littéraire, n'a encore jamais été véritablement décrite. Sa géographie s'est constituée à partir de l'opposition entre une capitale littéraire (donc universelle) et des contrées qui en dépendent (littérairement) et qui se définissent par leur distance esthétique à la capitale.¹⁵⁷

Lo spazio letterario internazionale sarebbe stato creato nel XVI secolo, nel momento in cui il letterario sarebbe diventato un «enjeu de lutte»¹⁵⁸. In questo senso il canone dei classici tracciato da Goethe nella teorizzazione della *Weltliteratur* non sarebbe portatore di un oggettivo valore estetico trascendentale, ma incarnerebbe un “centro” costituito tramite una superiorità economica e sociale (un capitale simbolico) sulla “periferia”. La nozione di “classico” sarebbe

¹⁵⁴ Christopher Prendergast nell'introduzione a *Debating World Literature*, cit., collettanea che presenta interventi di natura comparatista di numerosi studiosi sul tema della World Literature, afferma che il volume è nato per reazione-risposta al saggio di Casanova e dedica il proprio intervento, *The World Republic of Letters* (pp. 1-25), proprio alla rilettura critica del saggio della francese. Anche Sinopoli in *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, cit., individua nel volume di Casanova e in David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, i testi fondamentali della nuova ripresa del concetto di mondialità letteraria.

¹⁵⁵ Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

¹⁵⁶ Pierre Bourdieu, *Le champ littéraire*, «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 89, sept. 1991, pp. 18-19.

¹⁵⁷ Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 25.

¹⁵⁸ Ivi, p. 24.

infatti un privilegio accordato alle nazioni più antiche, le quali hanno posizionato i loro testi fondatori nello spazio dell'atemporalità delle grandi narrazioni fondative (esisterebbe un nesso di interdipendenza tra l'apparizione degli stati-nazione, l'espansione delle lingue volgari e la costituzione delle letterature volgari¹⁵⁹). Il classico incarnerebbe la legittimità stessa della letteratura: «c'est-à-dire ce qui est reconnu comme *La littérature*, ce à partir de quoi seront tracées les limites de ce qui sera reconnu comme littéraire, ce qui servira d'unité de mesure spécifique»¹⁶⁰. Ma Casanova non disegna una semplice opposizione binaria tra spazi letterari dominanti e dominati: si parlerebbe infatti di un *continuum* in cui le opposizioni, le concorrenze, le forme di dominazione multipla impediscono il disegno di una gerarchia lineare¹⁶¹. Lo stato-nazione per l'autrice è infatti un'entità relazionale, che si costituisce nel suo legame con gli altri stati-nazione¹⁶². Parliamo dunque di uno spazio internazionale che "ritraduce" nei propri termini specifici le dinamiche politiche e nazionali: questo spazio, nonostante non sia infatti totalmente indipendente dalle imposizioni politiche, ha delle proprie leggi indipendenti, che hanno permesso un vero e proprio «spazio internazionale autonomo della letteratura»¹⁶³. Quando uno scrittore assume un capitale simbolico, diventa un punto di riferimento, il suo nome diventa un valore (un capitale) sul mercato letterario che gli «fa credito» ovvero gli dona valore e potere¹⁶⁴. È a questa altezza del saggio che si trova forse l'intuizione più interessante della monografia, «il meridiano di Greenwich letterario»:

De même que la ligne *fictive*, dite aussi «méridien d'origine», choisie arbitrairement pour la détermination des longitudes, contribue à l'organisation *réelle* du monde et rend possible la mesure des distances et l'évaluation des positions à la surface du globe, de même ce que l'on pourrait appeler le «méridien de Greenwich littéraire» permet d'évaluer la distance au centre de tous ceux qui appartient à l'espace littéraire. La distance esthétique se mesure, aussi, en termes temporels : le méridien d'origine institue le présent, c'est-à-dire, dans l'ordre de la création littéraire, la modernité. On peut ainsi mesurer la distance au centre d'une œuvre ou d'un corpus d'œuvres, d'après leur écart temporel aux canons qui définissent, au moment précis de l'évaluation le présent de la littérature.¹⁶⁵

In questo spazio conflittuale non vi è naturalmente spazio per il concetto di "universale", riconosciuto come «una delle invenzioni più diaboliche del centro»¹⁶⁶, esso infatti maschererebbe le dominazioni di alcune lingue e di alcune letterature sul resto del mondo attraverso il fantasma dell'uguaglianza di tutti i soggetti in letteratura, ma in realtà «l'universel

¹⁵⁹ Ivi, p. 56.

¹⁶⁰ Ivi, p. 29.

¹⁶¹ Cfr. Ivi, p. 121.

¹⁶² Cfr. Ivi, p. 59.

¹⁶³ Cfr. Ivi, p. 124.

¹⁶⁴ Ivi, pp. 31-32.

¹⁶⁵ Ivi, p. 127.

¹⁶⁶ Ivi p. 215.

est ce qu'ils déclarent acquis et accessible à tous à condition qu'il leur rassemble»¹⁶⁷. La traduzione letteraria permetterebbe la diffusione internazionale del capitale letterario centrale per le lingue dominanti, e parallelamente l'assorbimento e l'annessione delle lingue minoritarie¹⁶⁸. Il campo non è fissato però una volta per tutte, il «meridiano di Greenwich letterario», a differenza di quello temporale, può variare nel tempo, basta infatti osservare come nell'ultimo secolo e mezzo (senza inoltrarci in anacronismi premoderni che non possono verosimilmente adattarsi pienamente a una teoria debitrice del concetto di capitale letterario e dunque intimamente legata al sistema capitalistico) secondo Casanova, si sia passati da una centralità quasi totale di Parigi nel campo internazionale alla contemporanea situazione policentrica, che però vede sempre di più un'imposizione dell'asse anglosassone Londra-New York sul resto del mondo. Diventa dunque complicato tracciare un quadro delle «piccole letterature», la cui emergenza, in virtù di questo spazio conflittuale, appare indissociabile dall'apparizione di una nuova nazione: «la seule histoire réelle de la littérature est celle des révoltes spécifiques, des coups de force, des manifestes, des inventions de formes et de langues, de toutes les subversions de l'ordre littéraire qui peu à peu « font » la littérature et l'univers littéraire»¹⁶⁹. Casanova ripartisce le strategie nel campo in due grandi categorie: «d'une part l'assimilation, c'est-à-dire l'intégration, per une dilution ou un effacement de toute différence originelle, dans un espace littéraire dominant»¹⁷⁰, entrerebbero in questa categoria gli scrittori postcoloniali «riconosciuti» dal centro negli ultimi decenni, insigniti dei premi letterari (come il Goncourt o il Booker Prize¹⁷¹). Dall'altro lato abbiamo la «dissimilation ou la différenciation, c'est-à-dire l'affirmation d'une différence à partir notamment d'une revendication nationale»¹⁷². Secondo Casanova a questa categoria sarebbero appartenuti gli scrittori della *créolité* dei Caraibi prima di esseri stati assimilati (premiati) e assorbiti nel centro estetico francese.

Si tratta di affermazioni problematiche, che legano direttamente lingua, territorio e originalità; difatti la monografia di Casanova è stata molto criticata in ambito anglosassone, in particolare Christopher Prendergast si è mostrato scettico circa la divisione troppo netta della Repubblica Mondiale delle Lettere in centro e periferia, e ha accusato Casanova di eurocentrismo tanto per l'importanza concessa a Parigi prima e a Londra e New York dopo

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Cfr., Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, cit., pp. 190-191.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 241.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 246.

¹⁷¹ Cfr. *Ivi*, p. 173.

¹⁷² *Ivi*, p. 246.

nell'egemonia del campo letterario, quanto per la sua definizione di letteratura, che riterrebbe tale solo quando attiene al canone occidentale e non a diversi tipi espressivi (per esempio, l'oralità)¹⁷³. Per Prendergast il valore letterario non è solo spiegabile attraverso dinamiche nazionali o di mercato, e questo tipo di lenti porterebbero la comparatista a delle analisi mistificanti di Kafka e Beckett¹⁷⁴.

Tuttavia, sembra esserci stato nei confronti di Casanova da parte della critica anglosassone una sorta di preconconcetto che ha portato a vedere il suo sistema come normativo, e non come descrittivo: la comparatista non afferma certo che Parigi *deve* essere il centro del campo letterario, né che ci si sia *solo* un modo per definire il letterario. Casanova descrive le strategie colonialiste delle nazioni e lingue egemoniche; inoltre, a fuggire a questa logica intimamente nazionalista sono per la critica i «rivoluzionari», rappresentati dagli eminenti nomi di James Joyce e Samuel Beckett, tra gli altri¹⁷⁵.

What is World Literature? di David Damrosch condivide con *La République Mondiale des Lettres* l'approccio sistemico alla mondialità letteraria, caratterizzandosi per l'attenzione concessa alla traduzione e alla circolazione dei testi. Le opere ascrivibili alla World Literature non costituirebbero infatti un canone dei «migliori libri del mondo»: sono bensì quelle che circolano oltre la propria cultura d'origine. Nella conclusione al volume, Damrosch ne elenca le caratteristiche principali:

1. World Literature is an elliptical refraction of national literatures.
2. World Literature is writing that gains in translation.
3. World Literature is not a set canons of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with world beyond our own place and time.¹⁷⁶

Localizzando il proprio discorso, l'autore critica implicitamente la didattica statunitense che usa opporre la World Literature allo studio delle letterature nazionali, teorizzando una metodologia dello studio dello spazio ellittico generatosi nel passaggio di un'opera dal contesto di partenza a quello di arrivo. Cruciale risulta di conseguenza la traduzione: mentre i testi informativi non «perdono né acquistano nulla» in traduzione, le opere letterarie manifestano qualcosa di diverso all'estero e in patria. Per questo le opere della World Literature «guadagnano attraverso la traduzione»: «in an excellent translation, the result is not the loss of an unmediated original vision but instead a heightening of the naturally creative interaction of

¹⁷³ Cfr. Christopher Prendergast, *The World Republic of Letters*, cit., p. 4.

¹⁷⁴ Cfr. Ivi, p. 19.

¹⁷⁵ Approfondiremo questa ricerca nelle pagine dedicate al percorso nel campo transnazionale della letteratura di Glissant, Meneghello e Rushdie.

¹⁷⁶ David Damrosch, *What is World Literature?*, cit., p. 281.

reader and text»¹⁷⁷. La World Literature, dunque, è una «doppia rifrazione», che si genera nel rapporto tra produzione culturale del contesto di partenza e orizzonte linguistico, ricettivo, del contesto di arrivo¹⁷⁸. La World Literature non può dunque essere concepita come un catalogo di tutte le opere prodotte al mondo, né un canone delle migliori opere dell'umanità, in quanto si rischierebbe di incorrere nella definizione di una «NATO Literature». Per il critico il canone è mobile, dipende dal tempo e dallo spazio, e quello occidentale andrebbe ampliato in chiave multiculturale. Citando il Lawrence Venuti di *The Translator's Invisibility* (1995), Damrosch evidenzia come nel 1987 gli editori brasiliani abbiano prodotto 1500 traduzioni di libri di lingua inglese mentre solo quattordici traduzioni dal brasiliano sono state effettuate in Inghilterra e negli USA. Damrosch, criticando anche i volumi antologici statunitensi sui *Masterpieces of World Literature*, teorizza un approccio ellittico che guarda ai testi riconoscendo il nostro punto di vista situato, uscendo dalla dicotomia tra assimilazione e sguardo alieno.

Traduzione e lettura nel modello di Damrosch sono intimamente collegati. In *Frames for World Literature* il comparatista, infatti, analizza che «in practice world literature is what an individual reader experiences in reading works written outside the reader's own tradition»¹⁷⁹, in quanto come la traduzione, anche la lettura si posiziona in uno spazio ellittico tra la cultura di produzione del testo e quella del lettore. La traduzione può evidentemente influenzare la ricezione del testo, assimilando o straniando la lingua di partenza¹⁸⁰:

The borders of world literature are formed at once on a global scale and at the most individual level, made and remade in the shifting relations between world-wide capital flows, national publishing industries and university systems, and the personal preferences of individual readers [...]. The ultimate boundary of world literature is found in the interplay of works in a reader's mind, reshaped anew whenever a reader picks up one book in place of another, begins to read, and is drawn irresistibly into a new world.¹⁸¹

Al contrario di Casanova, in *What is World Literature* Damrosch più che strutturare un sistema che spieghi il funzionamento della Letteratura Mondiale tutta si concentra su singoli casi che ne esemplifichino uno studio lungo i secoli, dividendo la monografia in tre sezioni: *Circulation*, *Production* e *Translation*. Nel capitolo *Gilgamesh's Epic* l'autore studia la circolazione dell'*Epica di Gilgamesh* fuori dal proprio contesto originale, in particolare durante il ventesimo secolo, analizzando i percorsi dei due uomini che hanno permesso la scoperta delle tavole: Austen Harry Layard e Hormuzd Rassam, visti quali specchi della cultura inglese del tempo. Nella metodologia di Damrosch è evidente il riferimento a *Orientalism* di Said: nella

¹⁷⁷ Ivi, p. 292.

¹⁷⁸ Cfr. Ivi, p. 283.

¹⁷⁹ David Damrosch, *Frames for World Literature*, in *Tensions in World Literature*, cit., p. 110.

¹⁸⁰ Torneremo su questi temi nel nostro quarto capitolo dedicato a multilinguismo e *translation studies*.

¹⁸¹ David Damrosch, *Frames for World Literature*, cit., p. 111.

traduzione di George Smith del 1874 (*The Chaldean Account of the Deluge*), i motivi dell'*Epica* vengono totalmente assimilati alla cultura di arrivo, venendo letti attraverso passi della *Genesi*. Smith legge l'opera come poema nazionale dei babilonesi attraverso una «triangolazione» tra cultura biblica e Antica Grecia¹⁸². Per l'autore questo, dunque, è un esempio di ricezione assimilativa: al contrario, nella World Literature bisognerebbe avere l'abilità di leggere il testo tenendo presente il nostro punto di vista connotato e inserendolo nel suo contesto di partenza. Anche la ricezione delle opere di Kafka è un esempio di modifica sostanziale delle traduzioni (ma anche delle edizioni in tedesco) durante gli anni: l'autore è passato difatti da essere letto (e tradotto) come artista-tipo che trascende la cultura di provenienza ad essere letto attraverso la comunità ebraica di Praga. Questo shift «from a universal to an ethnic Kafka»¹⁸³ è stato provocato soprattutto da *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975) di Deleuze e Guattari. Damrosch spiega come Max Brod nell'editare i testi postumi di Kafka abbia seguito l'intenzione autoriale normalizzando la punteggiatura e il lessico, nonostante la prosa mostri influenze linguistiche dal ceco, dallo yiddish e dall'ebraico. Se la traduzione inglese del 1930 «universalizza» lo scrittore staccandolo dal contesto, dopo la monografia di Deleuze e Guattari le traduzioni restituiscono la punteggiatura originale, insieme ad altri elementi linguistici; d'altronde questo sarebbe un Kafka «non veritiero», in quanto egli adottava questo intarsio multilinguistico negli appunti e nei diari ma nella scarna produzione in vita utilizzava un tedesco di alto livello standard. Di conseguenza nel modello dello studioso la traduzione si lega alla transculturazione, ovvero alla relazione ibridante tra diverse culture, in cui l'una non soppianta l'altra. La World Literature si distingue dalla *Global Literature*, caratterizzata dal *Global English* (o *Globish*), una lingua commerciale e turistica delocalizzata: Damrosch definisce queste opere (non di grande valore artistico) come iper-traducibili e istantaneamente tradotte in molteplici lingue, presenti invariate in ogni parte del mondo. Il comparatista fa riferimento a una letteratura mondiale anglofona che fa un uso alternativo e ibridante della lingua inglese, accennando ai casi di G.V. Desani, V.S Naipaul, Rudyard Kipling e Salman Rushdie¹⁸⁴.

La stragrande maggioranza della critica sulla World Literature è d'accordo nell'affiancare a Casanova e Damrosch l'opera di Franco Moretti per la rilevanza avuta nel campo di studi¹⁸⁵.

¹⁸² Cfr. David Damrosch, *What is World Literature?*, cit., p. 59.

¹⁸³ Ivi, p. 189.

¹⁸⁴ Cfr. Ivi, p. 226.

¹⁸⁵ In queste pagine faremo riferimento alla teoria del campo letterario di Moretti, ci concentreremo sugli studi sulla forma romanzo nel nostro secondo capitolo.

L'interesse di Moretti per un approccio mondiale allo studio della letteratura si può datare già agli anni Novanta, in particolare a *Opere mondo*¹⁸⁶. Tuttavia, il primo momento in cui il *quantitative formalism* entra di prepotenza nel dibattito teorico sulla World Literature è con *Conjectures on World Literature*, presente in quel *Debating World Literature* che nasceva dalla messa in discussione della *République Mondiale des Lettres* di Casanova. Moretti spiega a posteriori in *Falso movimento*:

Formalismo quantitativo: prendere una forma estetica e smontarla fino a raggiungere i suoi elementi di base: trasformare – anzi, diciamolo, *ridurre* – un romanzo ai suoi paragrafi, o un dramma a una sequenza di scambi linguistici. Fatto questo, ci si trova di fronte a “una forma di secondo livello”, come mi ha scritto una volta Alex Woloch; una forma al quadrato, astratta, una *forma di forme*.¹⁸⁷

Affinità e divergenze tra Moretti e Casanova: entrambi interessati al campo letterario, entrambi vedono la Letteratura Mondiale non come un oggetto di studio ma come un problema che richiede nuovi metodi critici¹⁸⁸, entrambi analizzano il campo internazionale letterario come «one and unequal»¹⁸⁹ (costituito da centri, periferie e semi-periferie), entrambi scelgono il *distant reading* come strumento di conoscenza, ovvero una lettura critica non concentrata sui testi in sé ma su altri elementi (dispositivi, temi, tropi, generi, sistemi ecc.). Medesimi interessi, condivisa teoria del campo letterario (Casanova come abbiamo visto deve molto a Bourdieu, Moretti quasi tutto a Marx, Wallerstein e Braudel), ma metodi decisamente diversi.

In *Conjectures* la metodologia di Moretti in realtà è ancora acerba: in chiusura di articolo egli parla di alberi e onde come principali metafore di una possibile macrostoria della Letteratura Mondiale: se l'albero descrive il passaggio dall'unità alla diversità (per esempio dall'Indoeuropeo alle lingue romanze¹⁹⁰), l'onda osserva l'uniformità che fagocita una diversità iniziale (dalle lingue romanze al *Globish* descritto da Auerbach e Damrosch¹⁹¹). Il modello degli alberi per funzionare ha bisogno di discontinuità geografica, quello delle onde di continuità. All'altezza di *Conjectures* Moretti crede che entrambi i metodi funzionino a modo loro, e che rappresentino una divisione di lavoro: letteratura nazionale per gli studiosi che “vedono” alberi, World Literature per chi “vede” onde¹⁹². In *More Conjectures*, lo studioso afferma che la circolazione letteraria è subordinata a tre variabili principali: il mercato potenziale di un genere,

¹⁸⁶ Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

¹⁸⁷ Franco Moretti, *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, Nottetempo, 2022, p. 140.

¹⁸⁸ Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, in *Debating World Literature*, cit., p. 149.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Cfr. Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, cit. p. 160.

¹⁹¹ Cfr. *Ibid.*

¹⁹² Cfr. Franco Moretti, *Conjectures*, cit., p. 161.

la sua formalizzazione globale e l'uso del linguaggio. Il tipo di movimento può variare tra l'estremo della «*rapid wave-like diffusion*»¹⁹³ (in caso di forme con un largo mercato, come il romanzo d'avventura) e quello della relativa stasi (forme con piccolo mercato, caratterizzate ad esempio dalla densità linguistica, per esempio la poesia sperimentale). È in questo saggio che Moretti riprende una tesi già espressa in *Opere mondo*, destinata a generare un enorme dibattito (che analizzeremo nel nostro secondo capitolo): le forme con più vasta circolazione come il romanzo (e dunque studiabili secondo questo modello) non si muoverebbero quasi mai da una periferia all'altra, e molto raramente dalla periferia al centro, mentre la circolazione più frequente seguirebbe un percorso che va dal centro alla periferia¹⁹⁴.

Ma torniamo alla differenza tra alberi e onde, che viene approfondita in *Evolution, World-Systems, Weltliteratur*. Qui lo studioso rende più esplicito il legame del modello degli alberi alle scienze naturali, e in particolare all'evoluzionismo di Darwin: se infatti (come spiegato in *The Slaughterhouse of Literature*): «form is precisely the repeatable element of literature: what returns fundamentally unchanged over many cases and many years»¹⁹⁵, la teoria dell'evoluzione vede le forme e la storia letteraria come due facce della stessa medaglia, ponendo come problematica cruciale la molteplicità delle forme esistenti al mondo, e spiegandole come il risultato di un processo di «*divergence and branching*»¹⁹⁶. Ed è qui che Moretti istituisce una differenza di metodi non solo relativa a una diversa concezione spaziale della letteratura, ma a due momenti storici totalmente distinti: gli alberi e la teoria evoluzionistica sarebbero perfetti per spiegare la *Weltliteratur* fino all'età moderna (descritta come un mosaico di culture separate e locali¹⁹⁷), mentre dall'inizio della globalizzazione capitalistica (quindi dalla rivoluzione industriale) avremmo un nuovo «world literary system»¹⁹⁸, analizzabile attraverso il modello dell'onda ad alta diffusività e caratterizzato dalla standardizzazione:

Diversification and sameness are both present in literary history because they arise in different epochs, and from different social mechanisms. Diversification is the result of the (relative) isolation of human cultures from their origins until a few centuries ago; sameness appears much later, sometime around the eighteenth century, when the international literary market becomes strong enough to (begin to) subjugate those separate cultures.¹⁹⁹

¹⁹³ Franco Moretti, *More Conjectures*, in Id., *Distant reading*, London-New York, Verso, 2013, p. 111. Corsivo in originale.

¹⁹⁴ Ivi, p. 112.

¹⁹⁵ Franco Moretti, *The Slaughterhouse of Literature*, in *Distant reading*, cit., p. 86. Corsivo in originale.

¹⁹⁶ Franco Moretti, *Evolution, World-Systems, Weltliteratur*, in *Distant reading*, cit., p. 125. Corsivo in originale.

¹⁹⁷ Ivi, p. 135.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Franco Moretti, *Evolution, World-Systems, Weltliteratur*, cit., p. 129.

Differenti periodi storici, differenti storie letterarie, differenti metodi di *distant reading* per studiarle. Metodi che vengono spiegati attentamente nel successivo *Graphs, Maps, Trees*: invece di concrete opere letterarie al centro dell'analisi vi sono tre costrutti artificiali (grafici, mappe, alberi) in cui il testo viene astratto e "ridotto": i grafici per la storiografia quantitativa, le mappe per la geografia della letteratura (si pensi all'*Atlante del romanzo europeo*²⁰⁰) e gli alberi per la teoria evoluzionista²⁰¹. Non possiamo qui concentrarci sulle diverse caratteristiche di questi modelli, quello che ci interessa è la teoria che li sottende, o forse la mancanza di teoria. È questo il grande punto dell'ultima monografia di Moretti, *Falso movimento*, significativamente la prima scritta direttamente in italiano da *Opere mondo*. Il critico qui ripercorre criticamente il percorso della svolta quantitativa, della creazione dello *Stanford Literary Lab*, della scelta di ridurre il testo «a un puntino»²⁰² (paragonandola alla svolta quantitativa dagli *Annales* del gruppo di Marc Bloch in ambito storiografico), mettendo in luce per la prima volta (citando il fisico Heisenberg) il «principio di indeterminazione» (del testo letterario), ovvero: se si cercano di cogliere insieme due aspetti entrambi essenziali della letteratura (come la storia e la morfologia), «la cosa non riesce»²⁰³. All'inizio questo principio secondo Moretti aveva portato a una collaborazione tra le metodologie interpretative e quelle quantitative, poi tutto sarebbe cambiato con le *digital humanities*: se all'inizio «la quantificazione rimaneva saldamente ancorata a uno scopo storico o teorico»²⁰⁴, con l'avvento dei database, degli algoritmi e dei risultati statistici prodotti «non si sentiva alcun bisogno di teoria. E dunque, non c'è stata alcuna teoria»²⁰⁵.

Mapping World Literature di Mads Rosendahl Thomsen è più recente delle teorie sistemiche di Damrosch, Moretti e Casanova e può essere vista come un'opera di transizione verso le teorie dell'ultimo decennio, che nascono sostanzialmente in contrasto con quelle studiate finora. Qui il critico, mettendosi in continuità con lo stesso Damrosch, intende presentare idee per l'analisi delle trasformazioni intercorse nel mondo letterario occidentale, e la relazione di queste con la «canonizzazione internazionale». Il fine è provare, testare metodi per «mappare» la Letteratura Mondiale, teorizzare relazioni tra autori e autrici nel canone internazionale:

²⁰⁰ Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi, 1997.

²⁰¹ Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, London-New York, 2005, pp. 1-2.

²⁰² Franco Moretti, *Falso movimento*, cit., p. 24.

²⁰³ Ivi, p. 15.

²⁰⁴ Ivi, p. 147.

²⁰⁵ *Ibid.*

The main argument of this book is that seeking and finding constellations based on formal and thematic similarities in international canons is not just an experiment; it also represents fact about a complex, socially based selection [...]. The approach to world literature through the paradigm of constellations has at least four significant arguments in its favor: it is realistic, innovative, pluralistic and didactic.²⁰⁶

Per Thomsen la metodologia delle «costellazioni» è «innovativa» in quanto lega opere mai messe in relazione (è sostanzialmente a-filologica) non volendo trovare totale coerenza tra esse, ma connettendone i punti caratterizzanti. È «pluralistica» perché permette di connettere opere non canoniche con altre canonizzate a livello internazionale, di conseguenza “apre” i testi senza cercare di trovare una chiave interpretativa definitiva. È «didattica» in quanto stabilisce un punto di vista e riduce la complessità della Letteratura Mondiale attraverso l’uso della canonizzazione internazionale, aprendosi anche a contro-canon e canoni-ombra. È infine «necessaria», in quanto metodologia eminentemente transnazionale, per lo studio del mondo globale di oggi. Il critico individua quattro problematiche principali nel concetto di World Literature oggi: la chiusura storica del canone occidentale, le barriere linguistiche e la dominazione dell’inglese, l’importanza dei contesti culturali in letteratura, l’interesse nella promozione dell’identità nazionale. Difatti gli autori a cui solitamente viene permesso di entrare nel canone internazionale sono caratterizzati da un influsso della cultura occidentale sul loro contesto locale (vedi il caso del *Globish*). Per avvalorare la sua teoria, Thomsen si mette in relazione con altre visioni contemporanee, citando direttamente Auerbach circa il rischio di una globalizzazione della lingua inglese che potrebbe favorire l’avvento della World Literature e allo stesso tempo annientarla. La Letteratura Mondiale per lo studioso rappresenta il futuro tanto della letteratura comparata quanto degli studi postcoloniali, in quanto la prima oggi avrebbe una *fuzzy identity*²⁰⁷ legata alla troppa importanza data alla teoria della letteratura e al leggere i testi in lingua originale; mentre i secondi sarebbero troppo legati alla costruzione di un’identità nazionale da parte di stati decolonizzati (individuando una problematicità insita allo stesso concetto di autenticità). Nel campo della critica letteraria si sarebbe dunque creata un’assurda demarcazione che vede applicare la letteratura comparata per lo studio delle letterature europee e gli studi postcoloniali per il resto del mondo, una demarcazione a cui la World Literature vuole rispondere.

Rosendahl Thomsen, unendosi alla critica di Casanova già condotta da Christopher Prendergast in *Debating World Literature* (2003), circa la suddivisione artificiale e forzata del

²⁰⁶ Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*, New York, Continuum, 2008, p. 139.

²⁰⁷ Ivi, p. 22.

campo letterario in centro e periferia, propone il concetto di *sub-center*²⁰⁸ (sotto-centro) per una mappatura geografica della Letteratura Mondiale. I sotto-centri cambierebbero nel tempo e nello spazio, diventando modelli estetici dominanti per brevi lassi temporali. Thomsen in particolare fa gli esempi della Russia del 1860-80 di Dostoevskij e Tolstoj, della Scandinavia del 1880-1900 (teatro modernista di Ibsen) e dell’America Latina del “boom”, 1960-1980 (realismo magico di García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, ecc.). Altro esempio illuminante è la letteratura statunitense, che fino al 1920 non viene trattata nelle medesime università statunitensi per poi essere canonizzata col Modernismo²⁰⁹. Per Thomsen dunque mappando la Letteratura Mondiale attraverso i *sub-centers* si può operare una canonizzazione internazionale che non abbia il supporto delle letterature nazionali, prestando particolare attenzione agli *shift* temporali nell’orizzonte storico.

Una delle costellazioni (in cui, ricordiamo, sono presenti opere transnazionali che condividono aspetti tematici e formali ma non correlate filologicamente) analizzate da Thomsen è la letteratura migrante. Per il critico essa è scritta da autori che non appartengono a un’unica specifica cultura nazionale, ma che parlano da uno spazio *between cultures*, fornendo uno sguardo straniato/straniero sul materiale locale: «a double perspective on things by someone who is both at home and away at the same time»²¹⁰. Secondo Thomsen la nuova importanza critica della letteratura migrante è correlata alla modifica del modo in cui la cultura viene definita: grazie a pensatori come Pierre Bourdieu, Ulrich Beck e Homi Bhabha, oggi dalla concezione essenzialista si sarebbe passati al paradigma dell’ibridità²¹¹:

Even if culture as a concept is too extensive to synthesize and comprehend abstractly, what is apparent is how the use of the term has changed over the second half of the twentieth century, from being thought of as something with a unique essence that was not subject to larger historical changes, to a concept of culture that, albeit in many forms, emphasizes the hybrid and contingent elements of culture²¹².

All’interno della letteratura migrante il critico individua due costellazioni: i modernisti e i contemporanei. La prima costellazione (che comprende Joyce, Pound, Beckett, Neruda, Ungaretti, Celan, Nabokov, Eliot, Borges, Pessoa, ecc.) è caratterizzata da due tendenze dialettiche: da un lato un approccio cosmopolita alla letteratura con una forte enfasi tematica sul nazionale o regionale (es. Joyce); dall’altro un’attitudine aristocratica legata a

²⁰⁸ Ivi, p. 35.

²⁰⁹ Cfr. Ivi, p. 37.

²¹⁰ Ivi, p. 99.

²¹¹ Anche se non citato direttamente da Thomsen, è necessario a tal proposito fare riferimento al concetto di transculturalità: il termine, coniato da Fernando Ortiz, ha trovato recentemente una grande fortuna in Europa con Wolfgang Iser. Lo analizzeremo nelle pagine dedicate alla letteratura-mondo italiana di questo capitolo e lo utilizzeremo come concetto operativo nel terzo capitolo.

²¹² Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature*, cit., p. 65.

un'espressione artistica multiculturale (es. Eliot e Pound). La traiettoria nel campo internazionale della letteratura è (come individuato già da Casanova) generalmente rivolta verso Parigi. Questo monopolio, tuttavia, "salta" con gli scrittori migranti contemporanei: rispetto ai modernisti essi trovano nuove forme espressive legate alla perdita del «principio di universalità», ibridando principi aristotelici e non, e, soprattutto, investendo in un maggior legame critico e politico con la collettività. Thomsen in particolare si concentra su Kundera, Xingjian, Houellebecq e Rushdie.

1.1.3. Polisistemi e nuove prospettive transnazionali circostanti.

I testi di Casanova, Damrosch, Moretti e Rosendahl Thomsen sono generalmente riconosciuti come gli apri pista di una nuova critica e teoria della World Literature, ma negli ultimi anni il panorama anglosassone ha prodotto numerose monografie che propongono visioni sistemiche e/o di carattere teorico generale sulla World Literature, spesso criticando le posizioni precedenti. Nella sua introduzione alla monumentale recente collettanea *The Cambridge History of World Literature*, Debjani Ganguly fa i conti con la necessaria riorganizzazione del campo di studi, mettendo in luce continuità e discontinuità con Damrosch, Casanova e Moretti. La *Cambridge History* nasce dall'idea che la World Literature non è né la somma di tutte le letterature del mondo, né un canone delle opere conosciute in tutto il mondo, né la letteratura del sistema capitalista mondiale: la World Literature è un campo di studi emergente che studia il posizionamento e la funzione dei testi letterari nella contemporanea era globale, ma anche la storicità di imprese letterarie globali in ere precedenti alla nostra. La nuova World Literature è interdisciplinare (si muove tra letteratura comparata, letteratura inglese, *area studies*, studi postcoloniali e studi sulla globalizzazione): «world literature as envisioned in these volumes, function across a comparative, multi-scalar, translational, and intercultural space-continuum – a continuum that poses a challenge to a one-world and totalizing mode of production in our capitalist era»²¹³. La critica espone undici principali coordinate teoriche e metodologiche, che riassumiamo di seguito. Testi letterari che hanno una vita attiva oltre la propria origine, che attraversano confini linguistici, nazionali, regionali; teorizzazioni policentriche del "mondo" e del *worldmaking*²¹⁴; metodologie comparative che relativizzano i modelli di diffusione europei, mettendo in luce diversi tipi di reti e convergenze; letterature in lingue aventi una diffusione e

²¹³ Debjani Ganguly, *Introduction*, in Id. (a cura di), *The Cambridge History of World Literature*, cit., p. 14.

²¹⁴ Ivi, p. 17.

influenza globali; cartografie del *literary worldmaking*²¹⁵ di carattere extra-nazionale (transregionale, emisferico, arcipelico, oceanico, ecc.); la traduzione come fattore cruciale della storia della circolazione letteraria; nuovi modelli di interpretazione e lettura capaci di dinamizzare la polarizzazione tra *close reading* e *distant reading*; analisi inerenti scale, sistemi e canoni; modalità di circolazione nell'età digitale; testi letterari che pongono sostanziali questioni globali (guerre nel mondo globale, catastrofi climatiche, migrazioni su larga scala, ecc.). Si tratta evidentemente di un campo di studi con una vastità difficilmente affrontabile da un unico studioso: implicitamente il modello della *Cambridge History* richiama alla comunione e alla messa in circolo dei saperi, non una partizione rigida come quella proposta da Moretti, ma una messa in circolo in cui ogni studioso di volta in volta cerca di specializzarsi su un tema specifico.

Tra i tantissimi contributi di assoluto livello presenti nella raccolta²¹⁶, spicca quello di Alexander Beecroft²¹⁷, *Ecosystems of World Literature*. Il critico prende in prestito dall'ecologia la differenza tra ecozone e biomi. Le ecozone sono larghe e contigue regioni del pianeta con una storia evolutiva condivisa, separate da barriere significative (oceani, catene montuose, deserti ecc.) che hanno impedito il movimento di piante e animali, e che di conseguenza sono abitate da specie che si sono adattate al relativo ecosistema; i biomi d'altro canto non sono contigui e non condividono una storia evolutiva, essi consistono in disparate regioni del mondo che condividono simili habitat (ad esempio la foresta tropicale, la tundra, il deserto, ecc.). Secondo Beecroft finora si è pensato alla World Literature solo in termini di ecozone (ovvero di aree, continenti, sfere), in altre parole: «we are looking at the evolution and circulation of literary forms across defined geographic regions with literary cultures which are to some extent shared»²¹⁸. Di conseguenza, il critico propone una serie di sei ecologie (o biomi, secondo la distinzione sopra) di circolazione della letteratura nella storia. Nella *epichoric*²¹⁹ (o puramente locale) la letteratura non circola fuori dalla propria piccola comunità di origine; nella *panchoric*²²⁰ si ha una combinazione tra sistemi politici di piccola scala in guerra tra loro e un emergente senso di cultura comune (antico Medio-oriente, Grecia arcaica e classica); le culture letterarie cosmopolite si immaginano come universali e sono utilizzate per rappresentare visioni

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Alcuni di essi sono già stati citati nelle prime pagine del capitolo, circa la storicizzazione di una letteratura mondiale pre-Goethe.

²¹⁷ Si tratta di una sintetizzazione della sua importante monografia *An Ecology of World Literature*, London-New York, Verso, 2015.

²¹⁸ Alexander Beecroft, *Ecosystems of World Literature*, in *The Cambridge History of World Literature*, cit., p. 219.

²¹⁹ *Ivi*, p. 220.

²²⁰ *Ivi*, p. 221.

di potere universalmente riconosciuto (greca, latina, persiana, araba, sanscrita)²²¹; le culture letterarie vernacolari emergono in contrasto con le cosmopolite, e parlano a comunità più piccole e localizzate, di conseguenza necessitano una territorializzazione o una nazionalizzazione²²²; il modello letterario nazionale emerge in seguito all'opposizione cosmopolita/vernacolare, istituendo la specifica omologia tra lingua, popolo e nazione²²³; infine nella contemporaneità transnazionale si potrebbe teorizzare un'ecologia globale²²⁴, consistente nell'utopia di una circolazione letteraria liberata di qualsivoglia tipo di barriera.

Prima della *Cambridge History* nell'ultimo decennio sono state pubblicate numerose collettanee che hanno cercato di approfondire problematiche già emerse e di aprire nuove prospettive di studio²²⁵. Nella loro *Introduction* al *The Cambridge Companion to World Literature*, Ben Etherington e Jarad Zimbley pongono l'attenzione sulla necessità di non pensare la mondialità letteraria in termini di universalità, ma di totalità, ovvero nella somma delle interrelazioni²²⁶. Timothy Brennan si focalizza sulla necessità di riportare l'attenzione ai testi letterari e alla filologia: le analisi di Damrosch, Casanova e Moretti si sarebbero infatti allontanate troppo dalla critica del testo, costruendo modelli astratti e impersonali basati sulle scienze sociali²²⁷. A tal proposito nel suo contributo Stefan Helgesson propone di pensare non più la circolazione delle opere letterarie tra le lingue nei modi dello spazio ellittico nazionale proposto da Damrosch, bensì come delle «textual zones»²²⁸ transnazionali²²⁹. La *zonality* è al centro anche della riflessione di Galin Tihanov, che nel suo contributo alla collettanea *Tensions in World Literature* afferma che non possiamo pensare la World Literature semplicisticamente nei termini di una circolazione globale, in quanto essa ha sempre avuto nella storia precise zone di contatto e scambio più intense, soggette a mutazione ma comunque storicamente connotate²³⁰.

In un saggio presente in un'ulteriore collettanea, *Institutions of World Literature*, Helgesson chiarisce l'interesse particolare nei confronti del posizionamento degli scrittori in

²²¹ Cfr Ivi, p. 222.

²²² Cfr. Ivi, p. 223.

²²³ Cfr, Ivi, p. 224.

²²⁴ Ivi, p. 225.

²²⁵ Abbiamo incontrato e citato molte di esse nella nostra mappatura della *Weltliteratur* da Goethe a Said.

²²⁶ Cfr. Ben Etherington e Jarad Zimbley, *Introduction*, in Id. (a cura di) *The Cambridge Companion to World Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 4-5.

²²⁷ Timothy Brennan, *Cosmopolitanism and World Literature*, in *The Cambridge Companion*, cit., p. 25.

²²⁸ Stefan Helgesson, *Translation and the Circuits of World Literature*, in *The Cambridge Companion*, cit., p. 87.

²²⁹ Siamo per l'appunto in questi anni, come indicato da Paul Jay in *Transnational Literature. The basics*, New York, Routledge, 2021, in una sorta di svolta transnazionale degli studi letterari.

²³⁰ Galin Tihanov, *The Location of World Literature*, in *Tensions in World Literature*, cit., p. 83.

relazione al sistema che permette la scrittura. Lo scrittore è una figura vulnerabile, posizionata tra testo e contesto, Helgesson parla (risematizzando la definizione di Wayne Booth) di *implied writer*: «Placed at the crossroads between the deep time of language(s) and literary genres, the contemporary conditions for publications, and the elusive, future-oriented act of bringing a new piece of writing into being, the implied writer is, moreover, a figure that enables meaningful points of comparison between the otherwise discrete worlds of ‘Western’ and ‘postcolonial’, or ‘European’ and ‘African’ literature»²³¹. Questi autori secondo Matthias Freise, per essere analizzati come *whole-world authors* devono tradurre in materia estetica gli aspetti culturali della globalizzazione, ovvero trasformare i conflitti e le tensioni del nostro mondo in simboli²³², senza risolverne la complessità. L’analisi delle dinamiche del mercato mondiale dell’industria culturale, infatti, spiega Sarah Brouillette (rifacendosi a Casanova), non può limitarsi a un approccio descrittivo, in quanto esso riafferma discorsivamente delle dinamiche di controllo estetico. Il mercato della Letteratura Mondiale può migliorare solo attraverso l’incorporamento di opere che fuoriescono dai canoni estetici del Meridiano di Greenwich letterario, ma per fare ciò la stessa industria capitalistica deve essere modificata²³³.

Tra le critiche più interessanti nei confronti del modello della World Literature di Damrosch ci sono, a nostro modo di vedere, quelle di Jérôme David²³⁴ e di Ipshita Chanda²³⁵. David nota come in maniera paradossale un testo per Damrosch è “mondiale” se è monotono (o monolingue) prima di essere tradotto, per diventare dialogico dopo la traduzione: ma che fare (si chiede allora il critico) dei contesti socioculturali, dell’egemonia culturale, della porosità delle frontiere?²³⁶ Cosa fare, si chiede Chanda, degli stati in cui il multilinguismo è la situazione di base come l’India? La posizione di Damrosch sarebbe eurocentrica perché darebbe per scontata e assunta una determinata idea di stato-nazione, non tenendo in conto società come quella indiana, in cui praticamente ogni letteratura scritta (ad esempio) in hindi e letta da un vicino a poche centinaia di metri farebbe parte della World Literature²³⁷.

²³¹ Stefan Helgesson, *How Writing Becomes (World) Literature. Singularity, The Universalizable and the Implied Writer*, in Stefan Helgesson, Peter Vermeulen (a cura di), *Institutions of World Literature*, New York, Routledge, 2016, p. 24.

²³² Matthias Freise, *Four Perspectives on World Literature: Reader, Producer, Text and System*, in *Tensions in World Literature*, cit., p. 203.

²³³ Sarah Brouillette, *World Literature and Market Dynamics*, in *Institutions of World Literature*, cit., pp. 96-97.

²³⁴ Jérôme David, *Proposition pour une macrohistoire de la littérature mondiale*, in *Où est la Littérature mondiale*, cit., pp. 115-138.

²³⁵ Ipshita Chanda, “World Literature”: *A View From Outside the Window*, in *Contextualizing World Literature*, cit., pp. 29-40.

²³⁶ Jérôme David, *Proposition pour une macrohistoire*, cit., p. 119.

²³⁷ Ipshita Chanda, “World Literature”, cit., pp. 31-32. La tesi è sostenuta anche da Francesca Orsini in *The Multilingual Local: Worldling Literature in India*, in *The Cambridge History of World Literature*, pp. 411-428.

Questo approccio è condiviso anche da Jane Hiddleston e Wen-chin Ouyang nella loro introduzione al volume *Multilingual Literature as World Literature*. Qui il modello di Franco Moretti viene criticato in quanto costruirebbe un sistema dominato dalla lingua inglese e da altre lingue egemoniche come il francese e lo spagnolo. Analizzando il monolinguismo in quanto costruzione ideologica legata all'ascesa del capitalismo e dell'imperialismo, le studiose indicano nello studio del multilinguismo letterario un modo per andare oltre le barriere tra nazionale e internazionale, locale e globale, interrogando le linee strutturali della Letteratura Mondiale e non riducendo la traduzione a una moneta di scambio tra sistemi chiusi in loro stessi:

Our starting point is that the international or global is already inherent in the national or local and that world in world literature resides both inside and outside the literary work. Multilingualism in a work of literature reflects and refracts the plurilingual speaking subject and heterolingual environment in the world we live in, and also styles the poetics of worldling in the same literary work.²³⁸

Come scritto da Jean Bessière nel suo *Afterword* alla collettanea *Contextualizing World Literature*, in un'epoca in cui la storia non è universale ma «multiversale», la World Literature dovrebbe restituire delle versioni storiche delle letterature secondo una doppia idea: concepire le storie dell'umanità secondo il paradigma della condivisione, e le diverse traiettorie come il disegno di una storia-mondo non universale e gerarchica; concepire le asimmetrie della storia globale, le temporalità contraddittorie, le simultaneità²³⁹.

Queste riflessioni, che si concentrano non tanto a individuare pattern comuni di condivisione nel sistema-mondo, ma a mappare una rete delle fratture, delle discontinuità, ci portano a una delle linee di ricerca più fertili nel campo di studi della World Literature degli ultimi anni, che vede la messa in discussione del paradigma liberale attraverso le lenti degli studi postcoloniali. Vera e propria opera fondativa di questa linea può essere considerato *Death of a discipline* di Gayatri Spivak, nonché la ripresa degli elementi più radicali della produzione di Said²⁴⁰. Com'è noto nel suo saggio Spivak critica l'approccio eurocentrico della letteratura comparata europea, e la politica assimilazionista dei corsi di World Literature delle università statunitensi, in cui i testi vengono tradotti in inglese eliminando o normalizzando gli elementi locali. Spivak conia il termine di *translatese*:

²³⁸ Jane Hiddleston, Wen-chin Ouyang, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Multilingual Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury, 2021, p. 7.

²³⁹ Jean Bessière, *Afterword I*, in *Contextualizing World Literature*, pp. 149-150.

²⁴⁰ Le linee fondamentali del pensiero di Said sono state già analizzate nelle pagine precedenti.

In the act of wholesale translation into English there can be a betrayal of the democratic ideal into the law of the strongest. This happens when all the literature of the Third World gets translated into a sort of with-it translates, so the literature by a woman in Palestine begins to resemble, in the feel of its pros, something by a man in Taiwan [...]. For the student, this tedious translate cannot compete with the spectacular stylistic experiments of a Monique Wittig or an Alice Walker.²⁴¹

Lo studioso di World Literature deve essere capace di imparare dai *subaltern studies* a studiare le storie delle lingue del *Global South*, i loro contesti specifici, e a produrre traduzioni (o critiche di traduzioni) in cui le specificità delle lingue originali vengono mantenute e spiegate accuratamente al lettore. Solo così la World Literature può superare le contraddizioni implicate nel concetto di «guadagnare in traduzione» (chi guadagna? – si chiede Spivak - come e perché?)²⁴².

Torneremo più avanti sul concetto di planetarietà, coniato in *Death of a discipline*, qui intendiamo focalizzarci sulle monografie che afferiscono più evidentemente a questa fase eminentemente postcoloniale del pensiero di Spivak, consci della quasi impossibilità di una rassegna capace di affrontare l'intera produzione scientifica a riguardo. Non si può non cominciare dal fondamentale *Against World Literature* di Emily Apter che traduce negli Stati Uniti il concetto di *untraduisible* coniato nell'ambiente filosofico francese da Barbara Cassin²⁴³. Apter definisce l'intraducibile²⁴⁴ come: «a term that is left untranslated as it is transferred from language to language, or that is typically subject to mistranslation and retranslation»²⁴⁵, in questo senso, citando la definizione data da Spivak, l'intraducibile non è tanto ciò che non si può tradurre, quanto: «something that one never stops (not) translating»²⁴⁶. La politica dell'intraducibilità viene dunque opposta a un certo tipo di World Literature di marca statunitense (afferente in particolare a Damrosch) che premia il *translational author*²⁴⁷. Nella nostra cultura capitalista secondo la studiosa le comunità letterarie sono recintate e collegate allo stesso tempo: nella legge occidentale e negli statuti internazionali i testi sono posseduti dagli autori, ma gli editori hanno un diritto universale di traduzione, e le nazioni mantengono il proprio patrimonio culturale ereditario. La traduzione in questo contesto emerge come una

²⁴¹ Gayatri Chakravorty Spivak, *The Politics of Translation* [1992], in Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London-New York, Routledge, 2000, p. 399.

²⁴² Questi temi, fondamentali nel dibattito sui *translation studies*, saranno approfonditi nel nostro quarto capitolo.

²⁴³ Apter ha codiretto la traduzione inglese del *Vocabulaire européen des philosophies: le dictionnaire des intraduisibles*, a cura di Barbara Cassin, Paris, Seuil, 2004: *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, a cura di Emily Apter, Jacques Lezra, Michael Wood, Princeton, Princeton University Press, 2014.

²⁴⁴ Si veda il sottocapitolo 4.1.2.

²⁴⁵ Emily Apter, *Preface*, in *Dictionary of Untranslatables*, cit., p. VII.

²⁴⁶ Gayatri Chakravorty Spivak, *Translating in a World of Languages*, in «Profession», «MLA», 2010, p. 39.

²⁴⁷ Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, London-New York, Verso, 2013, p. 15.

forma di creatività che non appartiene a nessuno in particolare, e che dunque fonda un modello di *deowned literature*²⁴⁸, col suo naturale complemento di un tipo di autore *born translated*²⁴⁹.

Apter cerca quindi di mappare un diverso tipo di World Literature, non traduzione letteraria della standardizzazione capitalista, ma strutturata da zone, le quali non sono né proprietà di una singola nazione, né amorphe condizioni postnazionali: la *translation zone* «is a zone of critical engagement that connects the ‘l’ and the ‘n’ of transLation and transNation»²⁵⁰, e si applica a comunità linguistiche diasporiche, sfere di informazione pubbliche, istituzioni di governance, luoghi di guerre, ecc: «the translation zone defines the epistemological interstices of politics, poetics, logic, linguistics, environment»²⁵¹. Uno dei più interessanti concetti introdotti dalla studiosa è l’intraducibile (per l’appunto) *oneworldedness*:

«Oneworldedness» is an Untranslatable that I have coined to refer to planetary paranoia marked by cyber-surveillance, cartographies of cartels, and webs of international relationality within and outside the nation and on the edges of legality. In its curvilinear unboundedness, the contemporary world-system resembles a one-size, supranational entity that recognizes the dominance of super-states, while training its eye on the hidden relationalism among corporate conglomerates, NGOs, underground economies, and clandestine insurgent groups [...]. Like globalization, oneworldedness traduces territorial sovereignty and often masks its identity as another name for «America».²⁵²

Se la globalizzazione è un termine amorfo applicato tendenzialmente al neoimperialismo economico, all’omogeneità delle culture prodotte sotto il capitalismo, a un essenziale modello non-comparativo di letteratura comparata; la *oneworldedness* si riferisce a un’estetica delirante di relazione sistematica del mondo tutto, dell’inestricabile nesso tra razionalità occidentale e globalismo che mette in scena la paranoia del «everything is connected»²⁵³.

I testi di Apter sono evidentemente ed esplicitamente provocatori (hanno un certo sapore *no global*), forse per questo spesso falliscono nel fornire analisi convincenti dei testi, lasciandosi andare a facili generalizzazioni. Tuttavia, proprio in questo carattere risiede forse la propria forza, la propria capacità di irrigare, spronare il panorama accademico. Le recenti monografie di Aamir Mufti, Pheng Cheah e Lorna Burns pagano tutte evidentemente dazio alle intuizioni di Apter, traducendole in analisi a nostro modo di vedere più approfondite e convincenti.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Cfr. Rebecca Walkowitz, *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2015. Questi temi saranno approfonditi nel nostro secondo capitolo focalizzato sulle teorie contemporanee del romanzo.

²⁵⁰ Emily Apter, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 5.

²⁵¹ *Ivi*, p. 6.

²⁵² Emily Apter, *Against World Literature*, cit., p. 70.

²⁵³ *Ivi*, p. 72.

In *Forget English!* Mufti problematizza la definizione di letteratura quale entità universale, non legata alle strutture di produzione e di mobilità delle diverse parti del globo; il comparatista oggi dovrebbe infatti chiedersi in quali localizzazioni nel mondo «such perceptions of the worldwide acquire their aura of transparency»²⁵⁴. Per il critico sin dalle sue prime definizioni il concetto di Letteratura Mondiale non è stato funzionale alla costituzione di una comunità letteraria liberale senza barriere, bensì alla strutturazione di un sistema di regolamentazione di confini e circolazione: nello spazio internazionale della letteratura c'è chi si può muovere e chi no. Inoltre (e questa forse è la tesi più radicale), la storia della World Literature come disciplina è inseparabile dall'ascesa dell'inglese come *global literary vernacular*²⁵⁵: per Mufti l'inglese è la lingua di due successivi imperiali mondiali, l'Impero britannico prima (territoriale) e l'*U.S.-led global capitalism* (generalmente ma non esclusivamente non territoriale)²⁵⁶. In un certo senso, dunque, potremmo affermare (paradossalmente) che la monografia di Mufti può essere vista come lo studio di ciò che Auerbach aveva profetizzato in *Filologia della Weltliteratur*. Ma la continuità più esibita è sicuramente con Edward Said e in particolare con *Orientalism*: per lo studioso una genealogia (intesa in senso foucaultiano, come studio degli scarti della storiografia positivista occidentale²⁵⁷) della World Literature conduce al periodo “classico” dell'orientalismo (già individuato da Said), ovvero la nascita della filologia moderna in Germania tra la fine del diciottesimo e l'inizio del diciannovesimo secolo (con Goethe e Schleiermacher): «Orientalism (and world literature) are thus approached here as an articulated and effective imperial system of cultural mapping, which produced for the first time a conception of the world as an assemblage of civilizational entities, each in possession of its own textual and/or expressive traditions»²⁵⁸.

Il 2016 è anche l'anno di pubblicazione del fondamentale *What is a World?* di Pheng Cheah, che si fonda sulla critica comune a Damrosch, Moretti e Casanova. Queste teorie della World Literature avrebbero infatti in comune il dare per scontata una certa visione spaziale del mondo, identificandolo col movimento di circolazione attraverso confini nazionali o territoriali. Esse, dunque, si interrogherebbero sull'impatto di questi movimenti nello spazio sulla produzione, ricezione ed interpretazione dei testi letterari assumendo che la «globalizzazione

²⁵⁴ Aamir Mufti, *Forget English! Orientalisms and World Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 2016, p. 8.

²⁵⁵ Ivi, p. 11.

²⁵⁶ Ivi, p. 16.

²⁵⁷ Cfr. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995, p. 32.

²⁵⁸ Aamir Mufti, *Forget English!*, cit., p. 20.

crea il mondo»²⁵⁹. Quello di Cheah è un attacco senza mezze misure al pensiero liberale: queste visioni della World Literature sarebbero infatti “autorizzate” dalla visione celebrativa del commercio come metafora del libero scambio interletterario della *Weltliteratur* di Goethe²⁶⁰. L’incorporazione di aree esterne all’occidente nel nuovo sistema mondiale in quanto periferie distrugge questi mondi, subordinandoli e uniformandoli alla logica dell’accumulazione capitalista: «rethinking world literature solely in terms of global circulation intensifies globalization’s unworlding of the world. Circulation is celebrated for its own sake as an inherently liberating process, when it merely retraces the closed sphericity of the globe»²⁶¹. Al contrario, lo studioso sostiene che il mondo non è un sistema spaziale subordinato alla globalizzazione, bensì una categoria normativa temporale, di conseguenza: «because world literature has the normative vocation of opening new worlds, its study cannot merely consist of historiographical or sociological analyses of how literary texts circulate globally and the effects of circulation at the level of form and style»²⁶². Secondo Cheah la subordinazione di tutte le regioni terrestri al Meridiano di Greenwich è inestricabilmente correlata alla colonizzazione del mondo da parte dell’Europa, in quanto mappa i territori posizionando l’Europa al proprio centro²⁶³; egli riprende le teorie dell’eterotemporalità sorte nell’ambito delle scienze sociali postcoloniali (su tutti, Dipesh Chakrabarty), in quanto esse dimostrano che le temporalità non occidentali coesistono col tempo lineare del progresso positivista, e sono importanti risorse per resistere e sovvertire la monotemporalità della globalizzazione capitalista²⁶⁴. Il teorico espone quindi quattro criteri di base per ripensare la World Literature: rintracciare i processi di globalizzazione che teorizzano il mondo capitalista e contestarli attraverso temporalità di altri modelli di mondo; criticare il tipo di mondo riprodotto da certa letteratura (se la nazione è continuamente riprodotta come base della globalizzazione, i mondi che nascono dalla contestazione della globalizzazione devono in qualche modo passare attraverso la località); «l’ignoranza esperienziale»²⁶⁵ in cui secondo alcuni osservatori verserebbero i popoli del *Global South* è parte di una logica eurocentrica gerarchica legata al *developmentalism*²⁶⁶; la World Literature deve esemplificare i processi di *worldling*, ovvero le modalità attraverso cui si concepisce, promulga un mondo.

²⁵⁹ Cfr. Peng Cheah, *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 5.

²⁶⁰ Cfr. Ivi, p. 43.

²⁶¹ Ivi, p. 193.

²⁶² Ivi, p. 16.

²⁶³ Cfr. Ivi, p. 1.

²⁶⁴ Cfr. Ivi, p. 12.

²⁶⁵ Ivi, p. 210.

²⁶⁶ Ivi, p. 211.

Decisamente in linea con questi studi è *Postcolonialism after World Literature* di Lorna Burns. Qui l'autrice agisce su due fronti: da un lato cerca di riconsiderare (in linea con Mufti) l'emergenza della World Literature attraverso l'avvento dell'imperialismo europeo; dall'altro ricerca un ripensamento del postcolonialismo oltre l'impasse post-strutturalista/marxista, usufruendo di alcune lezioni degli studi sulla stessa World Literature²⁶⁷. Se Burns è d'accordo con Cheah nel contestualizzare (e criticare) le teorie di Damrosch, Casanova e Moretti nel materialismo storico marxista; cambiano il metodo e i riferimenti. Bruno Latour, Gilles Deleuze e Jacques Rancière sono utilizzati per dimostrare che: «the world and the literary text can be read as the unfolding of a process by which structures of dominance or inequality can emerge but never as an *a priori* conditions or teleological ends to which all actors are fated to be governed by»²⁶⁸. Nello studio di Burns dunque il testo letterario non è «ridotto» (per usare un termine dello stesso Moretti) a un epifenomeno del capitale, o a un mero riflesso della realtà materialista storico-sociale: esso è altresì un elemento continuamente prodotto e riprodotto attraverso traduzioni e mediazioni di molteplici attori all'interno della rete globale («as an actor, as that which has the capacity to affect, the text “makes possible” countless readings, including the one created and assembled on the page by the critic»²⁶⁹).

I testi critici vivono attraverso le loro interpretazioni, i loro riadattamenti in contesti differenti. *Death of a discipline* ne è un caso paradigmatico: dà inizio difatti (come abbiamo visto) a una linea che potremmo definire in un certo senso *no global*, e afferente al postcoloniale, ma è anche sorprendentemente l'opera più citata dai testi del più recente *planetary turn*, (apparentemente) antitetico alla linea postcoloniale. Secondo Spivak, infatti, l'approccio degli studi postcoloniali non può più riuscire a spiegare le culture globali transnazionali di oggi²⁷⁰. La World Literature deve guardare agli *area studies* e ai *translation studies* per proporre un tipo diverso di mondialità rispetto alla globalizzazione capitalista:

[The Humanities] might attempt to figure themselves – imagine themselves – as planetary rather than continental, global or worldly. [...]. I propose the planet to overwrite the globe. Globalization is the imposition of the same system of exchange everywhere [...]. The globe is on our computers. No one lives there. It allows us to think that we can aim to control it. The planet is in the species of alterity, belonging to another system; and yet we inhabit it, on loan. It is not really amenable to a neat contrast with the globe. I cannot say “the planet, on the other hand”. When I invoke the planet, I think of the effort required to figure the (im)possibility of this underived intuition.²⁷¹

²⁶⁷ Cfr. Lorna Burns, *Postcolonialism after World Literature. Relation, Equality, Dissent*, New York, Bloomsbury, 2019, pp. 3-4.

²⁶⁸ Ivi, p. 6.

²⁶⁹ Ivi, p. 12.

²⁷⁰ Cfr. Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, cit., p. 85.

²⁷¹ Ivi, p. 72.

Nella loro introduzione alla collettanea *The Planetary Turn*, Elias e Moraru approfondiscono e spiegano il concetto:

There has been a paradigmatic translation of world cultures into a planetary setup in which globalization's homogenizing, one-becoming pulsion is challenged by relationality, namely, by an ethicization of the ecumenic process of coming together or "worlding" [...]. In this emerging worldview and critical theory, the planet as a living organism, as a shared ecology, and as an incrementally integrated system both embracing and rechanneling the currents of modernity is the axial dimension in which writers and artists perceive themselves, their histories, and their aesthetic practices.²⁷²

Opposto tanto al cosmopolitismo quanto alla globalizzazione, il "pianeta" non sarebbe un'estensione geopolitica strutturata, misurata (o misurabile) e coerentemente amministrata, bensì un sistema caratterizzato, tanto a livello geoculturale che epistemologico, dalla molteplicità, dall'apertura, da incalcolabili potenzialità politiche e socioculturali. Nel suo saggio *Worldling Comparative Literature* Moraru contesta la suddivisione morettiana in alberi e onde, bocciandola come semplificazione del polisistema globale. Potremmo affermare, provocatoriamente, che se per Moretti gli studiosi si differenzierebbero in esperti di letterature nazionali per chi vede alberi e in studiosi di World Literature per chi vede onde; la concezione planetaria è adatta a chi vede reti, relazioni, rizomi. Come spiegato da Moraru, infatti, il World Wide Web, la barriera corallina, l'internet, l'*Aleph* di Borges, la biblioteca di Babele, il virus, il rizoma sono figure variamente utilizzate per identificare un campo letterario impuro, multilinguistico, non monolitico²⁷³. Nel saggio che chiude emblematicamente *The Cambridge History of World Literature* (e anche la nostra ricognizione della World Literature anglosassone), Sarah Nutall lega la nuova concezione planetaria alla nozione di Antropocene: se l'essere umano è diventato un agente climatico con un'impronta ecologica evidente, allora la separazione che ha fondato la nostra cultura occidentale tra natura e cultura, soggetto e oggetto, non può più essere utilizzata per descrivere il nostro pianeta e le sue estetiche²⁷⁴. In secondo luogo, la crisi climatica contemporanea ha spazzato velocemente via le fiducie dei più nei sistemi internazionali già esistenti per la risoluzione di problematiche globali; ciò ha prodotto un nuovo focus sul pianeta come organismo vivente, strutturato da una rete di alterità

²⁷² Amy J. Elias e Christian Moraru, *Introduction*, in Id. (a cura di), *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*, Evanston, Northwestern University Press, 2015, p. XII.

²⁷³ Cfr. Christian Moraru, *Worldling Comparative Literature*, in Jeffrey R. Di Leo, Christian Moraru (a cura di), *The Bloomsbury Handbook of World Theory*, New York, Bloomsbury, 2022, p. 105.

²⁷⁴ A tal proposito di vedano i fondamentali Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015; Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

e differenze²⁷⁵. Il lettore, lo scrittore, il critico si accorgono di essere oggi di fronte a questioni strutturali che solo fino a pochi anni fa non erano assolutamente concepibili:

As we read keys texts in postcolonial theory generally produced before 2012, including the commentaries and critical frames they deploy to analyze novels, we find them to belong to another world order, a different order of the world, one in which the planet as question does not generally appear. In many of these critical traditions, it is the possibility of human freedom, and the fight for emancipation from colonialism, apartheid, and capitalism that shapes the intellectual terrain.²⁷⁶

²⁷⁵ Cfr. Sarah Nutall, *World Literature as Planetary Literature*, in *The Cambridge History of World Literature*, cit. p. 924.

²⁷⁶ Ivi, p. 927.

1.2. *Littérature-monde* e Letteratura-mondo.

Parallelamente alle nuove prospettive della World Literature anglofona, le opere di Casanova, Damrosch e Moretti hanno una ricezione significativa anche nell'accademia francese e italiana. Nascono due vere e proprie linee di ricerca (se non addirittura scuole di pensiero) che pensano la mondialità letteraria in modalità particolari, tramite l'ibridazione con le tradizioni già presenti sui territori: la *Littérature-monde* e la Letteratura-mondo. In queste pagine compiremo un *excursus* dei due dibattiti critici, partendo dalla *Littérature-monde* e focalizzandoci in seguito sulla figura di Édouard Glissant: la poetica della relazione e la creolizzazione coniate dallo scrittore martinicano possono essere lette come le maggiori influenze critiche tanto per il campo francese quanto per quello italiano. Infine, ci concentreremo sulla Letteratura-mondo italiana, tra letteratura italiana della migrazione, postcoloniale e transculturalità.

1.2.1. *Oltre la francofonia?*

Con *Littérature-monde* non ci riferiamo all'intero dibattito sulla letteratura generale (o universale) che ha avuto luogo in Francia negli ultimi cent'anni. La scuola comparatistica francese si è caratterizzata lungo tutto il Novecento, infatti, per le sue riflessioni sulla letteratura oltre i confini nazionali ed europei; già Etiemble, come abbiamo visto, poneva l'urgenza di ridefinire il canone comparatistico in senso mondialista. Con *Littérature-monde* prendiamo in considerazione il dibattito nato in seguito alla pubblicazione del manifesto «Pour une littérature-monde en français» sul giornale *Le Monde* (2007) e la collettanea ad esso legata²⁷⁷. Come indicato da Lydie Moudileno, la particolarità del manifesto è di inserirsi tanto nel dibattito anglosassone sulla *Weltliteratur* di derivazione goethiana, tanto in quello sulla francofonia²⁷⁸.

È innanzitutto dunque necessario comprendere la nozione di francofonia. Come spiegato da Yves Clavaron, essa ricopre più livelli, designando: un fenomeno linguistico (l'esprimersi in lingua francese); la Francofonia, istituzione geopolitica o con afferenti socioculturali (amministrata da l'O.I.F., *Organisation Internationale de la Francophonie*); una disciplina

²⁷⁷ Eva Almassy, Michel Le Bris e Jacques Rouaud (a cura di), *Pour une Littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

²⁷⁸ Cfr. Lydie Moudileno, *From pre-literature to Littérature-monde: Postures, neologismes, prophecies*, in Isabelle Constant, Kahiudi C. Mabana e Philip Nanton (a cura di), *Antillanité, créolité, littérature-monde*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 21.

accademica, che si può inserire negli *area studies*²⁷⁹. La branca della letteratura francofona si potrebbe dunque comparare, come notato da Jean-Marc Moura, con la *Commonwealth Literature* anglosassone²⁸⁰, fortemente criticata da Rushdie, come vedremo, in *Commonwealth Literature does not exist*²⁸¹. Per Clavaron il termine “francofono” sembrerebbe dunque consustanziale all’idea coloniale: forgiato da Onésime Reclus nel 1880, in un’epoca di piena espansione dell’Impero francese e in cui l’*Alliance française* venne creata con l’obiettivo di diffondere la lingua tra le popolazioni delle colonie. Per quanto riguarda la Francofonia come organismo geopolitico, essa corrisponde al periodo della decolonizzazione degli anni Sessanta del secolo scorso e può essere interpretata come una manovra neocolonialista destinata a compensare la perdita de «la plus Grande France» e a prolungare la «mission civilisatrice»²⁸². Secondo Clavaron, dunque, uno dei limiti degli studi sulla letteratura della francofonia sarebbe l’inscrivere in una logica nazionale che elude le problematiche transnazionali richieste per l’analisi delle letterature dell’Africa, delle Antille o dell’Oceano Indiano²⁸³.

Queste posizioni sono largamente condivise da Moura, che nel suo cardinale *Littératures francophones et théorie postcoloniale* evidenzia la grande difficoltà dell’integrare l’analisi della colonizzazione negli studi letterari francesi: «c’est-à-dire de mettre en évidence un ensemble de questions interdépendantes, tout à la fois idéologiques, institutionnelles et formelles, qui orientent l’activité littéraire à une époque et dans une région donnée, tout en évitant un fonctionnement binaire opposant colonial/postcolonial pour privilégier une approche transnationale»²⁸⁴. Nell’università francese, infatti, scrive lo studioso, la prospettiva postcoloniale ha avuto una difficile digestione innanzitutto per un generale pregiudizio verso la *Theory* statunitense, essendo il postcolonialismo legato in mondo ambiguo del “post-” (assieme al postmoderno), per questo diversi critici avrebbero preferito utilizzare il termine decoloniale²⁸⁵. Uno scetticismo a suo modo paradossale, se con Clavaron notiamo che la teoria postcoloniale anglosassone si ispira ai maggiori pensatori del post-strutturalismo e del

²⁷⁹ Cfr. Yves Clavaron, *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 19.

²⁸⁰ Cfr. Jean-Marc Moura, *Critique francophone du postcolonial et critique postcoloniale de la francophonie*, in Claire Joubert (a cura di), *Le postcolonial comparé. Anglophonie, francophonie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 86.

²⁸¹ Salman Rushdie, *Commonwealth Literature Does Not Exist*, in Id., *Imaginary Homelands. Essays and Criticism (1982-1991)*, London, Granta Books, 1991, pp. 61-70.

²⁸² Cfr. Yves Clavaron, *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, cit., p. 25.

²⁸³ Cfr. Ivi, p. 26.

²⁸⁴ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999], Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 3.

²⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 4. Si tratta di una dinamica riscontrabile anche nell’accademia italiana, come vedremo nelle prossime pagine con le critiche di Armando Gnisci.

decostruzionismo francese (Deleuze, Derrida e Foucault su tutti²⁸⁶). Secondo Moura, l'*Organisation Internationale de la Francophonie*, organismo politico incentrato sulla lingua, si inserirebbe dunque in una lunga tradizione francese (e parigina) di interventismo ed accentramento linguistico, in quanto in Francia la letteratura è sempre stata legata al prestigio nazionale, con la costruzione di un forte nesso tra lo stato, forte e centralizzato, e le istituzioni scolari, linguistiche e culturali²⁸⁷. Al contrario gli studi postcoloniali concepirebbero il francese come una «lingua al plurale», privata di un centro evidente²⁸⁸. Per il critico, infatti, il postcoloniale dovrebbe essere inteso in senso ontologico: una decostruzione delle strutture discorsive dell'imperialismo non solo posteriori alla colonizzazione a livello cronologico, in quanto:

Entendre « postcolonial » dans un sens exclusivement chronologique consterait à prendre pur référence un ensemble de phénomènes politiques internationaux, sur la base (le plus souvent) d'une communauté linguistique. L'opposition binaire colonial/postcolonial ferait alors du colonialisme le marqueur déterminant de l'histoire. Elle ferait retomber l'analyse dans le schéma linéaire occidental, marqué par la téléologie du « progrès » et de la « civilisation ».²⁸⁹

Il manifesto «Pour une littérature-monde en français», firmato da 44 scrittori e scrittrici (tra cui Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé, Édouard Glissant, Nancy Houston, JMG Le Clezio, Alain Mabanckou) e pubblicato su *Le Monde* nell'ottobre 2007²⁹⁰ si iscrive in questo contesto politico e culturale. Il manifesto si apre con l'annuncio di una svolta storica, di un avvenimento «copernicano»:

Plus tard, on dire peut-être que ce fut un moment historique : le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina, le Goncourt des lycéens, décernés le même automne à des écrivains d'outre-Franca. Simple hasard d'une rentrée éditoriale concentrant par exception les talents venus de la « périphérie », simple détour vagabond avant que le fleuve revienne dans son lit ? Nous pensons, au contraire : révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale : le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français.²⁹¹

I più grandi premi letterari del panorama francese sono sempre più vinti da scrittori e scrittrici originari di territori francofoni extra-esagonali. Non si tratterebbe di una nuova

²⁸⁶ Cfr. Yves Clavaron, *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, cit. pp. 27-28. Si pensi a tal proposito al saggio *Travelling Theory* di Edward Said incluso in *The World, the Text, the Critic*, cit., pp. 226-247.

²⁸⁷ Cfr. Jean-Marc Moura, *Critique francophone du postcolonial et critique postcoloniale de la francophonie*, cit., p. 84.

²⁸⁸ Cfr. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, cit., p. 7.

²⁸⁹ Ivi, p. 10. Queste posizioni come vedremo sono condivise anche da Armando Gnisci.

²⁹⁰ Oggi consultabile online al seguente link: https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.

²⁹¹ *Pour une littérature-monde en français*, «Le Monde», ottobre 2007. Consultato al link sopra in data 10/07/2023.

fascinazione per le periferie, ma, per l'appunto di una «svolta copernicana», in quanto questi premi rivelerebbero che non vi è più un centro culturale unico (Parigi), bensì la moltiplicazione dei centri in diverse parti del mondo (e dunque un cambiamento rivoluzionario della Repubblica Mondiale delle Lettere descritta da Pascale Casanova). Si annuncia dunque la nascita di una nuova Letteratura-mondo in lingua francese transnazionale che segna la morte della francofonia. La lingua sarebbe ormai «libérée de son pacte exclusif avec la nation»²⁹², e il centro-Parigi sarebbe ormai relegato in una «costellazione di centri»²⁹³. Le altre tesi principali sostenute sono: «il ritorno del mondo, del soggetto, della storia» nella letteratura; la condivisione del tema del viaggio e di una certa poetica della migrazione; il riferimento stretto a scrittori e scrittrici che deterritorializzano la lingua inglese.

Tutti questi temi (che nel manifesto sono lanciati più come provocazioni che spiegati in maniera analitica) sono sviscerati nella collettanea *Pour une littérature monde*, pubblicata sempre nel 2007. Nel saggio *Pour une littérature-monde en français* Michel Le Bris (probabilmente redattore principale dello stesso manifesto e promotore maggiore del progetto) fa costante riferimento ai *migrant writers* anglosassoni. In questo contributo Le Bris chiarisce i principali punti esposti nell'omonimo manifesto, sferrando un attacco diretto contro due precisi avversari: la francofonia e lo strutturalismo. «La foule des petits hommes gris, déconstructeurs, intertextualistes, structuralistes»²⁹⁴ sarebbe infatti rea di essersi asservita al «Signe-Roi»²⁹⁵, chiudendosi nell'analisi linguistica e distaccandosi dal mondo (oggetti estetici come il *nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet sarebbero una diretta conseguenza di questa attitudine intellettuale). La tesi è sostenuta anche nel saggio di apertura firmato da Jacques Rouaud in cui viene affermato che il «deuil du récit»²⁹⁶, la mancanza di fiducia nella possibilità di narrare nuove storie di marca strutturalista e postmoderna, è sotterraneamente legato a una concezione etnocentrica della Francia. Proclamando la crisi della letteratura francese la critica post-strutturalista non noterebbe che «la langue avait fait souche sur le cinq continents»²⁹⁷ e che ora, dall'Africa, dall'Asia, dai Caraibi, dalla Cina, dall'America del Nord e dal Vietnam, essa restituisce una nuova interpretazione del mondo.

²⁹² Ivi.

²⁹³ L'uso di questo termine specifico non può non far venire in mente la metodologia della costellazioni esposta da Mads Rosendahl Thomsen in *Mapping World Literature*, che viene pubblicato proprio in quegli anni.

²⁹⁴ Michel Le Bris, *Pour une littérature-monde en français*, in *Pour une littérature-monde*, cit., p. 43.

²⁹⁵ Ivi, p. 28.

²⁹⁶ Jacques Rouaud, *Mort d'une certaine idée*, in *Pour une littérature-monde*, cit., p. 19.

²⁹⁷ Ivi, p. 21.

Le Bris e Rouaud, dunque, invitano la comunità letteraria francese a «retrouver le monde»²⁹⁸, non in direzione di una riscoperta del realismo mimetico ma in quanto apertura alle voci ghettilizzate nel campo della francofonia. Oggi assisteremmo alla morte «d'une certaine idée de la francophonie»²⁹⁹ percepita come spazio in cui la Francia esagonale dispensa i suoi lumi sulle ex-colonie mantenendo un rapporto di dominazione culturale. Morte, dunque, di questo spazio postcoloniale ed «émergence d'une littérature-monde en français»³⁰⁰: una letteratura che ritrovi per l'appunto la sua ambizione di dire il mondo, «de donner un sens à l'existence, d'interroger l'humaine condition, de reconduire chacun au plus secret de lui-même»³⁰¹. Ed è qui che Le Bris cita direttamente l'esempio dei nuovi scrittori anglofoni migranti: Ben Okri, Hanif Kureishi, Michael Ondaatje e, ovviamente, Salman Rushdie. Nelle loro opere, che viaggiano tra le frontiere, si narrerebbe «le monde d'aujourd'hui, avec ses rythmes, son énergie, ses langages vrais»³⁰². Per Le Bris ormai «l'occidentalisation du monde était faite»³⁰³, tutti questi giovani scrittori rivendicano la loro esistenza al mondo intero, essendo imbevuti della letteratura mondiale (in particolare europea e americana). Essi «ne citaient que très rarement, comme influence majeure, des auteurs nationaux, mais bien plutôt le rock, parfois la science-fiction comme langage commun planétaire, ou, sinon Faulkner, Dostoïevski, Conrad, les grands de la littérature universelle, sans considération de pays»³⁰⁴. Il mondo, dopo aver assorbito l'Occidente, l'ha digerito e trasformato attraverso «un process continu d'hybridations multiples»³⁰⁵; questi scrittori manifestano la dissoluzione dell'Occidente in un vasto «ensemble-monde polyphonique»³⁰⁶.

Ritornando nel campo francese, Le Bris proclama dunque la fine della concezione imperialista della lingua: la fine della francofonia, vista come ultimo avamposto del colonialismo, si lega alla dissoluzione del patto lingua-nazione, di modo che la lingua, liberata, «devienne l'affaire de tous, en tous lieux»³⁰⁷. I nuovi autori, infine, si liberano totalmente dalla prigionia insita alla francofonia: il bisogno del riconoscimento da parte del campo letterario francese, ovvero del centro-Parigi (come descritto già da Casanova).

²⁹⁸ Michel Le Bris, *Pour une littérature-monde en français*, cit., p. 28.

²⁹⁹ Ivi, p. 24.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Michel Le Bris, *Pour une littérature-monde en français*, cit., p. 41.

³⁰² Ivi, p. 34.

³⁰³ Ivi, p. 39.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ Michel Le Bris, *Pour une littérature-monde en français*, cit., p. 40.

³⁰⁶ Ivi, p. 41.

³⁰⁷ Ivi, p. 46.

Tra i tanti saggi scritti da scrittori e scrittrici di grande fama, quelli più interessanti per comprendere il campo e la teoria della *Littérature-monde* sono firmati da Alain Mabanckou e Tahar Ben Jelloun³⁰⁸. In *Le chant de l'oiseau migrateur*, Mabanckou fa riferimento a un suo articolo pubblicato sempre su *Le Monde* un anno prima: «La francophonie, oui; le ghetto non!»³⁰⁹ (che si può considerare come un'anticipazione del manifesto dei 44), dove già metteva in luce la centralità di Parigi come centro culturale e di edizione che pone leggi per la Francia e la francofonia tutta, sotto il dominio di Galligrasseuil (Gallimard, Seuil, Grasset)³¹⁰: l'autore francofono non esisterebbe fino a quando il centro non gli abbia accordato un passaporto³¹¹. Questa centralità indiscussa instaura un legame di subordinazione nei confronti degli scrittori francofoni, per questo il proposito per cui un autore francofono arricchisce la lingua francese non è certo un complimento, in quanto: «les lettres francophones ne sont vues que sous l'angle de leur utilité, de ce qu'elles apportent à la langue française»³¹². La letteratura francofona per gran parte del pubblico rappresenterebbe infatti sostanzialmente una letteratura straniera, in quanto rompe il contratto da letteratura, identità nazionale e territorio. Mabanckou polemicamente spiega come senta come più vicino uno scrittore francese come Céline, che uno nigeriano come Soyinka: la Letteratura-Mondo dovrebbe intervenire nel tracciare nuovi rapporti tra autori che non condividono territori e nazionalità, ma lingue deterritorializzate³¹³.

Il rapporto tra lingua, etnia e costruzione del canone struttura anche il saggio *Le cave de ma mémoire* di Ben Jelloun. Lo scrittore reclama la sua lingua francese, che vive in un rapporto di *métissage* continuo con la lingua araba: la condizione di appartenenza a due culture viene ribaltata come potenzialità creativa³¹⁴. Nessuno parla o scrive in “francofono”, esiste un uso della lingua francese che segue o meno le linee grammaticali, sintattiche, morfologiche ufficiali o meno. La francofonia per questo serve solo a mantenere un potere geopolitico e culturale sugli stati, il canone segue precetti razziali ed etnici, non per altro in Francia quando si parla di scrittori come Kafka, Cioran o Beckett, non si mette così tanto in luce il fatto che abbiano scritto

³⁰⁸ Il saggio di Édouard Glissant, *Solitaire et solidaire*, pp. 77-86, sarà analizzato nel prossimo sottocapitolo a lui dedicato. I saggi di Nancy Houston *Traduttore non è traditore*, pp. 151-160; e di Maryse Condé, *Liaison dangereuse*, pp. 205-215, saranno invece approfonditi nel nostro quarto capitolo, essendo più specificatamente inerenti a temi linguistici.

³⁰⁹ Oggi consultabile online al seguente link: https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html.

³¹⁰ Cfr. Thomas C Spear, *R(E)volutions*, in Alec Hargreaves, Charles Forsdick, David Murphy (a cura di) *Transnational French Studies. Postcolonialism and Littérature-monde*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010, p. 165.

³¹¹ Cfr. Alain Mabanckou, *Le chant de l'oiseau migrateur*, in *Pour une littérature-monde*, cit., p. 58.

³¹² Ivi, p. 59.

³¹³ Cfr. Ivi, p. 61.

³¹⁴ Cfr. Tahar Ben Jelloun, *Le cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français*, in *Pour une littérature-monde*, cit., pp. 113-114.

nella propria lingua madre, ma vengono inglobati senza problemi nel canone francese: «Ceux qu'on désigne du doigt, ceux qui doivent se justifier, montrer leurs 'papiers', ceux qu'on regarde avec suspicion, ce sont les 'métèques'»³¹⁵.

Il manifesto e la collettanea hanno avuto molta risonanza sia in Francia che in campo anglosassone. Se i commenti del mondo della politica non sono tardati ad arrivare³¹⁶, la prima monografia afferente alla critica della letteratura che ha risposto in maniera apertamente conflittuale alle posizioni degli scrittori è stata *Visiter le Flurkistan* di Camille de Toledo. Per lo scrittore e cineasta il manifesto non rimetterebbe davvero in causa il sistema editoriale per la costruzione di una scena letteraria postcoloniale, ma sembrerebbero voler sostituire a un sistema di reti culturali parigino un altro che parte da Saint-Malo. La «rottura storica» col panorama intellettuale strutturalista appare come una sorta di «guerra di riconoscimento dove le grandi opere sono chiamate a combattere», in virtù del loro acquisito capitale letterario³¹⁷. Il manifesto opporrebbe un «orizzonte meticcio» a un'identità «franco-francese», strumentalizzando delle dicotomie preesistenti e coloniali: centro/periferia, Parigi/provincia, qui/altrove, francesi/stranieri, metropoli/colonie. Così facendo, esso ignorerebbe gli scrittori che decostruiscono l'unità della lingua francese dall'interno, presentando una storia letteraria lineare che passa dal monopolio borghese alla polifonia delle periferie («Ce n'est pas contre 'le centre' qu'il faut défendre 'la périphérie', mais avec lui, en le faisant implorer, en repartant de la démesure, du métissage, de la créolité de Rabelais, de l'appel à l'invention de Du Bellay, de la bâtardise originelle de la langue française, contre sa fixation, sa beauté classique, sa blancheur, sa pureté»³¹⁸).

Le repliche di de Toledo non mancano di facili generalizzazioni, e si basano colpevolmente (e probabilmente consapevolmente) unicamente sul manifesto, ignorando la collettanea. Ma di lì a poco come detto il dibattito avrà numerosi attori e attrici, generando tre volumi importanti negli anni immediatamente successivi: oltre ai già citati *Transnational French Studies. Postcolonialism and Littérature-monde* e *Antillanité, créolité, littérature-monde*, *Trajectoires et dérives de la littérature-monde*³¹⁹. La stessa riedizione di *Littératures*

³¹⁵ Ivi, p. 118.

³¹⁶ Si veda l'intervento dell'allora presidente Nicolas Sarkozy *Pour une francophonie vivante et populaire*, «Le Figaro», 22 marzo 2007. Consultabile oggi al link: <https://www.vie-publique.fr/discours/165944-tribune-de-m-nicolas-sarkozy-ministre-de-linterieur-et-de-lamenagement>.

³¹⁷ Cfr. Camille de Toledo. *Visiter le Flurkistan. Ou les illusions de la littérature-monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 36.

³¹⁸ Ivi, p. 83.

³¹⁹ Cécilia W. Francis, Robert Viau (a cura di), *Trajectoires et dérives de la littérature-monde*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

francophones et théorie postcoloniale di Moura nel 2013 si può motivare con la necessità di intervenire nel dibattito. Più recentemente la discussione è stata ripresa dal già citato *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation* di Yves Clavaron e nella collettanea *Francophone Literature as World Literature*³²⁰.

Nella loro introduzione a *Trajectoires et dérives*, Francis e Viau affermano che la *Littérature-monde* mette in causa i tradizionali dispositivi di sistema e di campo inerenti alle configurazioni delle letterature nazionali, rafforzando una rete intersistemica di scambi, tanto istituzionali quanto discorsivi in cui le vecchie periferie, liberate dall'imperialismo culturale, ricoprono un nuovo ruolo eminentemente trasformativo³²¹. Ciò nonostante, nel medesimo volume gli interventi di Jorge Calderón³²² e di Kathleen M. Gyssels³²³ sono decisamente più critici. Il primo solleva questioni relative alla mancata firma del manifesto da parte degli scrittori militanti di *Éloge de la créolité*³²⁴, notando come tutte le iniziative legate alla *Littérature-monde* nasconderebbero un centralismo parigino: il manifesto pubblicato su *Le Monde*, la casa d'edizione Gallimard, il festival di riferimento menzionato direttamente da Le Bris, *Étonnants Voyageurs*, svolto a Saint-Malo. Anche Gyssels esprime i suoi dubbi circa la scelta (e difesa) del francese da parte dei firmatari del manifesto, rei di cercare una «appellation d'origine contrôlée, celle de travailler dans la belle et haute langue française, [qui] confirme malgré eux le fétichisme du français et du regard valorisant du Français de France sur leurs écritures»³²⁵.

Non sono di certo meno critici i contributi inclusi in *Transnational French Studies*. Leservot³²⁶ e Forsdick si richiamano a *The Death of a Discipline* di Gayatri Spivak per criticare l'aspetto nazionalista ed eurocentrico insito al processo di *worldling* foraggiato dai paesi ex-colonizzatori³²⁷. Garane ricorda il “precedente” di Casanova, mettendo in discussione la costruzione del sistema centro-periferia e la stessa centralità di Parigi nella cultura mondiale³²⁸. Secondo queste critiche la *Littérature-monde* sarebbe un “sintomo” del nuovo anglocentrismo

³²⁰ Christian Moraru, et al. (a cura di), *Francophone Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury, 2020.

³²¹ Cfr. Cécilia W. Francis e Robert Viau, *Introduction a Trajectoires et dérives*, cit., pp. 5-6.

³²² Jorge Calderón, *Les implications du manifeste «Pour une littérature-monde en français»*, in *Trajectoires et dérives*, cit., pp. 29-50.

³²³ Kathleen M. Gyssels, *Pour une littérature-monde: Appellation d'Origine Contrôlée pour une littérature défrancisée au XXI^e siècle?*, in *Trajectoires et dérives*, cit., pp. 111-125.

³²⁴ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

³²⁵ Kathleen M. Gyssels, *Pour une littérature-monde*, cit., p. 124.

³²⁶ Typhaine Leservot, *From Weltliteratur to World Literature to Littérature-monde: The History of a Controversial Concept*, in *Transnational French Studies*, cit., pp. 36-48.

³²⁷ Charles Forsdick, *On the abolition of the French Department? Exploring the Disciplinary Context of Littérature-monde*, in *Transnational French Studies*, cit., p. 104.

³²⁸ Jeanne Garane, *Littérature-monde and the space of translation, or, Where is Littérature-monde?*, in *Transnational French Studies*, cit., p. 231.

e del *Globish*, colpevole di oscurare importanti caratteristiche contestuali dei paesi di lingua francese, sia extra che intra-esagono (come la produzione delle *banlieue*). Sarebbe dunque eminentemente classista, in quanto più adatta allo studio di emigrati privilegiati che della letteratura della migrazione (caratterizzata da una discriminazione di natura intersezionale), non tenendo in considerazione il processo di decolonizzazione del mondo e rinforzando il nazionalismo e l'appropriazione culturale.

In questo contesto, Hiddleston si focalizza sulla critica del presunto valore umanistico della *Littérature-monde*: Le Bris e Rouaud proclamano la celebrazione della diversità umana ma portano avanti una nozione di universalità che riecheggia l'umanesimo che supportò culturalmente la missione coloniale. Difatti Le Bris imporrebbe il suo movimento come un modello per l'umanità tutta, apparendo direttamente legato ai valori della Rivoluzione francese traditi dal colonialismo: *liberté, égalité, fraternité*³²⁹. Inoltre, Hiddleston espone i suoi dubbi circa la presunta chiusura nei confronti del mondo dello strutturalismo, ricordando le riflessioni di teorici come Roland Barthes e Jacques Derrida, i quali: «combine equally strikingly an early reflection on structuralist linguistic with later contemplation of the affect that lies at the hearth of human experience»³³⁰. Infine, la critica richiama l'Edward Said di *The World, The Text, and The Critic* (1983) e di *Humanism and Democratic Criticism* (2004) per proporre un modello meno superficiale rispetto a quello di Rouaud e Le Bris che legghi la critica della pura testualità antiumanistica all'etica della diversità, incarnata nella *worldliness*:

Texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted.³³¹

A una concezione monistica e totalizzante di mondo viene quindi opposto il modello di un pianeta quale rete di mondi diversi. Diversità su cui anche Emily Apter mette l'accento, affermando che la parola "mondo" è un termine filosoficamente "intraducibile". Come abbiamo già visto nelle pagine precedenti, l'intraducibile non sarebbe un filosofema che non si può tradurre in un'altra lingua, bensì un termine che, tramite una continua ri-traduzione, dimostra «the aliveness of philosophy, the embeddedness of philosophy in living language»³³². Di conseguenza i termini (filosoficamente) intraducibili sarebbero delle parole-chiave «conserved

³²⁹ Jane Hiddleston, *Littérature-monde and Old/New Humanism*, in *Transnational French Studies*, cit., p. 180.

³³⁰ Ivi, p. 186.

³³¹ Edward Said, *The World, the Text, the Critic*, cit., p. 4.

³³² Emily Apter, *Afterword: The 'World' in World Literature*, in *Transnational French Studies*, cit., p. 290.

in the original as they pass from one tongue to the next; they are continuously being retranslated or mistranslated, and they signal translational incommensurability»³³³.

In questo quadro un discorso a parte merita la riedizione di *Littératures francophones et théorie postcoloniale* di Moura (accompagnato da un ulteriore saggio estremamente lucido: *Critique francophone du postcolonial et critique postcoloniale de la francophonie*), per la sua abilità di problematizzare le teorie postcoloniali in chiave transnazionale. Secondo lo studioso il manifesto ha avuto il pregio di portare all'attenzione della critica i temi della mondializzazione della letteratura, ma in alcune sue posture manifesterebbe un universalismo tipicamente francese, inoltre non risulterebbe valido l'eccessivo peso conferito ai premi letterari³³⁴. Infine, suscita non pochi scetticismi l'opposizione di una letteratura del viaggio e della realtà a una supposta chiusa letteratura post-strutturalista³³⁵. Il "nazionalismo" degli studi letterari dovrebbe essere indagato (e criticato) secondo un triplice vincolo: ideologico (l'autonomia della letteratura in rapporto alla sfera sociale); estetico (dalla seconda metà del diciannovesimo secolo, i testi sarebbero "moderni" in quanto "in rottura" col passato, ma questo modello non si applica bene alle letterature francofone); storiografico (le letterature francofone non si inseriscono bene nello schema della periodizzazione secolare sulla lunga durata). Per questi motivi, l'abbandono della metodologia nazionalista passa attraverso la ricerca di altri metodi critici per l'interpretazione del fatto letterario: «il s'agit d'aborder la mondialisation en développant des questionnements empiriques et théoriques dans des domaines spécifiques de recherche pour poser les fondations d'une science humaine cosmopolite à nouveaux frais»³³⁶. In questo nuovo panorama dello studio della letteratura nell'età globale si inseriscono dunque la critica transatlantica³³⁷ e gli studi postcoloniali. Secondo Moura, infatti, le ricerche sulla globalizzazione non starebbero rimpiazzando gli studi postcoloniali, anzi, essi starebbero vivendo una progressiva riorganizzazione in seguito ai fenomeni contemporanei di circolazione globale di uomini, capitali e idee al di là delle frontiere nazionali, in virtù della loro necessità di concentrarsi sulle differenze culturali³³⁸. Nella vecchia critica postcoloniale, infatti, venivano studiati i dispositivi enunciativi dei testi, attraverso gli strumenti dell'analisi discorsiva e della sociologia letteraria. Questo poteva dare luogo a uno studio "istituzionalizzato" della

³³³ *Ibid.*

³³⁴ Cfr. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, cit., p. 169.

³³⁵ Cfr. Jean-Marc Moura, *Critique francophone du postcolonial et critique postcoloniale de la francophonie*, cit., p. 86.

³³⁶ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, cit., p. 171.

³³⁷ Si veda il volume Jean-Claude Laborie, Jean-Marc Moura e Sylvie Parizet (a cura di), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, a cura di, Paris, Classiques Garnier, 2018.

³³⁸ Jean-Marc Moura, *Critique francophone du postcolonial et critique postcoloniale de la francophonie*, cit., p. 90.

francofonia, strutturante una certa regolarità della produzione francofona “rappresentata” dai diversi attori della francofonia. Una prospettiva comparatistica degli studi postcoloniali deve invece essere capace di andare oltre l’analisi unicamente sociologica di marca anglosassone, concentrandosi su analisi filologiche e poetiche delle opere, in particolare sulla «scenografia delle opere», sulla «coscienza linguistica» e sugli studi imagologici³³⁹. Nasce dunque il progetto di una storia letteraria francofona transnazionale, strutturata su tre assi: la storia letteraria dei paesi dove l’uso della lingua francese è legata a una situazione coloniale; la storia letteraria dei paesi francofoni concentrata sui legami con la colonizzazione; una storia letteraria degli scrittori migranti francofoni provenienti da regioni colonizzate. Questa storia comparata può essere anche translingue seguendo due direttive principali: lo studio comparato della letteratura esotizzante legata agli imperi coloniali europei; lo studio della storia delle letterature postcoloniali provenienti da una stessa regione o no³⁴⁰:

On peut donc observer les prémisses d’une histoire littéraire transnationale [...] orientée vers une production littéraire écrite dans une langue mais selon des modalités internationales et pluriculturelles [...]. Les promesses francophones du postcolonialisme restent donc à honorer selon un triple programme : celui d’une histoire des lettres mondiales [...], celui de la construction d’intelligibilités régionales de la littérature [...] et celui d’une théorie et d’une critique des développements littéraires internationaux.³⁴¹

Come scritto in apertura, Glissant è tra i firmatari del manifesto dei 44 e *Pour une littérature-monde* comprende una sua intervista con Philippe Artières. Già nel suo saggio compreso in *Trajectoires e dérives*, Christian Uwe proponeva di risolvere le criticità insite alla *Littérature-monde* leggendo attraverso le prospettive aperte dalla *Poétique de la Relation* di Glissant³⁴². In *From pre-literature to Littérature-monde*, inoltre, Lydie Moudileno contestualizza l’avvento della *Littérature-monde* in ambito caraibico, leggendo in seguito alle teorie della *négritude*, dell’antillanità e della *creolité*³⁴³, e concentrandosi in particolare sul richiamo comune a un «ritorno al mondo»³⁴⁴. Sulla stessa linea, nella loro introduzione a *Francophone Literature as World Literature*, Moraru, Simek e Westphal fanno direttamente riferimento allo scrittore martinicano. L’obiettivo del volume, spiegano, è associare le categorie di francofonia e di *Littérature-monde* per convergere verso delle *Littératures-mondes* pluralizzate, in cui il mondo di lingua francese costituisce un sistema-mondo in cui la lingua si

³³⁹ Cfr. Ivi, pp. 93-94

³⁴⁰ Cfr. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, cit., pp. 16-17.

³⁴¹ Jean-Marc Moura, *Critique francophone du postcolonial et critique postcoloniale de la francophonie*, cit., p. 95.

³⁴² Christian Uwe, *Voir et imaginer le monde: réflexions sur la poétique de Glissant*, in *Trajectoires et dérives*, cit., pp. 443-455.

³⁴³ Approfondiremo questi concetti nelle prossime pagine.

³⁴⁴ Cfr. Lydie Moudileno, *From pre-literature to Littérature-monde*, cit., p. 16.

interfaccia di continuo con altre lingue e dialetti, nonché con quelli usati in altri sistemi-mondo di lingue e culture³⁴⁵. Rifacendosi alla definizione di *planetarietà* di Spivak che abbiamo analizzato nelle pagine precedenti, i curatori differenziano mondo, globo e pianeta. Il globo si riferirebbe a una totalizzazione uniformante, sarebbe allo stesso tempo controllato e un sistema di controllo: «The global world purports to be a well-rounded, integrated existentially and politically definitive closed system, a teleology enforced from a few centers of power by feedback loops, symmetries, parallels, and exchange procedures across a web of links progressively overlapping with the entire world itself.»³⁴⁶ D'altro canto (è utile ricordare) il pianeta non sarebbe un'unità compiuta, un'estensione geopolitica strutturata, misurata (o misurabile) e coerentemente amministrata, bensì un sistema caratterizzato, tanto a livello geoculturale che epistemologico, dalla molteplicità, dall'apertura, da incalcolabili potenzialità politiche e socioculturali.

1.2.2. La poetica di Glissant: creolizzazione, mondialità, utopia.

Glissant invitava a questa visione, comprensione e partecipazione del/col mondo già anni prima nei saggi *Poétique de la Relation* (1990) e, ancor più esplicitamente, in *Traité du Tout-monde* (1997). Nell'intervista con Philippe Artières inclusa in *Pour une littérature-monde, Solitaire et solidaire* l'autore martinicano chiarisce che sia nella propria poesia che nella propria attività politica il riferimento costante è il mondo: «le monde en devenir, le monde tel qu'il nous bouscule, le monde tel qu'il nous est obscur, le monde tel que nous voulons y entrer»³⁴⁷. È il mondo, dunque, a legare poesia e politica: Glissant invita ad agire attivamente nel proprio luogo, ma legando sempre il proprio immaginario al mondo³⁴⁸.

In queste pagine cercheremo di sintetizzare il pensiero della Mondialità e della Letteratura Mondiale in Glissant, partendo da *Poétique de la Relation* (1990). Nonostante, infatti, il rapporto sopracitato tra poesia e mondo sia presente sin da *L'Intention poétique* (1969) e il suo primo saggio *Le soleil de la conscience* (1956) nasce nell'attraversamento transatlantico del *middle-passage* tra le Antille e la Francia; fino a *Le discours antillais* (1981) la sua opera poetica e politica è focalizzata sul contesto socioculturale delle Antille, attraverso la proposizione del

³⁴⁵ Christian Moraru, Nicole Simek e Bertrand Westphal, *Introduction* a Id. (a cura di), *Francophone Literature as World Literature*, London-New York, Bloomsbury, 2020, p. 3.

³⁴⁶ Ivi, p. 29.

³⁴⁷ Édouard Glissant, *Solitaire et solidaire*, cit., p. 77.

³⁴⁸ Ivi, p. 78.

paradigma dell'antillanità come risposta alla dominazione francese³⁴⁹. A partire da *Poétique de la Relation* Glissant propone un modello di creolizzazione mondiale alternativo alla globalizzazione standardizzante di marca capitalistica. Negli ultimi anni della sua attività Glissant inizia inoltre a legare esplicitamente la propria idea di mondialità all'utopia, in particolare nelle due raccolte di interviste *L'imaginaire des langues* (2010, con Lise Gauvin) e *L'entretien du monde* (2018, con François Noudelmann); nel quinto e ultimo saggio di poetica, *La Cohée du Lamentin* (2005), e nel primo saggio di estetica *Pour une nouvelle région du monde* (2006)³⁵⁰.

In *Poétique de la Relation*, Glissant parte dall'analisi della situazione socioculturale dei Caraibi per proporre un modello di creolizzazione mondiale. I Caraibi sarebbero infatti uno dei luoghi del mondo in cui la relazione tra le culture è maggiormente visibile, in quanto sono stati storicamente una zona di scontro, incontro e convivenza tra colonizzati, colonizzatori ed immigrati (in un primo momento storico per la tratta degli schiavi, in un secondo per un flusso proveniente da Asia orientale e India):

Je la définirais, par comparaison avec la Méditerranée, qui est une mer intérieure, entourée de terres, une mer, qui concentre (qui, dans l'Antiquité grecque, hébraïque ou latine, et plus tard dans l'émergence islamique, a imposé la pensée de l'Un), comme au contraire une mer qui éclate les terres éparpillées en arc. Une mer qui diffracte. La réalité archipélique, dans la Caraïbe ou dans le Pacifique, illustre naturellement la pensée de la Relation, sans qu'il faille en déduire quelque avantage de situation que ce soit.³⁵¹

Il processo di transculturazione dei popoli dei Caraibi è definibile attraverso il termine "creolizzazione", ovvero: «la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments»³⁵². Spesso la creolizzazione di Glissant è stata mal interpretata come sogno di incontro pacifico tra i popoli del mondo, nel livellamento delle differenze di classe, genere, etnia³⁵³. In realtà la riflessione dell'autore parte (e ha costantemente presente) dalla violenza coloniale subita dalle popolazioni dei Caraibi, e dallo shock dell'esperienza dell'immigrato nudo africano nel sistema della Piantagione. Come spiegato sempre in *Poétique de la Relation*, il sistema della piantagione americana è un'organizzazione socialmente piramidale, confinata

³⁴⁹ Il rapporto tra antillanità, creolità e creolizzazione sarà approfondito nel sottocapitolo 1.3.1.

³⁵⁰ Queste pagine sono volutamente delimitate al solo concetto di mondialità, si è scelto di non affrontare (se non tangenzialmente) le riflessioni di Glissant sul romanzo-mondo, sulla lingua, sulla traduzione e sull'identità-relazione, per poterci focalizzare nel miglior modo possibile su di esse nei prossimi capitoli più specificamente dedicati: 2.3.1., 3.1.3., 4.2.

³⁵¹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46.

³⁵² Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 37.

³⁵³ Si veda il sottocapitolo 1.2.3.

in un luogo chiuso, delimitato, avente un apparente funzionamento autarchico che in realtà si basa sulla struttura dello schiavismo³⁵⁴. All'interno di questo sistema di violenza e sopraffazione inaudita, nasce una produzione letteraria che Glissant suddivide in tre momenti progressivi: l'atto di sopravvivenza, il diversivo («leurre»³⁵⁵) e il tentativo di ricostruzione memoriale. Nel «laboratorio della Piantagione» assisteremmo dunque a un confronto tra l'oralità e la scrittura, verso un multilinguismo creolo³⁵⁶: si tratterebbe di un modello *in vitro* dello shock tra le diverse culture a cui assiste il mondo contemporaneo:

La Plantation est un des ventres du monde, non pas le seul, un parmi tant d'autres, mais qui présente l'avantage qu'on peut le scruter avec le plus de précision possible. Ainsi la limite, qui était sa faiblesse structurelle, devient pour nous un avantage. Et pour finir son enfermement a été vaincu. Le lieu était clos, mais la parole qui en est dérivé reste ouvert. C'est une part, mesurée, de la leçon du monde.³⁵⁷

La creolizzazione non viene dunque concepita tramite un pensiero dell'astrazione, ma nell'osservazione di una realtà sociale precisa, concreta, ed estremamente violenta. I Caraibi sono una delle zone di estremo contatto in cui la creolizzazione è più visibile, ma essa ormai investe il mondo nella sua totalità (e nelle sue differenze). La *poétique de la relation*, ovvero la possibilità del concepire la creolizzazione (prima locale, poi mondiale) attraverso il nostro immaginario, nasce dall'incontro nella poetica di Glissant tra la situazione delle Antille e il concetto di rizoma di Deleuze e Guattari³⁵⁸:

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont critiqué les notions de racine et peut-être d'enracinement. La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour ; ils lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre.³⁵⁹

Questo passaggio, questo movimento a spirale strutturante il suo pensiero, è scandito dal successivo *Traité du Tout-monde*, dove Glissant emblematicamente scrive che «écrire c'est dire: le monde»³⁶⁰, in quanto il luogo di enunciazione è sempre intessuto a una massa di energia che ci sollecita da uno spazio altro. Questa percezione potrebbe portare all'instaurazione di un'universalità generalizzante (come ha fatto l'Occidente colonizzatore nel corso della sua storia delle idee), ma oggi la pretesa di astrazione a partire da un particolare è irrealistica, in

³⁵⁴ Cfr. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 76.

³⁵⁵ Ivi, p. 82.

³⁵⁶ Approfondiremo questi temi nel nostro quarto capitolo sul multilinguismo e la traduzione.

³⁵⁷ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 90.

³⁵⁸ Anticipiamo per completezza questo legame tra i tre pensatori, che sarà analizzato accuratamente nei nostri prossimi capitoli.

³⁵⁹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit. p. 23.

³⁶⁰ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 118.

quanto è la materia stessa dei diversi luoghi, il loro dettaglio minuzioso e infinito o l'insieme esaltante delle loro particolarità, che va messa in relazione. L'idea del mondo non è sufficiente:

Une littérature de l'idée du monde peut être habile, ingénieuse, donner l'impression d'avoir «vu» la totalité (c'est par exemple ce qu'on appelle en anglais une *World Literature*), elle vaticinera dans des non-lieux et ne sera qu'ingénieuse déstructure et hâtive recomposition. L'idée du monde s'autorise de l'imaginaire du monde, des poétiques entremêlées qui me permettent de deviner en quoi mon lieu conjoint à d'autres, en quoi sans bouger il s'aventure ailleurs, et comment il m'emporte dans ce mouvement immobile.³⁶¹

Il poeta della relazione deve invece «enrhizomer son lieu dans la totalité» e «diffuser la totalité dans son lieu»³⁶². Glissant definisce questa concezione del proprio rapporto col mondo “mondialità”, opponendola alla mondializzazione, che invece sarebbe un non-luogo che porta a una diluzione standardizzata delle identità. La «realtà del mondo» è nella mondialità, ciascuno di noi vive in una traccia spiraliforme che intesse continuamente il proprio luogo al mondo: la totalità non è l'universale, ma la quantità finita e realizzata degli infiniti dettagli del reale. Di conseguenza, il *tout-monde* è: «notre univers tel qu'il change et perdure en changeant et, en même temps, la 'vision' que nous en avons»³⁶³, è dunque un concetto poetico ed etico allo stesso tempo; è la relazione tra il mondo che ci circonda e il nostro immaginario, è la continua e mutevole interazione tra essi. La Letteratura-mondo non può di conseguenza essere concepita come mera estensione geografica, in quanto si può agire nel/col mondo, ma non lo si può controllare, per via del suo perpetuo mutamento. L'uomo non agisce attivamente in un mondo esterno, ma è agito dal mondo stesso.

Difatti, questa concezione del mondo è possibile in quanto per la prima volta la quasi totalità delle culture umane sono interamente e simultaneamente messe in contatto e in «effervescence de réaction»³⁶⁴ le une con le altre. Il movimento di scoperta e colonizzazione del mondo ha infatti messo in contatto le cosiddette «culture ataviche», caratterizzate da un racconto mitico della Genesi e della Fondazione del mondo, grazie alla quale viene impostata, autorizzata, una filiazione che connette linearmente nascita mitica e diritto al possesso di un territorio³⁶⁵. In particolare Glissant critica l'Occidente in quanto fondato sulle tre «spiritualités de l'Un»³⁶⁶ (Ebraismo, Cristianesimo e Islam): «Trois religions monothéistes, apparues autour du Bassin méditerranéen et qui ont engendré toutes trois des absolus de spiritualité et des combles d'exclusion, des élévations de suprême intensité, tout comme les mêmes

³⁶¹ Ivi, p. 120.

³⁶² Ivi, p. 122.

³⁶³ Ivi, p. 176.

³⁶⁴ Ivi, p. 24.

³⁶⁵ Cfr. Ivi, p. 35.

³⁶⁶ Ivi, p. 157.

fondamentalismes, tout à tout exacerbés»³⁶⁷. La messa in contatto di queste culture ha dato vita a delle «culture e società composite» (come quelle delle Antille), in cui il racconto unico della genesi viene sostituito da una «digenèse»³⁶⁸, che nel caso delle popolazioni nere deportate dall'Africa è il «bateau négrier» (la nave atta al trasporto degli schiavi). Per tutti questi motivi lo stesso mondo non ha una Genesi unica, e Glissant non può teorizzare una visione essenzialista (vicina alla *créolité* o alla *négritude*).

Per la prima volta, inoltre, i popoli hanno pienamente coscienza di questo scambio, un rapporto esasperato dalla *televisione* di tutte le cose³⁶⁹. Le interrelazioni si rafforzano o si indeboliscono a una velocità inconcepibile, procedendo per fratture e rotture: «Elles sont même peut-être de nature fractale: d'où vient que notre monde est un chaos-monde»³⁷⁰. La loro «economia generale» è la creolizzazione; in questa creolizzazione mondiale delle dominanti di influenza prendono corpo, imponendo una standardizzazione generalizzata. Per Glissant non si può combattere questo processo attraverso l'esasperazione della propria chiusura al mondo, ma pensando e vivendo la Relazione:

J'appelle *Chaos-monde* le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, substituent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante: ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement. Le Tout-monde; qui est totalisant, n'est pas (pour nous) total. Et j'appelle *Poétique de la Relation* ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel Chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelque détail, et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible. L'imaginaire n'est pas le songe, ni l'évidé de l'illusion³⁷¹.

Per questo la portata del poema (intesa come opera espressiva che abbia una propria «intenzione poetica», non nel senso canonico occidentale) risulta dalla ricerca, errante e inquieta, delle congiunzioni delle forme e delle strutture grazie alle quali un'idea del mondo, intessuta in un determinato contesto, incontra un'altra idea del mondo. È questa la poetica del *lieu-commun*: «un lieu où chaque fois une pensée du monde appelle et éclaire une pensée du monde»³⁷².

Come scritto in apertura, nell'ultima parte della sua carriera Glissant lega la creolizzazione all'utopia, ma ciò non sta a significare una progressiva astrazione (o

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 36.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 22.

³⁷² Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 25.

idealizzazione) del suo pensiero, anzi, se possibile manifesta un radicalismo poetico e sociale ancor più esibito.

Nella loro introduzione al recente volume *Esthétiques du désordre*, Judith Cohen, Samy Lagrange e Aurore Turbiau contestualizzano l'utopia in quanto genere letterario stabilizzato e codificato principalmente durante il Rinascimento europeo. A partire dall'*Utopia* (1516) di Thomas More il genere si caratterizzerebbe per la ricerca dell'ordine e dell'armonia, attraverso gli immaginari preponderanti dell'idillio, dell'arcadia e del *locus amoenus*³⁷³. Storicamente nella letteratura occidentale questa discorsività è stata prevalentemente messa in discussione attraverso la distopia, ma negli ultimi decenni, secondo le studiose, staremmo assistendo a nuove produzioni ibride, in cui l'immaginario creato non rispecchia né la tradizione utopica, né quella distopica. Si tratta di nuove *utopies du désordre*³⁷⁴ che forniscono un'idea di felicità nell'esuberanza, nel ribaltamento, nel movimento e nell'instabilità: nuovi mondi che trovano il loro ordine nel disordine, ma che non si possono considerare distopie in ragione del proprio slancio utopistico. Così come l'utopia classica ha storicamente permesso una riflessione sui modi per riformare o rivoluzionare il mondo reale (essa è sempre un discorso su un mondo referenziale culturale e sociale), le utopie del disordine presentano un afflato esplicitamente rivoluzionario dinanzi al mondo globalizzato contemporaneo. La loro novità sta nella mancata risoluzione sintetica degli opposti, dell'eteroclitico e del molteplice:

L'utopie n'est pas ici considérée comme étant fondamentalement une structure binaire appelant d'abord une destruction (u-topos) puis une reconstruction (eu-topos), mais comme un seul et même mouvement qui ferait de la déconstruction l'espace mouvant et toujours en acte de bonheur. Dès lors, l'utopie n'est plus pensée nécessairement comme un espace fixe, cernable et structuré, mais comme un mouvement, échappant à toute catégorisation rapide et normative par sa force de déplacement³⁷⁵.

Ne *La Cohée du Lamentin* Glissant spiega che l'utopia nella tradizione occidentale ha soprattutto avuto un carattere normativo:

Un objet à transformer (la Cité, la Société, les Humanités), une finalité de perfection, et une activité normative: la pensée de l'Utopie visait toujours à l'harmonie d'une Mesure. C'est par là que les pensées de système ont pu faire utopie ou peut-être en bâtir le lieu. Dans la quête de cette Mesure, le projet utopique a fait l'économie de ce qu'il croit être l'inutile, l'accessoire, le contingent. Platon bannissait les poètes de la République.³⁷⁶

Nella ricerca della perfezione e dell'eternità, la creazione utopica esclude gli elementi giudicati impuri nella società oggetto della critica, fondandosi sull'armonia di una misurazione

³⁷³ Judith Cohen, Samy Lagrange, Aurore Turbiau, *Introduction* a Id. (a cura di), *Esthétiques du désordre. Vers une autre pensée de l'utopie*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2022, p. 15.

³⁷⁴ Ivi, p. 16.

³⁷⁵ Ivi, pp. 20-21.

³⁷⁶ Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 141.

del tempo e dello spazio. Se l'utopia classica si fonda su un pensiero sistematico, che gerarchizza i valori, l'autore propone una riattivazione contemporanea dell'utopia capace di strutturarsi a partire dalla percezione della dismisura del mondo contemporaneo. Si tratta di un ribaltamento tanto estetico quanto filosofico, in quanto la dismisura è classicamente definita come imprevedibile, e di conseguenza sulla sua eventuale perfezione penderebbe perennemente la minaccia di una sparizione finale. Ma nella nostra contemporaneità, che per Glissant è fatta di diversità, di scarti, di opposizioni, l'utopia non può permettersi di eleggere un elemento particolare al fine di perfezionarlo (e assolutizzarlo), bensì si deve fondare sull'accumulazione dei popoli, delle lingue, e delle identità, facendo emergere la relazione che si intesse tra le differenze.

Come spiegato ne *L'entretien du monde* per ottenere questa accumulazione gli elementi si devono toccare e modificare, ma senza confondersi (devono, per l'appunto, «creolizzarsi»). Se ciascun elemento non possiede una sorta di sostenibilità («perennité»³⁷⁷), si rischia il *melting-pot* («un pot-pourri, une soupe indistincte»³⁷⁸). L'utopia dell'accumulazione si fonda dunque su un sottile equilibrio tra l'autodeterminazione della propria identità e l'incontro, l'apertura all'altro. La dismisura, scrive infatti l'autore, è la vera energia del mondo: di conseguenza nella loro messa in contatto gli elementi possono armonizzare tra loro ma possono anche innescare delle contraddizioni insormontabili. Ogni desiderio di normatività risulta dunque inadatto e anacronistico: la grande problematica tanto poetica quanto politica, consiste nel capire se l'essere umano oggi è capace sia di vivere il senso della misura (dell'armonia delle culture), sia quello della dismisura («les moments où ces rencontres deviennent calamiteuses»³⁷⁹). Secondo Glissant viviamo infatti ormai in una nuova era geologica³⁸⁰:

Le lieu commun généralisé esquisse-t-il la théorie qu'il s'agit de la fin d'une ère, cette ère quaternaire, l'eau et la glace et les mers et la chaleur et les montagnes et le froid et les nuages et les côtes et les espèces, changeant, et que par-delà des éternités de tant de bouleversements mortels, les humanités habiteront un nouveau cycle géologique³⁸¹.

L'autore spiega che alla fine degli anni Settanta diverse personalità avevano già cominciato a sollevare la questione dei terremoti, degli tsunami, delle eruzioni vulcaniche, in quanto catastrofi naturali intimamente correlate, richiedendo misure internazionali di

³⁷⁷ Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2018, p. 62.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, cit., p. 63.

³⁸⁰ Glissant non fa mai riferimento esplicito al termine Antropocene, ma la sua riflessione ne è evidentemente debitrice e andrebbe contestualizzata nel più vasto spettro dell'ecocritica.

³⁸¹ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006, p. 78.

prevenzione al disastro climatico. Nonostante ciò, come ribadito ne *La Cohée du Lamentin*, è necessario resistere «à la pensée de l'Apocalypse»³⁸².

Les certitudes les plus fondées, quand il arrive que la plongée aux certitudes rencontre un fond, disent que nous entrons tous maintenant dans *une nouvelle région du monde*, qui désigne ses lieux sur toutes les étendues données et imaginables, et dont seuls quelques-uns avaient pu prévoir au loin les errances les obscurités³⁸³.

Come scritto in apertura, Glissant nel 2006 pubblica il suo primo saggio di estetica: *Une nouvelle région du monde*, dove lega la trattazione di una scrittura capace di scrivere tra le arti e di «entrare nel mondo» alla teorizzazione di «una nuova regione del mondo» in cui tutti e tutte saremmo in procinto di entrare. Per quanto riguarda la sua dimensione spaziale, la nuova regione del mondo è una «totalità» (la prima che si realizza davvero nella storia dell'umanità) dalle caratteristiche particolari: «diffractée non totalitaire, la conjonction des différences tend à n'y laisser de côté aucune d'elles»³⁸⁴. Glissant descrive lo spazio utilizzando un termine ascrivibile alla fisica, la diffrazione («diffraction»), che definisce il fenomeno che si manifesta quando un'onda (di natura luminosa, elastica ecc.) incontra un ostacolo sulla propria traiettoria di propagazione in conseguenza del quale tutti i punti dell'ostacolo diventano sorgenti di altre onde sferiche coerenti elementari. In questo modo le onde raggiungono punti che resterebbero in ombra se la propagazione fosse unicamente rettilinea. Gli spazi vivono dunque in un principio di continua e mutevole variazione e relazione gli uni con gli altri («Mais voilà, nos lieux sont ouverts désormais, et le temps s'est réouvert, une multiplicité d'espaces rayonnant dans l'organicité de géographies infinies, et jamais uniques, bien sûr distinctement découpées sous les lumières de toute lune, pourtant si passionnément mêlées à travers les variétés de leur étendue»³⁸⁵). Lo spazio è aperto e relazionale: «si je suis dans mon lieu, ce lieu pour moi est aussi totalement ouvert et il est en relation avec tous les lieux possibles du monde»³⁸⁶. Per Glissant si tratta di un nuovo modo di concepire la spazialità, in quanto il luogo nella storia dell'umanità è stato sempre la riserva dell'intolleranza, della separazione, dell'isolamento e della pretesa alla dominazione, mentre nella nuova regione del mondo: «les lieux ne peuvent être qu'ouverts, c'est-à-dire des lieux-relations, des lieux-rhizomes qui, immédiatement, peuvent admettre la relation à l'autre»³⁸⁷. Questa concezione dello spazio si lega a un tempo imprevedibile e inaspettato («inattendu»), non più pensabile in maniera lineare:

³⁸² Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, cit., p. 23.

³⁸³ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, cit., p. 21.

³⁸⁴ Ivi, p. 72.

³⁸⁵ Ivi, p. 73.

³⁸⁶ Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, cit., p. 66.

³⁸⁷ *Ibid.*

Nous ne pouvons plus aujourd'hui penser le temps comme une finalité, nous ne pouvons le penser que comme une ouverture. Pour donner une image, je dirais que, par exemple, ce qui effraie dans les espaces infinis, ce n'est pas qu'ils soient infinis, c'est qu'ils s'ouvrent de plus en plus. L'image que la science nous donne, c'est l'image d'un univers en expansion continue, en extension continue³⁸⁸.

Dal punto di vista temporale la nuova regione del mondo è un tessuto di diversità, di tempi differenti ma simultanei, una giustapposizione di sistemi di durata culturali, storici, collettivi, particolari; non strutturati lungo una linea progressiva imperativa, una struttura gerarchica: «voilà que nous les dévalons en tous sens et que nous en devenons les intimes et tourmentés parcoureurs»³⁸⁹. In linea con Coombes non è possibile non notare come il concetto di relazione glissantiano sembri assimilabile alla relatività generale di Albert Einstein, in cui ogni entità esiste in una relazione spazio-temporale che la rende costantemente soggetta a mutazione potenziale³⁹⁰. Glissant individua nel vortice, nella spirale («tourbillon») l'immagine più adatta a visualizzare il rapporto spazio-tempo: il vortice è ripetitivo, ma a ciascun cerchio (fase della ripetizione) vi è una minima variante che fa sì che la ripetizione non sia una clonazione, ma anche un avanzamento³⁹¹. La nuova regione del mondo non è una terra eletta, non appartiene a nessun essere umano: «Comme vous le savez déjà, sans rien savoir encore, nous la crions et la dénommons Tout-monde»³⁹².

Secondo l'autore l'individuo mondiale si può comportare in due diversi modi di fronte a questa realtà. Da una parte ci sono i *timounes*, dal creolo caraibico *timoune*, ovvero persone giovani (dove *moune* è una persona adulta). Ma ciò, precisa Glissant, non è legato a un mito della giovinezza, per cui per una sorta di diritto genealogico alle nuove generazioni spetterebbe il rinnovamento delle teorie e delle pratiche dei popoli. Glissant si ricollega infatti alle origini etimologiche incerte del termine *moune* (riconducibile all'inglese *man*, uomo, ma anche al francese *monde*, mondo), considerando un *timoune* come un soggetto avente la piena volontà e intuizione della nuova realtà del *Tout-monde*³⁹³. Dall'altra parte i *vié mounes* sarebbero coloro che si rifiutano di vivere questa nuova dimensione creolizzata del mondo, chiudendosi nel proprio luogo³⁹⁴.

La totalità è dunque la quantità interamente realizzata delle differenze, nessuna viene respinta («écartée»³⁹⁵) o tenuta a parte. Il *Tout-monde* per Glissant ricopre la totalità del mondo,

³⁸⁸ Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, cit., p. 64.

³⁸⁹ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, cit., p. 75.

³⁹⁰ Cfr. Sam Coombes, *Édouard Glissant. A Poetics of Resistance*, London, Bloomsbury, 2018, p. 8.

³⁹¹ Cfr. Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, p. 72.

³⁹² Cfr. Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, cit., p. 76.

³⁹³ Cfr. Ivi, p. 80.

³⁹⁴ Cfr. Ivi, p. 81.

³⁹⁵ Ivi, p. 96.

ma è allo stesso tempo un'altra regione del mondo, in cui la consapevolezza del *chaos-monde* e della differenza si legano a nuove categorie dell'immaginario utilizzate per la loro comprensione³⁹⁶. Il *Tout-monde* è una parte del mondo che «dépassé le monde»³⁹⁷ (supera, sorpassa, eccede il mondo) e gli dà un significato («Le monde est le connu et le Tout-monde l'inconnu, mais le contraire est tout aussi vrai, et encore, le monde est le tout et le Tout-monde la partie, mais l'inverse nous parle autant»³⁹⁸). La condizione fondamentale per assurgere a una totalità non universale, uniformante, è lo statuto della frontiera. Se infatti Glissant evidentemente riconosce che nella nuova regione del mondo non vi sono frontiere (né spaziali, né temporali) dall'altro riconosce la necessità di passaggi differenziali che tracciano i luoghi e le culture, sempre però in apertura verso il diverso: «c'est parce que la Relation est la frontière fondamentale, qui est le passage ouvert»³⁹⁹. La frontiera, dunque, non è un limite, ma un invito a «gustare le differenze». Qui Glissant fa riferimento alla situazione attuale del mondo, alle deportazioni, alle diaspore all'immigrazione irregolare, agli sbarchi, alle morti in mare: la frontiera deve vivere in ragione del proprio attraversamento⁴⁰⁰. La funzione futura della frontiera è infatti di «s'effacer dans la géopoétique de l'étant»⁴⁰¹:

La Relation est la quantité réalisée de toutes les différences du monde, et s'oppose à l'universel qui était la référence à la qualité réalisable d'un absolu du monde. La Relation nous autorise le passage, le gué, entre tous les différents du monde, alors que l'universel, hier encore, essayait d'abstraire ces différents en une vérité qui aurait rejoint la vérité absolue de l'Être⁴⁰².

Come scritto in precedenza circa il rapporto tra scrittura e utopia, il cambiamento del mondo necessita evidentemente un cambiamento nel nostro sistema di rappresentazione di esso: per Glissant non possiamo rinunciare alla rappresentazione in quanto costituisce il legame tra l'immaginario e il reale. Tuttavia, è necessario rivedere la certezza per cui la rappresentazione è tanto più vera quanto più riproduce fedelmente il reale⁴⁰³: una rappresentazione caotica può fornire una più giusta misura del nostro mondo⁴⁰⁴. Per concepire questo nuovo rapporto spazio-temporale è necessario abbandonare il pensiero del sistema ed abbracciare il «pensée du tremblement»⁴⁰⁵ (pensiero del tremore, della scossa), che ci permette di non essere vittime della

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, cit., p. 97.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, cit., p. 123.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 181.

⁴⁰² *Ivi*, p. 186.

⁴⁰³ Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, p. 70.

⁴⁰⁴ Era necessario introdurre questo concetto, ma il rapporto tra rappresentazione, realismo, rizoma e *roman-monde* sarà sviscerato nel nostro secondo capitolo.

⁴⁰⁵ Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, cit., p. 12.

volontà di dominazione di un elemento del mondo su un altro. Si tratta di un pensiero non sistematico, induttivo, che in altri luoghi testuali Glissant chiama «pensée archipélifique» (fondato sulla discontinuità spaziale dell'arcipelago dei Caraibi), opponendolo in maniera più evidente al «pensée continentale» (eminentemente europeo), in quanto pensiero della razionalità e del sistema⁴⁰⁶.

Il nesso tra rappresentazione e realtà è decisivo, e va correlato alla differenza tra mondializzazione (o globalizzazione) e mondialità, esplicitata in particolare in un passo de *La Cohée du Lamentin*:

Ce que l'on appelle Mondialisation, qui est donc l'uniformisation par le bas, le règne des multinationales, la standardisation, l'ultralibéralisme sauvage sur les marchés mondiaux [...], et ainsi de suite, chacun peut s'en rendre compte, c'est la procession des lieux-communs rabâchés par tous, et que nous nous répétons infiniment, mais c'est aussi, tout cela, le revers négatif d'une réalité prodigieuse que j'appelle la Mondialité. Elle projette, cette mondialité, dans l'aventure sans précédent qu'il nous est donné à tous aujourd'hui de vivre, et dans un monde qui pour la première fois, et si réellement et de manière tant immédiate, foudroyante, se conçoit à la fois multiple et un, et inextricable. Nécessité pour chacun de changer ses manières de concevoir, de vivre et de réagir, dans ce monde-là⁴⁰⁷.

L'opposizione tra una globalizzazione standardizzante, legata alla dominazione capitalistica del mondo, e una mondialità in quanto creolizzazione e relazione perenne tra le culture del mondo, è, come abbiamo visto, una delle postulazioni glissantiane più studiate. Ai fini della nostra trattazione, quello che più ci interessa è che la globalizzazione non è descritta come la realtà che viviamo ogni giorno, ma in quanto serie di luoghi comuni, e dunque di stereotipi (di immaginari) ripetuti dalla comunità-mondo. Essa è il ribaltamento negativo della mondialità, che non viene dunque presentata come utopia oggetto dell'immaginario, bensì come realtà della nostra contemporaneità: tutti abbiamo dunque la necessità di vivere questa mondialità. Come spiegato in *Une nouvelle région du monde*, più ci confiniamo a quella che definiamo conoscenza oggettiva, scientifica del mondo, più mascheriamo una posizione di privilegio e superiorità sul resto del mondo a cui la colonizzazione ha imposto uno (e uno solo) principio di universalità. Più ci chiudiamo in questo processo, più la mondialità si imporrà su di noi⁴⁰⁸. Essa non è una «bella utopia generalizzante» al contrario della globalizzazione⁴⁰⁹.

Come abbiamo visto nelle pagine precedenti, bisogna dunque opporre alla narrazione dei luoghi comuni (senza trattino) che esprimono delle false evidenze uniformanti, la tessitura di nuovi *lieux-communs*: vocaboli, idee, sentimenti, luoghi, immaginari, informazioni, in cui «un

⁴⁰⁶ Cfr. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 43-44.

⁴⁰⁷ Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, cit., p. 15.

⁴⁰⁸ Cfr. Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, p. 157.

⁴⁰⁹ Cfr. Ivi, p. 150.

pensiero del mondo incontra un altro pensiero del mondo», ovvero in cui le differenze si creolizzano⁴¹⁰. Glissant è evidentemente ben cosciente che la realtà del mondo di oggi non è la libera creolizzazione dei popoli, ma la dominazione dell'uno sull'altro: l'autore basa dunque la propria utopia, il proprio modello di società, proprio sulle enormi disparità su cui oggi si poggia la globalizzazione, criticandole senza appello. La mondialità è eminentemente decoloniale, e lo scrittore critica duramente tanto in *La Cohée du Lamentin* quanto in *Une nouvelle région du monde* la politica migratoria e climatica dei paesi occidentali. Per decostruire la globalizzazione non bisogna però chiudersi nel proprio luogo, così come non bisogna difendere unicamente la propria lingua minacciata dalla standardizzazione dell'anglo-americano, bensì difendere il multilinguismo e «scrivere in presenza di tutte le lingue del mondo». Oggi bisogna ricomporre la trama arcipelica («archipélique») delle memorie del mondo e metterle in rizoma («rhizomer») tra di loro: «la première volonté de résistance aux effets des catastrophes, tellement profondément liés aux manœuvres des tyrannies, est une poétique avant d'être une politique»⁴¹¹. Come spiegato in *L'imaginaire des langues*:

L'utopie, pour nous, c'est ce qui manque, c'est-à-dire qui permet d'aller dans l'accumulation jusqu'au bout de la quantité d'éléments qui constituent le Tout-monde. De sorte qu'on essaie qu'il n'en manque aucun. Moi, je dis par exemple qu'en matière de langage, si une langue du monde meurt, c'est une part de l'imaginaire de l'homme qui meurt⁴¹².

L'utopia è ciò che manca oggi al mondo, ovvero un pensiero che permetta di passare dalla sistematizzazione e standardizzazione delle diversità all'accumulazione. In questa citazione bisogna prestare la giusta attenzione alla relazione tra utopia, immaginario e linguaggio: se muore una lingua, muore un modo di immaginare il mondo. Questa riflessione riprende secondo un movimento a spirale quella del primo Glissant degli anni Sessanta e Settanta, che difende la lingua creola dalla dominazione del francese. La dialettica che lega mondialità a mondializzazione è la medesima (o meglio, è un ritorno “a spirale”) che lega creolizzazione a colonizzazione. Citando Fonkoua, per non mal interpretare Glissant è sempre bene ricordarsi che la sua poetica parte dalla situazione di mutismo, di negazione dell'identità del popolo delle Antille da parte del colonizzatore francese, di conseguenza è intimamente legato all'affermazione di un soggetto delle Antille e della sua relazione col mondo⁴¹³. Ne *La Cohée du Lamentin* Glissant ricorda come la creolizzazione non sia un semplice meccanismo di

⁴¹⁰ Cfr. Ivi, pp. 110-111.

⁴¹¹ Ivi, p. 162.

⁴¹² Édouard Glissant, Lise Gauvin, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 76.

⁴¹³ Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle. Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 255.

meticciato, bensì il meticcio «qui produit de l'inattendu»⁴¹⁴. Le lingue creole francofone delle Antille sono impreviste, inaspettate, questo per Glissant è correlabile a due fenomeni: la presenza dei nativi americani, anche dove furono sterminati, resta viva nell'inconscio collettivo; d'altra parte, le popolazioni africane, «l'immigrato nudo» deportato e derubato della sua lingua e dei suoi dei, mantiene una «présence de l'ancien pays»⁴¹⁵. Per Glissant l'origine del popolo delle Antille non è l'Africa ma la barca della tratta; come spiegato da Hugues Azérad, la vena utopica di Glissant si iscrive nel progetto di rifondazione di una cultura e di un popolo fortemente traumatizzato. Per questo l'utopia è innanzitutto negativa e critica, si fonda nella violenza della colonizzazione e non può offrire una speranza se non nel lavoro della memoria dell'abisso («gouffre»), del genocidio della tratta, che ha tranciato un'infinità di popoli e culture: «Loin d'être une évasion du réel, l'utopie est l'outil de mémoire qui demeure, la trace ineffaçable qui permet un acte de recomposition, de tissage et de métissage»⁴¹⁶.

1.2.3. Letteratura-mondo: dalla letteratura italiana della migrazione alla letteratura transculturale.

Il primo critico italiano contemporaneo a parlare di Letteratura-mondo è stato il comparatista Armando Gnisci, che istituirà un nesso molto forte tra mondialità letteraria e letteratura della migrazione su cui sostanzialmente la totalità della critica italiana che ha voluto affrontare il concetto di Letteratura Mondiale si è dovuta confrontare. Il proposito di questo capitolo è dunque di tracciare una storiografia della critica italiana sul tema della Letteratura Mondiale, nella convinzione di una specificità propria rispetto alla World Literature e alla *Littérature-monde*. Proprio in virtù di tale particolarità, si prenderanno in esame anche testi critici che non hanno come focus primario la mondialità letteraria, ma che, incentrandosi sulla letteratura della migrazione o sul postcoloniale hanno contribuito alla dialettica del dibattito critico, fino al più recente paradigma della transculturalità.

Il primo contributo di Gnisci alla teoria della mondialità letteraria è sorprendentemente precoce: *La letteratura del mondo*, volume pensato come manuale di un corso universitario di base di Letterature comparate presso La Sapienza Università di Roma, è datato 1984. Siamo dunque quasi vent'anni in anticipo rispetto agli essenziali volumi di Damrosch e Spivak (anche per questo la specificità italiana merita un focus a parte). *La Letteratura del mondo* antologizza

⁴¹⁴ Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, cit., p. 84.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ Hugues Azérad, *Poétiques de l'utopie chez Édouard Glissant*, in «French Studies», LXXIV, 3, 2020, p. 430.

testi sul tema di Goethe, Mazzini, Farinelli, Auerbach, Rüdiger, Hankiss, Bodmer, Hesse, Wellek, Etiemble, col merito di contestualizzare la nascita del concetto di *Weltliteratur* nel passaggio dalle storie letterarie enciclopediche settecentesche a quelle modellate sullo spirito romantico della nazione dell'Ottocento. Gnisci è già molto lucido nel vedere nella *Weltliteratur* non «la biblioteca, la trama sconclusionatamente classificatoria dell'Andrés o il limpido canone antico-medioevale degli *auctores*. Non più il luogo intricato da dove si proviene o lo splendore fermo di una norma ma la figura di un sogno, di un auspicio per il futuro, di una meta dell'ansia e del desiderio travestiti da progetto»⁴¹⁷. Un sogno, viene spiegato, «radicalmente occidentale»⁴¹⁸ concepito, oltre che da Goethe, da Schlegel, Herder, Mazzini e Marx. Si tratta di una presa di coscienza, che non porta però ancora alla decostruzione, non per altro il volume si chiude con dei consigli di lettura agli studenti decisamente canonici:

Leggete *Le memorie di un cacciatore* di Turgenev, *La porta nel muro* di H.G. Wells, *La montagna incantata* di Th. Mann, *L'opera al nero* di M. Yourcenar, Leopardi, i racconti della Mansfield, Baudelaire, Rilke, Celan, Hölderlin, Virgilio, Donne, sul fare della sera *Il messaggio dell'imperatore*.⁴¹⁹

Quindici anni dopo, con *Poetiche dei mondi*, la concezione di Letteratura Mondiale di Gnisci cambia totalmente (e per sempre), e si lega con i temi della decolonizzazione. Ora gli intellettuali di riferimento indicati sono Said, Glissant, Bhabha, Spivak, Retamar⁴²⁰. Il libro si fonda sulla critica della «chiacchera post-moderna»⁴²¹ che avrebbe annichilito la capacità critica dell'accademia occidentale (e italiana), in virtù dell'apertura verso poetiche extra-europee⁴²²:

Si tratta di mondi, culture e poetiche pensabili e praticabili solo nella pluralità della loro scioltezza e dei loro possibili incontri. Il che significa che non è consentito pensarli/e secondo le idee tipicamente europee di unità e di sistema. Poetiche, culture e mondi che non convergono, ma colloquiano; che non si assimilano secondo la logica delle egemonie, ma si traducono, si pareggiano e si meticciano; che non si arrendono, ma che sono capaci di immaginare un *loro* futuro: se è possibile, insieme. Anche attraverso la fausta occasione di potersi incontrare in *luoghi comuni*, e imprevedibilmente, come sostiene Glissant.⁴²³

Si tratta di un posizionamento esplicitamente militante su diversi fronti: la standardizzazione capitalista e la nazionalizzazione del canone letterario italiano, su tutti («in un'epoca come questa noi intellettuali umanisti dovremmo creare poetiche di opposizione, di movimento e di ribellione. Se non ora, quando? E se non noi, chi?»⁴²⁴). Questa presa di

⁴¹⁷ Armando Gnisci, *La letteratura del mondo*, Roma, Carucci, 1984, pp. 145-146.

⁴¹⁸ Ivi, p. 149.

⁴¹⁹ Ivi, p. 166.

⁴²⁰ Cfr., Armando Gnisci, *Poetiche dei mondi*, Roma, Meltemi, 1999, pp. 7-8.

⁴²¹ Ivi, p. 13.

⁴²² Questa opposizione tra tarda Theory statunitense e poetiche extraeuropee è decisamente affine al saggio che Michel Le Bris pubblicherà otto anni più tardi nella collettanea *Pour une littérature-monde*.

⁴²³ Armando Gnisci, *Poetiche dei mondi*, cit., p. 9.

⁴²⁴ Ivi, p. 16.

posizione è cruciale per capire il senso della discorsività gnisciana, spesso mal interpretata e tacciata di generalizzazione e idealismo. Gnisci difatti apre un campo di studi partendo da zero: se già la *Weltliteratur* era poco studiata, la letteratura della migrazione italiana a quell'altezza è ancora un tabù; i suoi testi vogliono essere più manifesti che testi di teoria e critica della letteratura, intendono ispirare più che spiegare.

Possiamo trovare una definizione precisa di "letteratura della migrazione" in *Creolizzare l'Europa*: Gnisci contestualizza il fenomeno tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, localizzandolo in una traiettoria che va dal Sud-est al Nord-ovest. Si tratta di un fenomeno studiabile solo attraverso una «poetica interculturale»⁴²⁵ che si fonda sull'abbandono dell'eurocentrismo e del nazionalcentrismo. La letteratura della migrazione sarebbe prodotta da «autori che scrivono in una lingua (nazionale) diversa da quella della fonte della propria provenienza, nella quale possono o no aver già scritto precedenti testi e/o continuare a scriverli, praticando o meno anche l'autotraduzione, in tutte e due le direzioni»⁴²⁶, essa vive, di conseguenza, tra più luoghi e culture e appartiene alla creolizzazione planetaria descritta da Glissant⁴²⁷. È questo, per Gnisci, il nuovo orizzonte su cui si fonda la Letteratura Mondiale oggi. Come spiegato qualche anno più tardi nel saggio *Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura mondiale nel 2010?*, la *Weltliteratur* di Auerbach riguardava «la sfera dei suoi colleghi, i dotti accademici»⁴²⁸, mentre il nostro tempo è «quello della mondializzazione della vita della specie e della globalizzazione del regime capitalistico»⁴²⁹. La globalizzazione non viene percepita dunque come l'emancipazione spirituale sperata da Goethe, ma come il dominio incontrastato dei mercati. Di conseguenza l'unica mondializzazione afferente a una pratica civile è quella che sposa la decolonizzazione e la creolizzazione. In linea con le tesi di Glissant, l'antidoto alla globalizzazione standardizzante è una mondialità capace di vivere nella tensione mai risolta tra locale e globale: «la Mondialità è la nostra propria e unica ragione d'essere»⁴³⁰; ma allo stesso tempo il soggetto italiano deve riconoscere la sua responsabilità storica nell'essere europeo e appartenente alla nazione italiana. Il flusso del pensiero deve formare «un nastro continuo di due fronti che capitombolano l'uno nell'altro»⁴³¹, inter-traducendosi dal locale al globale e viceversa.

⁴²⁵ Armando Gnisci, *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, p. 8.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ Armando Gnisci, *Creolizzare l'Europa*, cit., p. 9.

⁴²⁸ Armando Gnisci, *Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura mondiale nel 2010?*, in *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, cit., p. 28.

⁴²⁹ *Ivi*, p. 30.

⁴³⁰ *Ivi*, p. 25.

⁴³¹ *Ibid.*

In *Decolonizzare l'Italia* Gnisci espone più in dettaglio cosa intende con decolonizzazione dell'immaginario culturale italiano, distinguendo decolonizzazione e postcolonialismo:

Il postcolonialismo, quindi, per me comincia e significa *a partire dall'inizio della storia coloniale europea*, senza alcuna sottaciuta o esplicita metafisica; e non di certo dalla sua fine [...]. Il che significa che il colonialismo europeo fa tutt'uno *proprio* la modernità e non con il capitalismo, inaugurando complessivamente quella che a ragione si chiama "storia moderna europea del mondo", la nostra, che dura tuttora imperversando ogni giorno nel mondo.⁴³²

La colonizzazione insomma non sarebbe conclusasi con la liberazione storica e il successivo costituirsi in stati indipendenti della maggior parte delle ex colonie appartenute agli stati europei⁴³³: la globalizzazione contemporanea non è ciò che è succeduto a ciò che il pensiero postmoderno ha etichettato come *fine della Storia* (quale storia?), essa è anzi il compimento dell'espansione imperialista dell'Occidente sul resto del mondo. Per questo una critica decoloniale radicale deve intendere il post-colonialismo come *dall'inizio del colonialismo*, con uno sguardo critico sulla modernità tutta.

In questo panorama lo studioso individua, comunque, una specificità della condizione italiana, con tesi forse ancor più radicali. Sin dalla fondazione di Roma infatti per Gnisci l'Italia è postcoloniale, in quanto «tappeto coloniale-provinciale dell'espansione sgomitante verso tutti i punti della rosa dei venti di una sola *Urbs-Roma*»⁴³⁴ prima, per poi passare sotto la dominazione del Sacro Romano Impero Germanico e delle varie monarchie che hanno spartito la penisola (inclusi per Gnisci i Savoia): «l'Italia, vista così, resta e appare come la terra-colonia europea perenne, politicamente rivolta e continuamente sconvolta e assoggettata, che ha cominciato a diventare una nazione, sorta più o meno da sé e liberamente come stato repubblicano solo nel 1946, a partire e a continuare nel tempo da/in una lunghissima *preistoria*, a tratti luminosa, certo, ma mai autonoma»⁴³⁵. Ecco che dunque «l'Italia ha la storia

⁴³² Armando Gnisci, *Decolonizzare l'Italia: via della decolonizzazione europea n. 5*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 63-64.

⁴³³ È difficile non condividere la tesi di Gnisci: basti aver presente che la Martinica è stata assimilata alla Francia (essa è DOM, dominio oltremare); non può inoltre lasciare indifferenti l'inchino con bandiera dei paesi del Commonwealth alla recente incoronazione di Carlo III (6 maggio 2023).

⁴³⁴ Armando Gnisci, *Decolonizzare l'Italia*, cit., p. 75.

⁴³⁵ Ivi, p. 76. Gnisci in queste pagine parla anche di «crisi rinascimentale» o «rinuncia italiana alla modernità»: «Da una parte gli italiani partecipano in modo decisivo alla scoperta del Nuovo Mondo: materialmente con Cristoforo Colombo [...] e intellettualmente con Amerigo Vespucci [...]. Si tratta di un paradossale, multiplo e diasporico impulso italiano verso il futuro, mentre la mente italiana cortigiana elaborava, inconsciamente, la rinuncia al Mondo Nuovo, ripiegandosi su di sé e sul proprio illustre Antico, inventando prima il Rinascimento e poi il Manierismo e la Controriforma. Artisti e filosofi, letterati e signori, preti e scienziati attuarono una vera e propria rinuncia alla modernità e allo stesso tempo a poter diventare nazione, preferendo rimanere colonia delle nazioni europee maggiori e dell'imperatore centrale, e ostaggio espiatorio della Chiesa romana». Ivi, pp. 82-83.

postcoloniale più antica e longeva d'Europa»⁴³⁶. Per questi motivi la decolonizzazione italiana non «va operata soltanto in faccia alla frattura coloniale e alla sua lunga storia oscurata [...] ma va condotta in faccia e insieme ai popoli della *transculturazione* e a quelli della attuale migrazione planetaria che vengono direttamente da noi da tutti i mondi»⁴³⁷.

Tra le diverse linee di ricerca aperte e proposte da Gnisci, la prima ad attecchire in Italia è quella della “letteratura italiana della migrazione” nelle sue specificità storiche e non ancora con un’attenzione esplicita alla Letteratura Mondiale.

Il primo passo critico forse può essere individuato nel volume *Diaspore europee e letterature migranti*, che raccoglie i testi, letterari e saggistici, del Primo Festival Europeo delle Lettere Migranti, tenutosi a Roma tra il 21 e il 28 giugno del 2002. Nell’introduzione il curatore Gnisci e la curatrice Nora Moll già individuavano le particolarità della situazione italiana (in particolare rispetto all’immigrazione tedesca), che negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso è passata dall’essere un paese a forte tasso di emigrazione a conoscere un incremento immigratorio notevole. Questa relativa “giovinezza” è rispecchiata nella forte presenza dell’autobiografismo, stimolata da cause sociali ma anche «da un’editoria più orientata al successo di vendita»⁴³⁸. Ed è importante notare che nel contributo di una giovane Franca Sinopoli (che come vedremo diventerà una delle maggiori studiose italiane della Letteratura Mondiale) già viene evidenziato che non sono privilegiati come casi di studio quelli in cui «la migrazione si riduce esclusivamente ad argomento o a tema della materia narrata»⁴³⁹, bensì quelli in cui essa diventa fucina dell’elaborazione di una forma letteraria irriducibile ai generi del racconto di emigrazione, consecutiva a una «*poetica* della transitorietà e della migranza tra culture e lingue europee»⁴⁴⁰.

È cruciale notare già in questi primi casi un certo scetticismo verso i soli elementi biografici⁴⁴¹, perché a partire dagli anni '10 il panorama critico viene irrigato da diverse monografie che discutono gli approcci avuti fino a quel momento verso la materia di studio,

⁴³⁶ Ivi, p. 87.

⁴³⁷ Ivi, p. 69.

⁴³⁸ Armando Gnisci e Nora Moll, *Introduzione* a Id. (a cura di), *Diaspore europee e Lettere migranti*, Roma, Edizioni interculturali, 2002, p. 11.

⁴³⁹ Franca Sinopoli, *Diaspore e migrazioni intraeuropee* in Luigi Meneghello, Carmine Abate, Jarmila Ockayová, in *Diaspore europee e Lettere migranti*, cit., p. 175.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 179

⁴⁴¹ Un’ulteriore colletanea curata da Sinopoli, *La storia nella scrittura diasporica*, Roma, Bulzoni, 2009, affronta: «il nesso tra le diverse forme che assume il discorso autobiografico di autori e autrici della diaspora e la riflessione, attraverso di esso, sulla Storia», p. 11.

con attacchi più o meno velati nei confronti dell'opera di Gnisci: *Letteratura-mondo italiana* di Rosanna Morace⁴⁴², *Narrazioni contese* di Chiara Mengozzi⁴⁴³, *Patria e lettere* di Ugo Fracassa⁴⁴⁴.

Il dibattito era in realtà stato anticipato da *Scrivere nella lingua dell'altro* di Daniele Comberiati. Qui l'autore prende in esame testi scritti da autori appartenenti al grande flusso migratorio sopracitato, partendo quindi dal 1990: «anno a cui generalmente si fa risalire l'inizio della letteratura italiana della migrazione con le pubblicazioni dei testi di Salah Methnani e di Pap Khouma»⁴⁴⁵. Restano dunque fuori da questo nuovo canone le precedenti opere di autori come Helena Janeczek, Giorgio e Nicola Pressburger, Helga Schneider, Alice Oxman e Jarmila Ockayová, in quanto essi apparterrebbero a una «migrazione colta» e il critico le include senza alcun riserbo nella «letteratura italiana contemporanea»⁴⁴⁶. Si tratta di una distinzione problematica, che finisce per far coincidere sostanzialmente letteratura della migrazione e studi postcoloniali, adottando le lenti critiche della classe, del genere e della razza. Ci focalizzeremo tra poco su questo punto, in particolare studiando il rapporto recentemente istituitosi tra studi postcoloniali e studi transculturali. Per ora ci interessa notare come Comberiati analizzi il successo di pubblico delle opere appartenenti alla prima ondata della letteratura della migrazione per la loro capacità di affrontare temi di attualità, essendo opere autobiografiche a sfondo socio-antropologico: il pubblico dell'epoca sarebbe «desideroso non tanto di apprezzare a livello letterario scrittori provenienti da tradizioni culturali diverse, quanto piuttosto di sedare la propria sete di informazioni in materia di immigrazione»⁴⁴⁷. Tuttavia, spostandosi nel suo presente (il 2010), Comberiati scrive che la fase testimoniale è da tempo finita e che l'avvento delle seconde generazioni pone non pochi problemi critici: «da un lato c'è chi, in maniera piuttosto categorica, li esclude dal corpus migrante e li considera entità a sé; d'altro canto diversi studiosi li inglobano in un più ampio insieme di tesi, modificando la stessa definizione di letteratura della migrazione»⁴⁴⁸ attraverso i paradigmi dell'intercultura e della transcultura. Lo studio di Comberiati è decisamente innovativo, per i temi trattati ma in particolare per la metodologia, che usa con consapevolezza il paradigma della creolizzazione di Glissant (concentrandosi sulla «necessità che la contaminazione fra culture avvenga in modo

⁴⁴² Rosanna Morace, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

⁴⁴³ Chiara Mengozzi, *Narrazioni contese: vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013.

⁴⁴⁴ Ugo Fracassa, *Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante*, Roma, Perrone, 2012.

⁴⁴⁵ Daniel Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 15.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 16.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 37.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 255.

consapevole»⁴⁴⁹) e *Pour une littérature mineure* di Deleuze e Guattari. Proprio la particolare attenzione all'aspetto linguistico, lo porta a una conclusione abbastanza critica nei confronti della produzione della letteratura della migrazione fino a quel momento:

É lecito chiedersi, volendo tracciare un punto sulla letteratura migrante, se gli autori siano riusciti a modificare dall'interno la lingua italiana, come alcuni critici all'inizio avevano previsto. La maggior parte delle opere utilizzano in realtà un linguaggio medio, privo di particolare interesse, perfettamente in linea, come si è detto, con la produzione italiana contemporanea.⁴⁵⁰

Glissant, Deleuze e Guattari sono i principali appoggi metodologici anche di *Letteratura-mondo italiana* di Morace⁴⁵¹ che pone i suoi principali spunti di innovazione già dal titolo: «eliminare il qualificativo 'migrante' e/o la specificazione 'della migrazione' (o dell'immigrazione) significa riconoscere uno status a questa letteratura che non dipenda né dalla condizione biografica degli autori»⁴⁵². Dunque, spostare la lentezza della critica dalle tematiche socioculturali di cui i testi sono portatori (nella convinzione che «la specificazione 'di migrazione' stia compromettendo l'interpretazione e la ricezione di questa letteratura»⁴⁵³), alla messa in rilievo del carattere multiculturale all'interno del testo, ovvero all'intersezione (alla relazione) tra lingue, immaginari, tradizioni letterarie. Morace si pone in discontinuità con Gnisci, citando come discorsi assimilabili nel campo italiano soprattutto i saggi presenti nella collettanea *Leggere il testo e il mondo*, e in particolare il contributo di Giuliana Benvenuti, assunto come proprio *Standpunkt*:

Il mio punto di partenza, la necessità di leggere la produzione degli autori migranti come produzione letteraria italiana, ha dunque un senso solo se si assume che la letteratura italiana contemporanea è un campo attraversato dalle domande e dalle tensioni che caratterizzano l'età globale, nella quale prima ancora della, o meglio congiuntamente alla, definizione di una letteratura nazionale va ridefinita l'idea di letteratura entro la cornice di relazioni transnazionali che gli scrittori migranti ci aiutano a pensare.⁴⁵⁴

La letteratura-mondo italiana per Morace è «la letteratura prodotta in italiano da autori di diversa madrelingua che abbiano pubblicato con una certa continuità e/o si siano distinti sul piano linguistico e qualitativo delle opere»⁴⁵⁵, dunque includendo quegli autori appartenenti alla «immigrazione colta» messi da parte da Comberiati. Cambiamento nel canone, ma anche

⁴⁴⁹ Ivi, p. 39.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 259.

⁴⁵¹ La monografia di Morace arriva forse "troppo presto" nel panorama critico italiano: essa presenta numerosi spunti di analisi particolarmente innovativi, ma non si trova quasi mai citata nelle successive monografie che parlano dei temi della Letteratura Mondiale.

⁴⁵² Rosanna Morace, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 9.

⁴⁵³ Ivi, p. 25.

⁴⁵⁴ Giuliana Benvenuti, *Letteratura della migrazione, letteratura postcoloniale, letteratura italiana. Problemi di definizione*, in Fulvio Pezzarossa, Ilaria Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB, 2012, p. 10.

⁴⁵⁵ Rosanna Morace, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 25.

nel metodo: la critica esprime infatti «la necessità di affrontare la letteratura-mondo da un punto di vista critico più prettamente filologico, linguistico e testuale»⁴⁵⁶, concentrandosi nelle relazioni molteplici tra l'intarsio di storie, tempi e spazi differenti con il multilinguismo, «una focalizzazione narrativa multipla che alterna voci narranti, prospettive, sensibilità»⁴⁵⁷, e la contaminazione del genere romanzo con altri generi.

Le critiche della studiosa sono condivise da *Patria e lettere* di Fracassa, pubblicato nello stesso anno:

Chiamato a scegliere se leggere il testo o il mondo, il critico della letteratura migrante in Italia ha fin qui volentieri privilegiato il secondo termini dell'alternativa, e ha proceduto ad analisi contestuali prima e più che ad una lettura ravvicinata di opere che pure, segnate come sono dal translinguismo e talvolta da pratiche di editing non prive di opacità, avrebbero ben reagito agli stimoli della critica genetica e dell'indagine psicolinguistica.⁴⁵⁸

Al focus tematico sarebbe coincisa la configurazione della letteratura migrante in una sorta di genere letterario, avente una certa omogeneità di modi e temi, «tuttavia, se 'genere' è nozione *post rem*, nel caso dei nostri *migrant writers* essa è andata progressivamente consolidandosi come pre-giudizio, a partire cioè dal nudo dato anagrafico»⁴⁵⁹. Per questo Fracassa opera un ribaltamento audace del corpus d'analisi scelto per il suo studio: accanto a narratori italofofoni di origine algerina come Amara Lakhous, troviamo scrittrici di seconda generazione da genitori somali o etiopi (Igiaba Scego e Gabriella Ghermandi) e scrittori italiani di stanza in Abissinia (Ennio Flaiano, Curzio Malaparte)⁴⁶⁰. È una scelta metodologica sicuramente di rilievo, che anticipa, come vedremo, le più recenti pubblicazioni della critica di matrice transculturale. Se già Morace si distaccava da Gnisci, Fracassa lo critica apertamente. Da una parte lo studioso è molto lucido nell'individuare che la bibliografia gnisciana procede dalla nozione goethiana di *Weltliteratur* per poi riorientarsi negli anni Novanta verso la poetica della relazione di Glissant, dall'altro bolla forse un po' troppo frettolosamente l'approccio di Gnisci come utopico e sostanzialmente depoliticizzato, criticando alla radice le posizioni glissantiane in quanto «mitologia di un ibridismo» felice, contrapponendo il modello di Said:

L'iniziale «monopolio» disciplinare da parte del comparatista romano ha contribuito a promuovere una linea Glissant tra gli studiosi di letteratura migrante, col conseguente prevalere dell'idea di «creolizzazione» rispetto, ad esempio, a concetti legati ad una dialettica meno irenica di ascendenza gramsciana. Sulla logica stringente dell'«egemonia», cui si ispira la critica contrappuntistica di Edward Said, ha prevalso fin qui in Italia la poetica del diverso, la mitologia di un ibridismo felice.⁴⁶¹

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Rosanna Morace, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 20.

⁴⁵⁸ Ugo Fracassa, *Patria e lettere*, cit., p. 146.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 67.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 10.

⁴⁶¹ *Ivi*, pp. 142-143.

La costruzione di un'opposizione tra Said e Glissant in base a un paradigma di politicizzazione appare avventato: la creolizzazione glissantiana ha un'esplicita vena utopica, ma che è eminentemente decoloniale, e non paventa certo un futuro felice di pace globale che cancelli il trauma dell'imperialismo, anzi. L'utopia è politica in quanto immagina un quadro sociale ed ecologico fondato su un'amplificazione creativa dell'immaginario, al servizio della collettività. Come abbiamo spiegato a livello teorico, e come dimostreremo più avanti, il sogno di un mondo migliore in Glissant nasce dopo una lunga attività militante, di lotte politiche e sociali per la liberazione della Martinica (ancora oggi D.O.M., dipartimento d'oltremare sotto la dominazione francese), e fa continuo riferimento al dramma della tratta degli schiavi, matrice di tutto il suo pensiero.

In *Narrazioni contese* Chiara Mengozzi dimostra essere più lucida di Fracassa; la monografia, tra i tanti punti di forza, ha anche il merito di contestualizzare a livello metodologico la sua analisi nel fronte della World Literature anglosassone e della *Littérature-monde* francese (è tra le prime a farlo), nonché a fornire delle definizioni puntuali delle differenze tra endoculturalismo, multiculturalismo e transculturalismo (ci torneremo tra qualche pagina). Anche Mengozzi nota come nel campo italiano rispetto alle nozioni di ibridità e meticcio di appartenenza più strettamente postcoloniale, abbia prevalso la creolizzazione di Glissant attraverso la mediazione di Gnisci, ma è capace di interpretare e contestualizzare in maniera più puntuale la tensione utopistica del comparatista di Martina Franca:

Quando Gnisci afferma, pur consapevole degli squilibri che reggono il sistema-mondo, che le letterature si influenzano a vicenda in un gioco di reciprocità senza che nessuna prevalga sulle altre o, ancora, che la letteratura mette le diverse culture su un piano di parità, che la letteratura della migrazione è un esempio di letteratura mondiale perché decolonizza le “nostre” menti e il “nostro” immaginario avviandoci alla mondializzazione reciproca, sta cercando, in qualità di insegnante, di educare le coscienze a un'idea di letteratura mondiale capace di neutralizzare proprio quella competizione per l'egemonia simbolica che Casanova e Moretti ci aiutano a tematizzare. Credo che non si possa mettere da parte la tensione utopica verso l'“a venire” della letteratura mondiale ravvisabile in varia misura nelle pagine di Gnisci, ma l'ipotesi che la letteratura mondiale si stia avvicinando nel presente alla sua idea è quanto mai discutibile.⁴⁶²

La studiosa riconosce gli intenti di Gnisci, ma al contempo è critica verso il concetto di una supposta «azione rivitalizzante che gli scrittori migranti o postcoloniali effettuerebbero sulla lingua del paese di arrivo o della ex madrepatria coloniale»⁴⁶³, che sminuirebbe queste letterature, riducendole a un calcolo utilitaristico dei benefici apportati, che finisce per assoggettarle nuovamente al monopolio del centro. Il filo rosso della produzione in oggetto non sarebbe dunque un insieme di contenuti, né un genere o uno stile: «ma una posta in gioco, la

⁴⁶² Chiara Mengozzi, *Narrazioni contese*, cit., p. 91.

⁴⁶³ Ivi, p. 94.

narrazione di sé, che, prima di essere un tema e un dispositivo testuale, è innanzitutto un'ingiunzione rivolta agli 'scrittori migranti' (se non agli immigrati tout court) e al tempo stesso un'urgenza, un'ambivalente necessità degli stessi di rendere conto di sé nella società cosiddetta d'accoglienza»⁴⁶⁴. La letteratura italiana della migrazione è un oggetto di studi policentrico, dai contorni non definiti, che non si può ingabbiare in un solo tentativo di codificazione⁴⁶⁵. Il discorso sul sé resta dunque cruciale per Mengozzi, ma va accuratamente distinto dal genere autobiografico occidentale e interpretato come «un insieme di tecniche di (auto)rappresentazione» che problematizzano le dinamiche di «soggettivazione/assoggettamento» connesse all'*agency* e alle loro implicazioni socioculturali⁴⁶⁶. Cruciale è inoltre che in questi testi «la possibilità della narrazione di sé è sempre intrecciata alle pratiche di (auto)traduzione e, anzi, il risultato della prima dipende anche dalle strategie traduttive messe in atto dai soggetti coinvolti»⁴⁶⁷.

Mengozzi esplicita (e dimostra) fin dalle primissime pagine della sua trattazione la forte influenza di Gayatri Spivak e delle teorie postcoloniali. Nei primi anni '10 si incomincia anche (finalmente) a parlare di critica postcoloniale nel panorama della critica letteraria italiana. *La letteratura postcoloniale* di Silvia Albertazzi⁴⁶⁸ si occupa di una sistematizzazione della tradizione francofona e soprattutto anglofona, mentre le specificità italiane sono studiate in *Postcoloniale italiano*⁴⁶⁹, *Fuori centro*⁴⁷⁰ e *Gli studi postcoloniali*⁴⁷¹. Bisogna in realtà aspettare qualche anno per quelli che posson essere considerati i due volumi più importanti nel campo: *L'Italia postcoloniale*⁴⁷² curato da Caterina Romeo e Cristina Lombardi Diop e *Riscrivere la nazione* della stessa Romeo⁴⁷³.

In quest'ultimo volume, Romeo motiva la scelta del termine "postcoloniale" in quanto esso si interroga «sui rapporti di potere che i sistemi coloniali hanno posto in essere e sul modo in cui tali rapporti vengono riattivati in epoca contemporanea»⁴⁷⁴, al contrario la terminologia

⁴⁶⁴ Ivi, pp. 7-8.

⁴⁶⁵ Cfr. Ivi, p. 32.

⁴⁶⁶ Cfr. Ivi, p. 114.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 166.

⁴⁶⁸ Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013.

⁴⁶⁹ Franca Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.

⁴⁷⁰ A cura di Roberto Derobertis (a cura di), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010.

⁴⁷¹ A cura di Shaul Bassi, Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Firenze, Le Lettere, 2010.

⁴⁷² Cristina Lombardi Diop, Caterina Romeo (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier, 2014.

⁴⁷³ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione: la letteratura italiana postcoloniale*, Milano, Le Monnier – Mondadori, 2018.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 2.

usata fino a quel momento (“della migrazione”, “interculturale”, ecc.) individuerrebbe la compresenza di culture e lingue diverse in una stessa società, tuttavia senza «problematizzare tale compresenza dal punto di vista storico o indagare le relazioni di dominio che di tale compresenza sono all’origine»⁴⁷⁵. Ben conscia delle posizioni della critica ormai abbastanza concordi (a questa altezza cronologica) circa la necessità di far confluire questa letteratura nel canone della letteratura italiana contemporanea, Romeo afferma la necessità di una «resistenza»⁴⁷⁶, necessaria a comprendere le modalità attraverso le quali l’identità nazionale italiana si sia rafforzata proprio in virtù del proprio passato coloniale e per cui oggi il tema del diritto alla cittadinanza incontra così tante barriere nel discorso sociale e politico⁴⁷⁷. Di conseguenza la sua lente critica si focalizza sull’interazione delle categorie di differenziazione di genere e razza. A livello cronologico, Romeo suddivide tre fasi di letteratura postcoloniale: solo la prima (1990-1994) corrisponderebbe con la “letteratura italiana della migrazione”; se la seconda (1995-2000) è caratterizzata da un orientamento (scritture autobiografiche), è la terza fase (2001-presente) a presentare caratteristiche più esplicitamente postcoloniali: l’avvento delle seconde generazioni porta a complessità narrative (con un allontanamento da tematiche migratorie), sperimentazioni linguistiche e stilistiche, narrazione oppositive, riscrittura della storia nazionale e uso di archivi⁴⁷⁸. Sta qui forse la grande differenza tra Romeo e gli altri studi finora analizzati: la letteratura della migrazione è una parte del più vasto sistema postcoloniale. Inoltre, rispetto alla visione postcoloniale di Gnisci (che, ricordiamo, trovava come unico uso sensato del termine postcolonialismo “dall’inizio della colonizzazione”), Romeo individua una specificità della situazione prettamente contemporanea, che la porta a definire come postcoloniale non solo la letteratura avente un rapporto diretto col colonialismo italiano, ma anche quella avente un rapporto indiretto (portoghese, rumena, ucraina, albanese, ecc.) ma in cui i temi della razzializzazione sono ugualmente percepiti.

Dopo aver analizzato i testi che costeggiano i temi della mondialità letteraria studiando la letteratura della migrazione italoфона e il postcolonialismo italiano, intendiamo focalizzarci sui testi più importanti di critica letteraria che hanno parlato di Letteratura Mondiale, che leggiamo come fondamentali per un’irrigazione del panorama della critica verso il paradigma della transculturalità.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione*, cit., p. 4.

⁴⁷⁷ Cfr. Ivi, p. 3.

⁴⁷⁸ Cfr. Ivi, p. 5.

La studiosa che senza dubbio si è spesa maggiormente in ricognizione teoriche e storiografiche sui temi della transnazionalità e della mondialità letteraria negli ultimi anni è Franca Sinopoli. La comparatista vanta un gran numero di interventi sul tema, di cui la nostra tesi si è nutrita per la ricognizione storiografica in particolar modo dalla prima *Weltliteratur* ai testi di Damrosch, Moretti, Casanova e Rosendahl Thomsen⁴⁷⁹. In *Interculturalità e Transnazionalità della letteratura* Sinopoli si concentra sulla dimensione transnazionale della letteratura italiana nel capitolo *Italia-mondo*. Qui la studiosa spiega che finora la tradizione letteraria in lingua italiana si è orientata seguendo due consolidate rotte di indagine: da un lato la letteratura prodotta in Italia e dall'altro quella fuori d'Italia, generando una polarizzazione tra due ambiti che è stata funzionale «ad una visione sovente monocorde e monoculturale della letteratura, subordinata al nesso lingua-cultura-territorio nazionale»⁴⁸⁰. Rispetto a questa dicotomia, che ripropone il modello centro-periferia, Sinopoli propone la prospettiva transnazionale, la quale, nata negli anni '90 dell'ambito delle scienze sociali ed economiche⁴⁸¹: «si focalizza su nuove forme culturali, oltre che economiche, sociali ed istituzionali, create dai soggetti e dalle comunità dei migranti la cui identità è perlomeno bifronte, essendo essi compartecipi della realtà di due o più paesi diversi»⁴⁸². Essa sarebbe adeguata al fine di togliere dalla propria marginalità critica (lamentata come abbiamo visto a furor di critica) la letteratura migrante, ma anche per leggere l'intera tradizione letteraria italiana, se è vero che la presenza di italiani itineranti lungo reti di mobilità differenti (viaggio, esilio, fuga) è una costante della nostra letteratura (basti pensare a Dante)⁴⁸³. La lente critica della transnazionalità (Sinopoli già accenna anche a interculturalità e transculturalità) si adatterebbe meglio dell'analisi postcoloniale alla situazione italiana per due fattori principali:

A praticare un italiano letterario sono autori di diversa provenienza culturale che – fattore determinante – non hanno appreso, se non in rari casi, l'italiano come lingua coloniale; [...] questi scrittori/scrittrici mettono spesso in scena nei loro testi un'interferenza e una trasformazione culturale che riproduce o traspone sul piano letterario e immaginario ciò che si sta verificando nuovamente nella realtà italiana da almeno una ventina d'anni.⁴⁸⁴

⁴⁷⁹ Di seguito i principali saggi consultati: *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, cit.; *Interculturalità e transnazionalità della letteratura*, cit.; *Cronotopia di un campo disciplinare complesso*, in Stefania Sini, Franca Sinopoli (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Torino, Pearson, 2021; *Recenti modelli di transnazionalismo nella cultura e letteratura contemporanee dal punto di vista comparatistico*, «Enthymema», n. XXVIII, 2021, pp. 231-239; *Transnazionalismo e mondialità negli studi letterari contemporanei*, in Alessandro Benucci, Silvia Contarini, Giuliana Pias (a cura di), *Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni Duemila*, Firenze, Franco Cesati, 2022, pp. 77-88.

⁴⁸⁰ Franca Sinopoli, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura*, cit., p. 122.

⁴⁸¹ Per un'esautistica descrizione dell'avvento degli studi transnazionali, si legga il già citato Paul Jay, *Transnational Literature*, cit.

⁴⁸² Franca Sinopoli, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura*, cit., p. 136.

⁴⁸³ Cfr. Ivi, p. 125.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 145.

In contemporanea con gli studi di Sinopoli, anche il resto della critica e comparatistica italiana ha incominciato a prestare una nuova attenzione alle problematiche della Letteratura Mondiale, come conferma la presenza di capitoli dedicati in manuali universitari e collettanee⁴⁸⁵.

Un volume cruciale per fornire una valida contestualizzazione storiografica e critica della letteratura mondiale è stato sicuramente *La letteratura nell'età globale* di Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani. L'autore e l'autrice distinguono tra una «letteratura mondiale» di ascendenza goethiana che «tende a privilegiare i rapporti tra le letterature nazionali (in particolare europee) e ad auspicare un'apertura di quelle letterature al mondo»⁴⁸⁶, seguendo quindi la critica del secondo Gnisci della *Weltliteratur* come universalizzazione di marca imperialista di un'idea di letteratura occidentale; una «letteratura globale» che «mette invece la letteratura in rapporto col processo socioeconomico della globalizzazione»⁴⁸⁷, con criticità verso i fenomeni di tecnologizzazione e standardizzazione culturale; infine una «letteratura planetaria», che intende «dislocare la globalizzazione e i suoi processi di ibridazione entro un'idea di 'pianeta' antagonista rispetto al modello economico, politico e culturale della globalizzazione»⁴⁸⁸. Lungo la trattazione è evidente che il discorso dei due critici attiene alla terza linea: le teorizzazioni di Goethe, Auerbach e Moretti vengono infatti analizzate attraverso il contrappunto di Spivak, Said, Chakrabarty e degli altri maggiori pensatori postcoloniali. Secondo Benvenuti e Ceserani, infatti, pur seguendo modalità diverse sia Moretti che Casanova attribuiscono ai centri globali la produzione di opere di maggiore complessità estetica, ma anche il discorso critico ed ermeneutico di maggior rilevanza. Non va infatti dimenticato che i centri di ricerca che oggi producono le maggiori opere critiche sulla Letteratura Mondiale sono situati al centro del sistema-mondo⁴⁸⁹: «lo studioso della letteratura mondiale che si avvale degli studi degli specialisti delle singole lingue e letterature per costruire, rinunciando forzatamente al *close reading*, una critica che si misuri con l'estensione mondiale dei fenomeni lavora solitamente

⁴⁸⁵ Si indicano in particolare: Piero Boitani, Emilia Di Rocco, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2013; il capitolo di Massimo Fusillo, *Per un sapere antigerarchico. La letteratura comparata fra passato, presente e futuro*, in Francesco De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014; Sergia Adamo, *Critica dei confini*, in Laura Neri, Giuseppe Carrara (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Roma, Carocci, 2023, pp. 295-310.

⁴⁸⁶ Giuliana Benvenuti, Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 7.

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 8.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ Come l'occhio più attento avrà notato, è molto complesso trovare una monografia che parla di World Literature in lingua inglese non pubblicata da Routledge o Bloomsbury, che più che case editrici classiche rappresentano oggi dei riferimenti transnazionali (de)localizzati in diverse parti del mondo (ma con una centralità mai messa in discussione della sede operativa statunitense).

nelle università del “centro” e corre il rischio di costruire un discorso egemonico, piuttosto che globalizzare gli studi letterari»⁴⁹⁰.

Giuliana Benvenuti ha in un certo senso continuato il progetto di *La letteratura nell'età globale* curando il recentissimo *La letteratura oggi*⁴⁹¹, che si presenta come l'analisi di undici casi di studio rappresentati da autori e autrici contemporanei che hanno riscosso un grande successo internazionale in virtù delle relazioni inter e transmediali che li caratterizzano⁴⁹². Nel denso saggio che apre il volume, Benvenuti non si concentra tanto sulla teoria della Letteratura Mondiale, quanto sulle nuove dinamiche dell'industria editoriale globale, focalizzandosi sul passaggio tra le cosiddette *Ages of Acquisitions* e *of Amazon*. Non viene fatto riferimento ai temi della transnazionalità, della migrazione o della transculturalità; la possibilità di un'alternativa alla standardizzazione capitalista viene individuata unicamente nell'indigenizzazione. Le culture esposte ai flussi globali non assumerebbero infatti semplicisticamente la medesima omologazione, ma metterebbero in atto delle strategie di negoziazione: «l'indigenizzazione è allora qualcosa di simile a un'attività incessante di traduzione culturale, o meglio ancora alla continua *costruzione* – più o meno intenzionale e consapevole, più o meno subita e agita – di un'identità provvisoria»⁴⁹³. Non saremmo quindi più di fronte a delle identità nazionali o regionali, bensì a forme di localizzazione del globale, in quanto «in una cultura planetaria, infine, le differenze nazionali vengono esse stesse localizzate»⁴⁹⁴.

Altro volume di recente pubblicazione e sempre afferente all'Università Alma Mater di Bologna è *Introduzione alla World Literature*, curato da Silvia Albertazzi, anglista che, come abbiamo visto, è stata anche una delle prime studiose di letteratura postcoloniale in Italia. Difatti già nella conclusione di *La letteratura postcoloniale* Albertazzi proponeva il termine *Crossover Literature* (al posto di *World Literature*) per designare: «una letteratura senza frontiere che contamina stili, generi e tematiche, una letteratura globale in cui si attua il doppio flusso di scambio dalla periferia al centro e viceversa, in un contagio positivo senza soluzione di continuità»⁴⁹⁵. In linea con questo approccio, nell'*Introduzione* alla collettanea Albertazzi chiarisce che il volume non intende letteralmente introdurre il lettore italiano alla World

⁴⁹⁰ Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, cit., p. 127.

⁴⁹¹ Giuliana Benvenuti (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Einaudi, 2023.

⁴⁹² José Saramago, John Maxwell Coetzee, Umberto Eco, Salman Rushdie, Murakami Haruki, Stephen King, J. K. Rowling, Michel Houellebecq, Margaret Atwood, Orhan Pamuk, Elena Ferrante.

⁴⁹³ Giuliana Benvenuti, *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*, in *La letteratura oggi*, cit., p. 42.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 44. Da notare come nel discorso di Benvenuti neanche la differenza tra globale e planetario regge più: i due termini sono praticamente sinonimi.

⁴⁹⁵ Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale*, cit., p. 160.

Literature⁴⁹⁶, «quanto proporre un possibile *World Criticism*, che si apra non a un'ipotetica letteratura-mondo, ma alle *letterature* del mondo, opere che possono raggiungere l'attributo della "mondialità" in virtù della vasta circolazione e ricezione, della canonizzazione internazionale, dell'essere selezionate come il meglio della scrittura planetaria, ma che, in primo luogo, affermano l'istanza del meticcio»⁴⁹⁷. Abbiamo insomma una riproposizione dell'approccio alla mondialità di Gnisci, attraverso la citazione diretta della poetica di Glissant⁴⁹⁸. Nella *Crossover Literature* («ovvero, letteratura di attraversamenti, incroci, sconfinamenti; non, sia chiaro, letteratura senza confini»⁴⁹⁹) infatti dovranno essere incluse sia le opere ibride del postcoloniale, sia i grandi classici del passato (in virtù della canonizzazione internazionale), sia le loro riscritture (tanto quelle "militanti" quanto i pastiches postmoderni)⁵⁰⁰: «non si tratterà, allora, per approcciarle di opporre al tradizionale *close reading* accademico un *distant reading* quantitativo e panoramico [...], ma di leggere i testi stessi in prospettiva globale, come echi di quello che Glissant chiama il caos-mondo»⁵⁰¹.

Eccoci arrivati, dopo un lungo *excursus*, a quel paradigma della transculturalità che abbiamo citato più volte. Esso sarà centrale (e operativo) nel nostro terzo capitolo, qui intendiamo fornire uno stato dell'arte e della terminologia e chiarire cosa apporta la transculturalità al ricco contesto critico fin qui analizzato. Intendiamo inoltre chiarire che non vediamo la transculturalità come una sorta di punto d'arrivo della critica sulla Letteratura Mondiale in Italia, come a tracciare una linea retta che parte dalla letteratura italiana della migrazione. Non sarebbe in linea con la nostra metodologia (contraria a una visione progressiva e lineare della storiografia, più affine ai metodi della genealogia di foucaultiana memoria) e soprattutto non rappresenterebbe un veritiero stato dell'arte: abbiamo visto che i confini sono

⁴⁹⁶ Che forse avrebbe rappresentato un'operazione più utile, dato che oltre alle ricognizioni di Sinopoli il campo italiano non presenta delle importanti sistematizzazioni del concetto, e soprattutto suole fermarsi a Damrosch.

⁴⁹⁷ Silvia Albertazzi, *Introduzione* a Id. (a cura di), *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, Roma, Carocci, 2021, p. 12.

⁴⁹⁸ Nonostante l'evidente filiazione metodologica, sorprendentemente il volume riesce nell'impresa di non citare neanche una singola volta Gnisci, stesso discorso per Sinopoli, Moll, Mengozzi, Fracassa, Romeo. L'occhio del lettore di questi testi non può non rendersi conto di una decisa scelta di campo.

⁴⁹⁹ Silvia Albertazzi, *Dal Supercanone alla letteratura-caos*, in *Introduzione alla World Literature*, p. 27.

⁵⁰⁰ Osservando la vicinanza (o meglio, la sovrapposizione) geografica dei centri di ricerca degli ultimi volumi analizzati (*Introduzione alla World Literature* e *La letteratura oggi*) e la loro prossimità di pubblicazione nel tempo, sembra quasi che italianisti/critici della letteratura e specialisti di letterature straniere/comparatisti si siano divisi il lavoro da fare sulla nuova scena globale: ai primi transmedialità e autori letti in tutto il mondo, ai secondi testi ibridi e multilingui più adatti a un pubblico accademico che generalista. Si tratta di una divisione che rischia di non far comprendere appieno che i processi della Letteratura Mondiale sono certo diversi gli uni tra gli altri ma convergono in punti strategici multistrato (quei «luoghi comuni» descritti da Glissant); e che riprende in maniera abbastanza sorprendente la divisione proposta già dal tanto bistrattato Franco Moretti.

⁵⁰¹ Silvia Albertazzi, *Introduzione*, cit., p. 13.

più sfumati, Gnisci parlava già di creolizzazione nel '99 ma essa è stata recepita in molti casi come una visione idealista, utopica e sostanzialmente apolitica della letteratura mondiale.

Non è quindi forse un caso che la stragrande maggioranza dei testi che parlano di transculturalità ci tengano a mettere in luce il lato fortemente politico, *engagé*, di questa metodologia. Il primo testo post-Gnisci che parla di transculturalità in Italia è *L'infinito sotto casa* di Nora Moll⁵⁰². La comparatista in apertura individua quali numi tutelari della sua prospettiva transculturale Gnisci, Kellman, Welsch, Glissant, Lotman: «si tratta di metodologie e visioni po/etiche che conducono tutte verso una riconsiderazione della letteratura italiana all'insegna della pluralità e della mobilità»⁵⁰³. E difatti Moll, sulla scia della teorizzazione dell'Italia-mondo fatta un anno prima da Sinopoli, tratta gli aspetti interculturali di autori canonici nati altrove come Marinetti e Ungaretti, autori traduttori (Vittorini, Pavese), autori dispatriati (Meneghello) scrittori di confine e plurilingue (Abate), scrittori-viaggiatori (De Amici, Gozzano, Tabucchi, Celati), per arrivare, infine, alle scritture della migrazione. Accanto alla portata sociale dello scrivere tra le lingue, Moll intende focalizzarsi sulle caratteristiche linguistico-stilistiche e narratologiche, al fine di scrivere una diversa critica della produzione letteraria italiana contemporanea, non più attenta alle continuità, alle somiglianze, alla costruzione postuma di scuole e correnti, bensì a una visione polisistemica «della presenza preponderante di tradizioni, testi, riferimenti culturali 'altri' nell'opera di molti scrittori novecenteschi, della loro appartenenza a zone di confine o extra-territoriali, della presenza di autori la cui opera è plurilingue e quindi mal collocabile in una sola letteratura nazionale»⁵⁰⁴. Come aveva già proposto Morace, Moll individua in particolare nell'ironia e nelle narrazioni multifocali e plurilineari, intrecciate con l'autobiografia, la caratteristica stilistica comune delle scritture transculturali (mentre spesso esse vengono costrette sotto l'etichetta del postmodernismo⁵⁰⁵).

Tuttavia, lungo il testo Moll non definisce con precisione la differenza tra transculturalità e altre visioni culturali. Bisognerà attendere la recentissima riscoperta del termine, che ha dato vita a una pluralità di progetti di ricerca internazionali e a pubblicazioni come quasi mai prima d'ora nell'ambito della Letteratura Mondiale in Italia, tanto da poter forse parlare di un *transcultural turn*.

⁵⁰² È l'ironia della storia letteraria: a innovare un campo critico che sembrava incancrenito dalle critiche a Gnisci, proprio una delle allieve dirette di Gnisci.

⁵⁰³ Nora Moll, *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Roma, Patron, 2015, pp. 7.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 12.

⁵⁰⁵ Cfr, Ivi, p. 112.

La monografia che apre la possibilità a questo campo, prendendosi in un certo senso “la responsabilità” della critica agli approcci precedenti verso testi che trattano produzioni transculturali italofone, è *Scrivere al tempo della globalizzazione* di Silvia Contarini. Qui l'autrice nota una «sorta di impasse»⁵⁰⁶ nel campo di studi: ribadisce due critiche principali alla categoria di letteratura migrante: il «pericolo ghetto» e «l'apriorismo critico che fa di ogni testo di cui sia autore un migrante, o considerato tale, un oggetto non solo degno di interesse, ma esente da ogni biasimo»⁵⁰⁷. Ma neanche il paradigma postcoloniale sarebbe stato utilizzato nel giusto modo (Contarini qui fa una critica a se stessa): si sarebbe cercato di «recuperare il ritardo, riparare l'oblio e liberare il rimosso»⁵⁰⁸, ma non si questionavano adeguatamente i termini del ritardo, che per Contarini sarebbero temporali:

Il dibattito postcoloniale si sviluppa in Italia nel momento in cui il paradigma postcoloniale, la cui elaborazione risale nei Paesi anglosassoni a una quarantina d'anni fa, viene altrove considerato esaurito ed è destabilizzato dall'emergere di altri paradigmi, nel momento in cui gli studi postcoloniali si evolvono verso prospettive “trans” (transoceaniche, transareali, transnazionali, transculturali ecc.) o “global” che prendono in considerazione spazialità su altre scale.⁵⁰⁹

La specificità postcoloniale italiana andrebbe quindi analizzata (sulla scorta, ancora una volta, di Gnisci) all'interno della dialettica globale-locale, impero-margine, dominante-dominato, dunque, forse bisognerebbe domandarsi se «l'Italia non debba essere pensata piuttosto come una periferia, o una semi-periferia, o come un Sud del mondo»⁵¹⁰. È da qui che nasce la necessità del paradigma transculturale, destinato a concentrarsi in particolare sulla riflessione sulla lingua di questi autori, che Contarini indica come vero unico elemento comune⁵¹¹. Un paio di anni più tardi, Contarini scrive la prefazione dell'importante *Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni 2000*⁵¹², che va letto in parallelo con altri due volumi⁵¹³: *Transculturalità: un concetto operativo in Europa?*⁵¹⁴ e *L'Europe transculturelle dans le monde global*⁵¹⁵. Così Contarini nella prefazione sopracitata:

⁵⁰⁶ Silvia Contarini, *Scrivere al tempo della globalizzazione. Narrativa italiana dei primi anni Duemila*, Firenze, Franco Cesati, 2019, p. 10.

⁵⁰⁷ Ivi, pp. 9-10.

⁵⁰⁸ Ivi, p. 12.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ Silvia Contarini, *Scrivere al tempo della globalizzazione*, cit., p. 13.

⁵¹¹ Cfr. Ivi, p. 56.

⁵¹² Una collettanea che nasce da un convegno tenutosi nell'Università di Paris Nanterre, sostenuto fortemente dal CRIX (Centre de Recherches Italiennes), afferente al progetto di ricerca «Genealogie del contemporaneo: trasformazioni, mobilità, resistenze nell'Italia transculturale».

⁵¹³ Nati dal progetto Jean Monnet «Transcultural Europe in the Global World».

⁵¹⁴ Franca Sinopoli e Silvia Contarini (a cura di), *Transculturalità: un concetto operativo in Europa?*, con la collaborazione di Mattia Bonasia, Roma, Lithos, 2023.

⁵¹⁵ Alessandro Benucci, Silvia Contarini, Gonçalo Cordeiro, Graça Dos Santos, José Manuel Esteves (a cura di), *L'Europe transculturelle dans le monde global*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2023.

Adottare una prospettiva transculturale significa focalizzarsi sull'importazione e l'esportazione di sapere e di cultura, sui momenti di transizione, sulle forme di trasposizione e transcodificazione, sulle dinamiche (pluri)linguistiche, su traiettorie, percorsi, migrazioni. Significa in altri termini interrogarsi sulla circolazione, spesso asimmetrica e diseguale, delle persone, della conoscenza, delle idee e dei prodotti, sui suoi effetti [...], privilegiando come oggetto di studio vite e opere i cui caratteri transculturali si traducono, o possono tradursi, in nuove estetiche, nuove soggettività, forme riattualizzate dei rapporti di potere.⁵¹⁶

Come spiegato da Alessandro Benucci e Giuliana Pias nell'*Introduzione* al volume, la nuova condizione mondiale planetaria sta dando vita a culture ibride, in continuo contatto, in questo quadro è venuta meno la coincidenza di luogo, cultura e identità, imponendo la revisione della stessa concezione di cultura⁵¹⁷. Il termine transculturalità è stato coniato da Fernando Ortiz nel suo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), nella sua introduzione al volume l'antropologo Bronislaw Malinowski definisce il termine in questo modo:

Senza dubbio, una qualsiasi ondata di immigrati europei in America sperimenta cambiamenti nella cultura originaria; ma provoca anche un cambiamento nella matrice della cultura ricevente. Tedeschi, italiani, polacchi, irlandesi, spagnoli migrando, recano sempre ai popoli d'America qualcosa delle rispettive culture, dei cibi, delle melodie popolari e disposizioni musicali, dei linguaggi, delle usanze, superstizioni, idee e dei temperamenti caratteristici. Ogni cambiamento culturale, o come diremo da ora in poi, ogni *transculturazione*, è un processo nel quale si dà sempre qualcosa in cambio di quel che si riceve; è un "dare e avere", come si suol dire. È un processo nel quale ambedue i termini dell'equazione risultano modificati. Un processo nel quale emerge una nuova realtà composita e completa; una realtà che non è agglomerazione meccanica di caratteri né mosaico, bensì un fenomeno nuovo, originale e indipendente.⁵¹⁸

In Europa il termine è rilanciato all'inizio degli anni Novanta dall'antropologa statunitense Mary Louise Pratt, che sviluppa l'approccio di Ortiz in direzione di un'analisi dei fenomeni culturali che riguardano *zone di contatto* fra le culture⁵¹⁹. E soprattutto da Wolfgang Welsch, che la definisce come: «a multimeshed and inclusive, not separatist and exclusive understanding of culture. It extends a culture and a society whose pragmatic feats exist not in delimitation, but in the ability to undergo transition»⁵²⁰. In un utilissimo saggio presente in *Transculturalità: un concetto operativo in Europa?* Sandra Vlasta compie una ricognizione terminologica dei termini monoculturale, interculturale e transculturale, contestualizzandoli nelle culture tedesca e inglese. Multiculturale (*multikulturell*) è coniato da Gottfried Herder nel monumentale *Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791): esso definisce un modello culturale basato su similarità etniche e omogenizzazione sociale. Le culture per Herder

⁵¹⁶ Silvia Contarini, *Prefazione a Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni Duemila*, cit., p. 9

⁵¹⁷ Cfr. Alessandro Benucci, Giuliana Pias, *Introduzione a Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni Duemila*, cit., p. 11.

⁵¹⁸ Bronislaw Malinowski, *Introduzione a Fernando Ortiz, Contrapunto cubano del tabacco e dello zucchero*, tr. it. Alessandra Olivieri, Troina, Città aperta, 2007, pp. 13-14.

⁵¹⁹ Cfr. Alessandro Benucci, Giuliana Pias, *Introduzione*, cit., p. 13.

⁵²⁰ Wolfgang Welsch, *Transculturality – The Puzzling Form of Cultures Today*, in Mike Featherstone e Scott Lash (a cura di), *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, London, Sage, 1999, p. 203.

sono sfere chiaramente definite e differenziate tra loro; di conseguenza, secondo Vlasta, anche se il modello ammette una pluralità di culture, promuovendo la differenza e la tolleranza, le culture non si ibridano o convergono, co-esistono senza relazionarsi⁵²¹. Anche il concetto di interculturalità si basa sul modello delle sfere, rappresentandone un “avanzamento”: qui il contatto culturale non è senza conseguenze, lo spazio tra le culture (l'*inter*) è pieno di reciproci processi di scambio culturale. Tuttavia, ogni cultura conserva le proprie caratteristiche⁵²². Nel modello di Ortiz e Welsch invece le culture perdono una chiara distinzione tra di loro, non sono sfere che entrano in contatto, ma sono ibridi formati attraverso processi relazionali: di conseguenza tutte le culture sono transculturali. Si capisce come questo tipo di modello sia più radicale rispetto alla letteratura della migrazione o al postcoloniale: la creolizzazione tra le identità e le lingue non è limitata a determinati contesti (che subiscono poi una ghettizzazione), ma investe la società globale tutta, certo con zone di contatto in cui la transculturazione è maggiormente evidente di altre. Per questo Benucci e Pias (tra gli altri) puntano forte sulla dimensione politica della transculturalità, che si oppone con forza al «miraggio di una intellesione uniformante perorato dalla globalizzazione neo(ultra)-liberale»⁵²³: la scrittura plurilingue e polifonica decostruisce e svela i rapporti di potere della temporalità capitalista, generando contronarrazioni che rimettono in discussione radicalmente il concetto di canone.

Se il sogno della *Weltliteratur* di Goethe, nato ricordiamo in un dialogo a distanza con Herder, si basava comunque su un concetto monoculturale di universalità, la transculturalità oggi secondo Sinopoli realizza in forme storiche concrete quell'utopia di mondialità⁵²⁴. Essa si presta dunque ad essere davvero uno “strumento operativo”, come testimoniato da un'ulteriore recente colletanea *Storie condivise nell'Italia contemporanea*, curata proprio da due dei principali animatori del dibattito sulla letteratura italiana della migrazione: Comberiati e Mengozzi⁵²⁵. Per smuoversi dall'impasse della critica sulla letteratura della migrazione italoфона segnalata da Contarini in *Scrivere al tempo della globalizzazione*, il curatore e la curatrice indicano due punti principali: smettere di separare nettamente gli scrittori migranti dal resto della produzione “nativa” e utilizzare nuovi strumenti come la transculturalità e la transmedialità. Gli elementi formali che Gianluigi Simonetti⁵²⁶ individua come caratteristici

⁵²¹ Cfr. Sandra Vlasta, *Multi- ?, Inter- ? Trans- ?*. *The concept of transculturality in literary studies*, in *Transculturalità: un concetto operativo in Europa?*, cit., p. 25.

⁵²² Cfr. Ivi, pp. 25-26.

⁵²³ Alessandro Benucci e Giuliana Pias, *Introduzione*, cit., p. 17.

⁵²⁴ Cfr. Franca Sinopoli, *Transnazionalismo e mondialità negli studi letterari contemporanei*, cit., p. 80.

⁵²⁵ Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi (a cura di), *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci, 2022.

⁵²⁶ Cfr. Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

della produzione letteraria nostrana degli ultimi vent'anni, sono infatti condivisi (per l'appunto) dalla scrittura migrante; anzi per il curatore e la curatrice ad essa «va certamente il merito di aver introdotto in Italia nuove tematiche e nuove forme di articolazione tra esperienza biografica e scrittura»⁵²⁷. Ma questi elementi, continuano, sono comuni alle caratteristiche della produzione globalizzata degli ultimi anni: «la produzione letteraria italiana è, dunque, transculturale perché segue le più vaste dinamiche della World Literature»⁵²⁸. Gli interventi della collettanea si aprono dunque allo studio dell'industria culturale, dei paratesti, dell'autorialità, nonché all'eco-critica e al postumano, attraverso un approccio eminentemente interdisciplinare che amplia le categorie del letterario analizzando opere teatrali transculturali, oralità, cori multiculturali e prodotti multimediali.

⁵²⁷ Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, *Introduzione a Storie condivise*, cit., p. 20.

⁵²⁸ Ivi, p. 14.

1.3. Glissant, Meneghello e Rushdie nel campo letterario transnazionale.

Come indicato da Sinopoli, negli ultimi anni: «l'uso del termine transnazionalità si è diffuso con una certa velocità, anche se a volte in modo superficiale e generico, senza cioè problematizzarlo ma servendosene, il più delle volte in occasioni convegnoistiche, come sinonimo di 'internazionale'»⁵²⁹. Il termine, che nasce in ambito sociologico, come abbiamo visto in queste pagine, viene spesso associato nel dominio umanistico agli studi sul sistema-mondo complesso della letteratura, ovvero la Letteratura Mondiale. Basti pensare che nel già citato *La letteratura nell'età globale*, Benvenuti e Ceserani legano la «svolta transnazionale negli studi letterari»⁵³⁰ alla riconfigurazione della letteratura comparata dopo le accuse di “morte di una disciplina” condotte (tra gli altri) da Gayatri Spivak⁵³¹, ovvero (è utile ripetere) verso una nuova concezione “planetaria” (ovvero transculturale, plurilingue e policentrica) dello studio letterario comparatistico attraverso una “rete culturale” tra *cultural studies*, studi sulla migrazione e sul postcoloniale, *spatial turn*. Ora, seguendo l'accurata sintesi di Paul Jay, è necessario capire se con “letteratura transnazionale” intendiamo i modi di produzione, circolazione e ricezione della cultura oppure uno specifico tipo di letteratura. Il comparatista non ha dubbi: «unlike world literature, transnational literature must be understood as a kind of literature [...] it emerges at a time when the borders of the modern nation-state have become increasingly porous»⁵³². World Literature come metodo di studio e letteratura transnazionale come oggetto, dunque; con l'importanza cruciale come sappiamo di quel prefisso *trans-* che rispetto all'*inter-* (di internazionalità) focalizza l'attraversamento dei confini nazionali e culturali, l'ibridazione delle poetiche. Jay lega direttamente la possibilità di creazione di opere letterarie transnazionali alle condizioni contestuali della loro produzione, nonché alle esperienze transnazionali dei soggetti scriventi (migrazione, diaspora, esilio, cosmopolitismo):

Seen this way, transnational literature – understood as a kind of contemporary literature – can be thought of as transnational in two specific ways: its geographical scope represents a dramatic, historically specific expansion of literary production (especially in the Global South), and the subjects it treats are particularly associated with transnational experiences – personal, social, cultural, and political – spurred by the forces of decolonization and globalization.⁵³³

⁵²⁹ Franca Sinopoli, *Recenti modelli di transnazionalismo nella cultura e letteratura contemporanea da un punto di vista comparatistico*, cit., p. 232.

⁵³⁰ Giuliana Benvenuti, Remo Ceserani, *La Letteratura nell'età globale*, cit., p. 99.

⁵³¹ Gayatri Spivak, *Death of a Discipline*, cit.

⁵³² P. Jay, *Transnational Literature. The basics*, cit., pp. 2-3.

⁵³³ Ivi, p. 3.

Tra i diversi tipi di transnazionalità letteraria spiccano le autorialità dispatriate, ovvero quelle che uniscono all'attraversamento dei confini l'intenzionalità dell'ibridazione delle poetiche, teorizzando una condizione intellettuale capace di de-polarizzare l'opposizione tra centro e periferie, in direzione di un «terzo-spazio». Il concetto di terzo-spazio nasce negli anni '90 con il libro di Edward Soja *Thirdspace*⁵³⁴, per trovare centralità nell'ambito dei *cultural studies* grazie a Homi Bhabha. In questa sede facciamo in particolare riferimento all'accezione data da Pascale Casanova ne *La République mondiale des Lettres*. Come abbiamo infatti analizzato nel sotto-capitolo dedicato, nella mappatura del campo transnazionale della letteratura⁵³⁵ la comparatista individua un'eccezione, rappresentata dai «rivoluzionari». Questi scrittori emergerebbero nel campo in seguito alle prime rivolte di dissimilazione dal meridiano di Greenwich, che formano degli spazi letterari nazionali (o locali) rivendicabili, con la consecutiva formazione e accumulazione di un «patrimonio letterario nazionale»⁵³⁶. È in questo momento che si presentano sulla scena letteraria degli scrittori «eccentrici» (nel senso letterale del termine, esterni al centro), il cui esempio più eminente sarebbe Joyce (ma Casanova parla anche di Borges, Beckett, Paz, Garcia Marquez): essi si appoggiano alle risorse letterarie nazionali ma si distaccano dal modello nazionalista della letteratura strutturando le condizioni della propria autonomia:

« Excentriques » au plein sens du mot, ces écrivains de « seconde génération » vont devenir les artisans des grande révolutions littéraires : ils luttent, avec des armes spécifiques, pour changer l'ordre littéraire établi. Ils innovent et bouleversent les formes, les styles, les codes littéraires les mieux admis au méridien de Greenwich littéraire, contribuant ainsi à changer en profondeur, à renouveler et même à bouleverser les critères de la modernité et, partant, les pratiques de toute la littérature mondiale [...]. Ces créateurs internationaux ont peu à peu constitué un ensemble de solutions esthétiques qui, expérimentées et élaborées dans des histoires et des contextes différents, ont produit un véritable patrimoine international, une réserve de stratégies spécifiques à l'usage prioritaire des protagonistes excentrés⁵³⁷

La mappatura di Casanova risulta particolarmente pertinente per leggere i percorsi di Glissant, Meneghello e Rushdie. Questi scrittori, veri e propri «acceleratori temporali»⁵³⁸ delle norme letterarie coniugano dunque la transnazionalità con la scelta di fuori-uscire dalla dinamica centro-periferia, nazione-provincia per la ricerca di un terzo-spazio ibrido e l'adozione di uno «sguardo contrappuntistico», riprendendo la celebre definizione dell'ottica

⁵³⁴ Edward W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Others Real-and-Imagined Places*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 1996.

⁵³⁵ La teoria e la mappatura di Casanova è stata recentemente ripresa e ampliata da Gisèle Sapiro in *Qu'est-ce qu'un auteur mondial? Le champ littéraire transnational*, Paris, «Hautes Études», Seuil/Gallimard, 2024. La studiosa pone la sua opera come ideale continuazione degli studi di Bourdieu e Casanova, concentrandosi in particolare sul mercato della traduzione e le strutturazioni editoriali globali di autorialità transnazionali.

⁵³⁶ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, cit., p. 439.

⁵³⁷ Ivi, p. 441.

⁵³⁸ Ivi, p. 444.

del critico e dell'esule data da Edward Said nella conclusione di *Culture and Imperialism*. Secondo il comparatista, infatti, oggi la missione libertaria di ogni intellettuale non si compie più unicamente nella resistenza localizzata in un preciso contesto socioculturale, ma nella migrazione tra diversi spazi:

Yet it is no exaggeration to say that liberation as an intellectual mission, born in the resistance and opposition to the confinements and ravages of imperialism, has now shifted from the settled, established, and domesticated dynamics of culture to its unhoused, decentered, and exilic energies, whose incarnation today is the migrant, and whose consciousness is that of the intellectual and artist in exile, the political figure between domains, between forms, between homes, and between languages. From this perspective then all things are indeed counter, original, spare, strange. From this perspective also, one can see "the complete consort dancing together «contrapuntally»".⁵³⁹

La comparazione del percorso dei diversi scrittori risulta dunque necessaria al fine di uno studio comparativo delle poetiche che non dimentichi la centralità della contestualizzazione storica e socioculturale.

1.3.1. Glissant: solitaire et solidaire.

Nel suo percorso autoriale (che ha segnato più di sessant'anni di cultura mondiale), Édouard Glissant, ha attraversato quelli che Casanova individua quali i due centri principali della *République mondiale des Lettres*: prima Parigi e poi New York. Difatti Glissant prima dell'arrivo nel centro statunitense aveva già pubblicato numerosi romanzi, tutti ambientati nell'arcipelago delle Antille; d'altronde l'ormai celebre poetica della relazione non era ancora sviluppata in scala mondialista: come dimostrato dalla prima *Poétique de la Relation* presente nel *Discours antillais* del 1981⁵⁴⁰, essa è limitata alle Antille e non parla ancora di quella creolizzazione globale che sarà al centro della più celebre *Poétique de la Relation* del 1990⁵⁴¹. Lo stesso autore, in un'intervista del 1991 spiega che:

Le *Discours antillais* était comme un archipel, selon mon opinion que la réalité antillaise est trop complexe, pour qu'on puisse la cerner de manière linéaire, en suivant un ordre des raisons. Le *Discours antillais* était un discours éclaté à l'image physique des Antilles. *La Poétique de la Relation* est une reprise et un approfondissement de la plupart des idées sous une autre forme, c'est une circularité. J'étends les principes d'analyses appliquées aux Antilles, à la situation culturelle de la planète Terre, au contact des cultures. L'idée de la circularité vient se substituer à l'idée d'archipel. C'est en ce sens que je dis que

⁵³⁹ Edward Said, *Culture and Imperialism*, cit., p. 333.

⁵⁴⁰ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, in Id., *Le discours antillais* [1981], Paris, Gallimard, 1997, pp. 323-467.

⁵⁴¹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

c'est l'écho en spirale du *Discours antillais*. Je pense qu'une communauté qui ne réfléchit pas ou ne débat pas de sa situation au Monde, se condamne à être rétrécie.⁵⁴²

Sono due i saggi critici principali che si interessano a questo movimento "a spirale" di ritorno del diverso che caratterizza il percorso autoriale glissantiano: a quello di Katell Colin⁵⁴³ si è recentemente aggiunto il contributo di Buata Malela, che individua una svolta nell'opera dell'autore martinicano nel 1982:

Pour le cas de l'auteur du *Discours antillais*, deux moments cruciaux et visibles se dégagent dans sa trajectoire sociale lorsque nous la photographions : entre 1950 et 1981 que nous pouvons appeler « le temps du poète » - moment de domination de la poésie dans le champ littéraire et de la volonté de Glissant de développer une posture de poète française des Antilles – et entre 1982 et 2011 que nous intitulons « le temps du penseur » - moment de prédominance de l'essai dans le champ intellectuel et de la volonté de Glissant d'adopter une posture de penseur mondial.⁵⁴⁴

Nonostante troviamo pertinente la suddivisione a livello temporale, non crediamo però che essa possa risiedere in una bipartizione tra il «poeta» e il «pensatore», in quanto se è vero che dal *Discours antillais* in poi Glissant pubblica un minor numero di raccolte poetiche, è innegabile che la poesia innerva strutturalmente la sua poetica nei due livelli (mai distinti) saggistico e romanzesco (questo sarà oggetto soprattutto del nostro secondo capitolo), valore esplicitato tramite la pubblicazione della sua ultima opera, un verosimile manifesto letterario: *La Terre le feu l'eau et les vents : une anthologie de la poésie du Tout-monde*⁵⁴⁵.

Édouard Glissant nasce il 21 settembre 1928 a Bezaudin, nel comune di Sainte-Marie, in Martinica, isola facente parte dell'arcipelago delle Antille. Il suo movimento adolescenziale, similmente a quello di Meneghello e Rushdie, lo conduce a un progressivo avvicinamento al centro locale: gli studi primari vengono condotti nel Lamentin, mentre grazie a una borsa di studio egli frequenta il liceo Schoelcher a Fort-de-France. Aimé Césaire insegna in questo liceo ma Glissant non assiste ai suoi corsi. L'occupazione nazi-vichysta tra il 1940 e il 1945 è un periodo di difficoltà sociale per lui e per tutta la Martinica, ma il giovane Glissant nel 1943 fonda la rivista surrealista *Franc Jeu*, dove pubblica il suo primo poema *Déroute des souvenirs*⁵⁴⁶. Nel medesimo anno grazie a Césaire conosce André Breton in esilio in Martinica

⁵⁴² Édouard Glissant, *Édouard Glissant: «Les peuples antillais sont l'objet d'un défi»*, in «France-Antilles», vol. XXVII, n. 7199, 5 janvier 1991, citazione presente in Alain Baudot, *Bibliographie annotée d'Édouard Glissant*, Toronto, Éditions du GREF, 1993, p. 186.

⁵⁴³ Katell Colin, *Le roman-monde d'Édouard Glissant : totalisation et tautologie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

⁵⁴⁴ Buata B. Malela, *Édouard Glissant. Du poète au penseur*, Paris, Hermann Éditeurs, 2020, p. 9.

⁵⁴⁵ Édouard Glissant, *La Terre le feu l'eau et les vents: une anthologie de la poésie du Tout-monde*, Paris, Galaade, 2010.

⁵⁴⁶ Cfr. Katell Colin, *Le roman-monde d'Édouard Glissant*, cit., p. 27.

e il pittore cubano Wilfredo Lam (una figura su cui Glissant sciverà molto soprattutto nell'ultima parte della sua carriera, comparando il suo *Baroque naturalisé* allo stile del pittore⁵⁴⁷). Nel 1945 partecipa alla campagna elettorale che porta Césaire ad essere eletto a sindaco di Fort-de-France. Seguendo il movimento di assimilazione al centro dell'impero coloniale, caratteristico dell'arcipelago delle Antille, nel 1946 Glissant si trasferisce a Parigi per dedicarsi alla poesia. Ma ben presto il giovane poeta si rende conto della necessità di rafforzare la propria posizione nel campo e quindi frequenta con successo la laurea in filosofia alla Sorbonne, seguendo i corsi di Bachelard e Merleau-Ponty e ottenendo il diploma di studi superiori sotto la direzione di Jean Wahl; come indicato da Romuald Fonkoua, l'incontro con il pensiero fenomenologico tramite il suo direttore di ricerca sarà centrale nella costituzione del pensiero poetico glissantiano⁵⁴⁸.

Questo primo periodo del Glissant "poeta" è particolarmente prolifico, le raccolte poetiche *Un champ d'îles* (1953), *La Terre inquiète* (1955) e *Les Indes* (1956) sfociano nella pubblicazione del suo primo saggio, *Soleil de la conscience* (1956) e nella partecipazione al *Congrès International des écrivains et artistes noirs* alla Sorbonne. Ciò nonostante, Colin individua la prima vera "rottura significativa" nell'affermazione glissantiana all'interno del campo letterario nella ricezione del prestigioso Prix Renaudot per il suo primo romanzo *La Lézarde* (1958): «cette reconnaissance institutionnelle qui assure au roman une large diffusion a surtout pour conséquence de garantir à l'écrivain une visibilité neuve, qu'il va mettre au service de causes à caractère politique»⁵⁴⁹. Glissant diventa un autore di punta della *nouvelle vague* parigina: come possiamo riscontrare nella *Bibliographie annotée* redatta da Alain Baudot, nel 1956 Glissant è citato tra i *conseillers de la rédaction* della rivista *Les Lettres Nouvelles* al fianco (tra gli altri) di Roland Barthes⁵⁵⁰; mentre nel 1960 viene inserito nel novero della *New French Generation* da *The American Society Legion of Honor Magazine* (con Blanchot, Barthes, Robbe-Grillet, Yacine e altri)⁵⁵¹.

L'assimilazione al campo di forza parigino è però accompagnata da una forte presa di posizione politica: come individuato da Fonkoua, il «viaggio al contrario» (dal Nuovo al Vecchio Mondo) fa realizzare al poeta che «la France ne représente pour l'Antillais que le lieu d'une appartenance sociale et politique légalisée mais irréaliste, tandis que les Antilles sont le

⁵⁴⁷ Si vedano in particolare *La Cohée du Lamentin*, cit., 2005; *Une nouvelle région du monde*, cit., 2006.

⁵⁴⁸ Cfr. Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde*, cit., p.51.

⁵⁴⁹ Katell Colin, *Le roman-monde d'Édouard Glissant*, cit., p. 29.

⁵⁵⁰ Cfr. Alain Baudot, *Bibliographie annotée d'Édouard Glissant*, cit., p. 20.

⁵⁵¹ Cfr. Ivi, p. 160.

lieu d'une appartenance sociale et politique réelle mais non encore légitimée ou reconnue par ces mêmes Antillais»⁵⁵² e che la condizione delle Antille è definibile come *entre-deux*:

Ni tout à fait autres, ni tout à fait semblables, les îles françaises d'outre-mer, devenues département français, entretiennent avec la Métropole des liens de différence et de ressemblance mêlées, d'éloignement et de rapprochement diffus, comme le suggèrent les caractères de la géographie, les circonstances de l'histoire, la situation de l'économie, les réalités de la politique, les caractères de la culture et les conditions de production de la littérature. L'*entre-deux* permet aussi de définir la position « dedans-dehors » de l'écrivain martiniquais dans le domaine large de la francophonie auquel il peut être rapidement rattaché, et dans le domaine de la littérature française qui ne peut lui être totalement dénié.⁵⁵³

Lo stesso *Soleil de la conscience*, secondo Fonkoua, andrebbe letto come un «essai sur le voyage»⁵⁵⁴: al contrario di altri scrittori neri-americani che avevano una pratica regolare del genere autobiografico, Glissant non precisa le condizioni della sua vita in Francia (né le date del soggiorno, né gli itinerari, né le persone incontrate). E quando il paesaggio parigino viene evocato, non è al fine di una celebrazione della *Ville des Lumières*, ma per esprimere un certo distacco critico e un'esibita delusione rispetto alle narrazioni ricevute in patria. Per esempio la Place Furstenberg (dove Glissant vivrà), centro del triangolo dell'élite culturale parigina (tra Saint-Sulpice, Odéon e Saint-Germain, nel sesto arrondissement, a pochi metri dal celebre ritrovo di Jean-Paul Sartre e compagni, il Café de Flore) appare grigia, svuotata, metonimia della stessa Parigi: «La place Furstenberg, qui est un des plus mélancolique décors du monde, semble garde au secret de son bec de gaz une sorte de réponse que la ville éparpille alentour. Une réponse unique alors qu'il est en tant de questions»⁵⁵⁵.

Difatti gli anni Sessanta e Settanta saranno i più politicamente e socialmente attivi dello scrittore: nel 1960 parte clandestinamente in Marocco per aiutare i disertori antillesi ad unirsi al Fronte di Liberazione Nazionale dell'Algeria; senza smettere di pubblicare con continuità fonda con Paul Nizer, Marcel Manville e Cosany Marie-Joseph il *Front des Antillais et Guyanais pour l'autonomie* (che terrà il proprio primo e unico congresso il 22 e 23 aprile 1961 a Parigi); ma soprattutto, tornato in Martinica, fonda l'*Institut Martiniquais d'Etudes* (I.M.E.) che si dota di una rivista, *Acoma*, i quali cinque numeri vengono pubblicati tra l'aprile 1971 e l'aprile 1973. L'obiettivo di Glissant al suo ritorno è dotare la Martinica di un insegnamento al fine di lottare contro l'alienazione delle Antille generata dall'applicazione indiscriminata del modello educativo francese metropolitano, sostituendo ai modelli dell'assimilazione politica un sapere istituito dalle Antille per loro stesse e ricercando l'autonomia di un discorso scientifico

⁵⁵² Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure au monde au XXe siècle*, cit., p. 42.

⁵⁵³ Ivi, pp. 13-14.

⁵⁵⁴ Romuald Fonkoua, *Le «voyage à l'envers». Essai sur le discours de voyageurs nègres en France*, in Id. (a cura di), *Les discours de voyage. Afrique, Antilles*, Paris, Karthala, 2009, p. 138.

⁵⁵⁵ Édouard Glissant, *Soleil de la conscience* [1956], Paris, Gallimard, 1997, p. 55.

moderno. L'autore, difatti, come indicato da Lydie Moudileno, è anche cosciente dello stato «pre-letterario» della propria comunità martinicana, dell'assenza di un pubblico creolo opposto a un pubblico occidentale⁵⁵⁶. Ciò porta, come indicato da Dominique Chancé, all'autocostruzione di un soggetto autoriale ibrido tra oralità e scrittura, Antille e Francia: «le roman antillais contemporain est construit autour de la mémoire, autour d'une interrogation sur l'Histoire. Son centre thématique est la recherche d'un imaginaire historique dont l'enjeu est identitaire»⁵⁵⁷. Come indicato nel primo numero di *Acoma* gli obiettivi dell'Institut erano:

Lier l'enseignement à une culture non parodique développée par la collectivité martiniquaise ; ouvrir les esprits aux problèmes du monde contemporain, si régulièrement absents des panoramas d'informations dont dispose la Martinique ; susciter loin de toute déclaration de principe dont on se satisfait en premier et dernier ressort l'audace créatrice ; élargir la conscience sur l'environnement caraïbe ; - voici qui explique que l'I.M.E. se présente non seulement comme un Établissement d'enseignement mais encore comme un complexe culturel.⁵⁵⁸

Nel 1976 l'I.M.E. si reca in Jamaica: qui Glissant incontra Derek Walcott, Kamau Braithwaite, George Lamming, V.S. Naipaul. Ma l'esperienza dell'Institut fallisce (principalmente per motivi finanziari, ma, come analizzato da Fonkoua, anche per tensioni tra i diversi ricercatori⁵⁵⁹). Glissant, dopo la rottura con Parigi del 1965, come notato da Colin, nonostante le numerose pubblicazioni (tra le altre il saggio *L'Intention poétique* del 1969 e i romanzi *Malemort* del 1975 e *La Case du commandeur* del 1981) si trova in una sorta di isolamento culturale. Sarebbe dunque da collegare a questa necessità di riconoscimento nel campo letterario potremmo dire come “pensatore” (risematizzando l'analisi di Malela) e non unicamente come “poeta”, che Glissant ritorna a Parigi nel 1980 per condurre un dottorato in Sorbonne il cui frutto sarà *Le Discours antillais*. Qui l'autore espone la sua teoria dell'antillanità partendo dalla depossessione del popolo martinicano, il cui antenato è «l'immigrato nudo», spossato della propria tradizione e identità dalla tratta degli schiavi. L'assimilazione delle Antille alla Francia viene dunque giudicata quale ultimo processo del colonialismo, che priva la realtà antillense di qualsiasi tipo di risorsa per permettere un auto-sostentamento. A partire dal trauma collettivo della tratta degli schiavi, dalla mancanza di radici ataviche della propria cultura, dall'incapacità di costruzione di una Storia Occidentale lineare, l'intellettuale teorizza

⁵⁵⁶ Cfr. Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature. Mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Khartala, 1997, p. 7.

⁵⁵⁷ Dominique Chancé, *L'Auteur en souffrance: essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain, 1981-1992*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 7.

⁵⁵⁸ «Acoma, Revue de littérature, de sciences humaines et politiques», Paris, François Maspero, n. 1, janvier-mars 1971, pp. 136-137.

⁵⁵⁹ Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure au monde au XXe siècle*, cit., p. 159.

una *Poetica della Relazione* (che costituisce il secondo tomo dell'opera) che affermi il valore della relazione antillense, della sua poetica del diverso:

Le divers, qui n'est pas le chaotique ni le stérile, signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste. Le Divers a besoin de la présence des peuples, non plus comme objet à sublimer, mais comme projet à mettre en relation. Le Même requiert l'Être, le Divers établit la Relation. Comme le Même a commencé par la rapine expansionniste en Occident, le Divers s'est fait jour à travers la violence politique et armée des peuples. Comme le Même s'élève dans l'extase des individus, le Divers se répand par l'élan des communautés. Comme l'Autre est la tentation du Même, le Tout est l'exigence du Divers.⁵⁶⁰

Dopo aver lottato per due decenni “sul campo”, Glissant sceglie dunque il discorso teorico e poetico per risolvere l'ambiguità identitaria del popolo delle Antille. La grande pubblicazione lo porta a diventare direttore del *Courrier de l'Unesco* per sei anni, in cui essenzialmente non tornerà più in Martinica, se non per brevi periodi. Sono le pubblicazioni che gli consentono dunque una potenza nel campo letterario che non viene più sfruttata (come al tempo della *Lézarde*) per un intervento sociale nel territorio della Martinica. Come per Meneghello, difatti, anche se in tempi, modalità e contesti socioculturali assolutamente diversi, l'entrata in accademia coincide con un progressivo distacco dall'azione socioculturale diretta (in questo caso dal campo di forza della francofonia) e rappresenta una sorta di luogo privilegiato per poter produrre in solitudine un romanzo-mondo libero da influenze esterne. Tutto ciò è riassumibile nella definizione che Glissant dà di se stesso nella già citata intervista con Philippe Artières:

Quand on essaie de mener une œuvre poétique et non de poésie, c'est-à-dire qu'on essaie de voir ce qui se passe dans le chaos-monde, on a besoin d'avoir une activité qui soit non pas une activité politique au sens littéral du terme, mais une activité d'adaptation de tous les éléments du réel auquel on touche avec tous les éléments de la problématique qu'on a devinée. On a besoin de cette structure pour pouvoir mieux avancer dans sa quête.⁵⁶¹

La solitudine conquistata è anche il risultato di un lungo percorso di ricerca di autonomia nel campo letterario, che se fino ad ora abbiamo analizzato rispetto al contesto sociale, è importante analizzare anche rispetto al contesto puramente intellettuale. Glissant fino all'indipendenza degli anni Novanta si deve infatti confrontare e “liberare” da molteplici campi di forza, tanto del mondo parigino quanto di quello francofono, fino all'entrata nel Parlamento Internazionale degli Scrittori di Strasburgo, di cui è membro del comitato esecutivo fin dalla

⁵⁶⁰ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, cit., p. 331.

⁵⁶¹ Philippe Artières - Édouard Glissant, *Solitaire et solidaire. Entretien avec Édouard Glissant*, in *Pour une littérature-monde*, cit., p. 84.

sua fondazione nel 1994, insieme allo stesso Salman Rushdie, nonché ad Adonis, Breyten Breytenbach, Jacques Derrida, Christian Salmon e Pierre Bourdieu⁵⁶².

Tutto il già citato recente studio di Malela si fonda difatti sull'analisi dell'enunciazione discorsiva di Glissant rispetto all'orizzonte intellettuale del suo tempo, con l'obiettivo indirettamente dichiarato ma palesato nella strutturazione del saggio di distaccare Glissant dal contesto culturale postcoloniale⁵⁶³ per metterlo in linea di continuità con lo strutturalismo, il decostruzionismo e il postmodernismo francese dagli anni '50 agli '80. L'obiettivo nasce dall'ostacolo epistemologico formato dalla *doxa* su Glissant, ovvero: «reprendre les données de de la pensée de cet auteur [...] pour construire un objet d'étude qui dépend des schèmes de perception et d'appréciation du réel de Glissant et à adopter la formulation de cet auteur»⁵⁶⁴ (un elemento che accomuna molto Glissant, come vedremo, a Meneghello). Per lo studioso, nella prima fase del "poeta", Glissant attraverso i concetti di molteplicità della parola poetica e di apertura dell'opera al mondo si forgia «une posture de poète de l'intuition, du sujet et de l'œuvre qui, à ce stade de son parcours, le distingue quelque peu des prises de position du réseau littéraire parisien. Pour créer son effet d'écart déterminant, Glissant met l'accent sur le caractère antillais du sujet et de l'œuvre qui se nourrit du discours social antillais ainsi que d'un ethos discursif qui présente une énonciation poétique globale»⁵⁶⁵. Dopo il 1982, nel tempo del "pensatore", questo posizionamento discorsivo si modifica allargandosi al mondo e all'individuo globale, che porta a una nuova dimensione di intellettuale mondiale dello stesso Glissant⁵⁶⁶. Ora, nonostante sia importante e necessario porre Glissant in linea col pensiero francese (nella nostra tesi mettiamo in particolare in evidenza il legame col pensiero di Deleuze e Guattari, che Glissant ha frequentato attivamente nei suoi anni parigini), crediamo che da un lato egli vada inserito in un contesto globale e transnazionale (e non unicamente francese), e dall'altro che non sia corretto distinguerlo dal contesto culturale unicamente per la materia da lui trattata. Il paesaggio delle Antille infatti, come spiegato numerose volte dallo stesso Glissant (tanto nel centro quanto alla fine della propria carriera) struttura il proprio pensiero poetico: la poetica della relazione nasce dalla creolizzazione dei soggetti nell'arcipelago delle Antille, non è una teoria che si adatta ad essa. Allo stesso modo, per comprendere il passaggio dall'antillanità

⁵⁶² L'organizzazione, che si scioglierà nel 2004, ebbe due strumenti di diffusione: una rivista nazionale, «Carrefour des littératures» (1992-1996) e una internazionale, «Autodafé» (2001-2004). Per uno studio del percorso intellettuale del Parlamento si veda: Clément Laurelli, «Écoutons le cri du monde». *Reotur sur l'itinéraire relationnel du Parlement international des écrivains (1993-2003)*, «Francosphères», vol. 12, n. 2, pp. 121-140.

⁵⁶³ Operazione inversa rispetto al fortunato saggio di Celia Britton, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language an Resistance*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1999.

⁵⁶⁴ Buata B. Malela, *Édouard Glissant*, cit., p. 532.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 269.

⁵⁶⁶ Ivi, p. 270.

al *tout-monde* è necessario studiare Glissant anche nel campo di forze della francofonia e del postcoloniale. Il movimento nel campo dello scrittore è infatti analizzabile prima come una progressiva affermazione di discontinuità rispetto ai poeti della *négritude* Aime Césaire e Leopold Senghor, poi nei confronti degli scrittori antillesi del creolismo, per poi farsi loro “padre letterario”.

Tutta la poetica di Glissant è riassumibile nel tentativo di «structurer le cri ou de crier la structure»⁵⁶⁷, in questo egli si contrappone al «grido di nascita» e di «coscienza»⁵⁶⁸ del soggetto lirico nero di Césaire e dell’africanismo, sorpassato in direzione dell’antillanità: alla poesia lirica dell’affermazione dell’uno, risponde la molteplicità aperta dalla parola poetica di Glissant. Come scritto da Fonkoua:

A la différence des certains écrivains de la Négritude qui considèrent l’Afrique comme le pays de tous les Nègres du monde [...] Glissant considère pour sa part que l’Afrique n’est plus cette terre immémoriale du voyageur nègre des Indes ; qu’elle ne peut représenter au mieux qu’un lieu de souvenir faillé, qu’elle ne peut plus figurer pour lui, dans tous les cas, qu’un espace éloigné dans les temps, un continent véritablement autre [...].

Au continent noir (l’Afrique), au continent inconnu (les Indes), le poète oppose ainsi un autre continent, l’Océanie (espace marin et sous-marin) qui porte l’aventure du nègre et lui donne un sens.⁵⁶⁹

Siamo, difatti, all’altezza del *Discours antillais*, che mette bene in evidenza la dimensione geopolitica del progetto di antillanità, secondo Colin, infatti: «Glissant rêve alors de constituer une fédération pancaraïbe qui s’imposerait comme un interlocuteur de poids entre Amérique et Europe. Il fait reposer la validité de ce projet d’union des îles caraïbes sur l’idée d’une dynamique interactive et positive qui, à l’échelle de tout l’archipel, mettrait en contact des peuples issus de la diaspora africaine»⁵⁷⁰. E sarà esattamente questo afflato geopolitico che gli autori di *Éloge de la créolité* (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant) imputeranno a Glissant come limite della sua teoria. Nonostante egli venga riconosciuto come una sorta di padre putativo che ha permesso alle Antille di distaccarsi dall’ingombrante padre-Césaire e dalla *négritude*, la sua antillanità viene opposta alla nuova creolità:

Qu’en est-il du rapport de l’Antillanité et de la Créolité. L’Antillanité désigne, à nos yeux, le seul processus d’américanisation d’Européens, d’Africains, et d’Asiatiques à travers l’archipel antillais. De ce fait, elle est pour nous ainsi dire une province de l’Américanité à l’instar de la Canadianité ou de l’Argentinité. [...] Le concept d’Antillanité nous semble donc d’abord géopolitique.⁵⁷¹

⁵⁶⁷ Philippe Artières, Édouard Glissant, *Solitaire et solidaire*, cit., p. 83.

⁵⁶⁸ Cfr. Édouard Glissant, *L’intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, p. 144.

⁵⁶⁹ Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure au monde au XXe siècle*, cit., pp. 74-75-78.

⁵⁷⁰ Katell Colin, *Le roman-monde d’Édouard Glissant*, cit., p. 86.

⁵⁷¹ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 26.

La nuova creolità viene messa dunque in relazione non solo con le Antille ma con «tous les peuples africains, mascarins, asiatiques et polynésiens qui relèvent des mêmes affinités anthropologiques que nous : notre créolité»⁵⁷². In realtà il passaggio è molto delicato e necessita una contestualizzazione più precisa, in quanto Glissant scrive la prefazione alla riedizione del romanzo *Chroniques des sept misères* di Chamoiseau nel 1988, nominandolo *marqueur de paroles*, ovvero uno scrittore che «adopte un style poétique, une phrase rythmée qui évoque et transmet la musique de l'oral»⁵⁷³; in questo modo dunque in realtà la creolità di Chamoiseau è introdotta nel campo letterario in piena filiazione con la propria figura autoriale. Che l'allontanamento di *Éloge de la créolité* dalla figura di Glissant sia (quantomeno) ambiguo è manifestato soprattutto dalla sua ideale continuazione, *Lettres créoles*, dove solo a due anni di distanza il Glissant di *Mahagony* diventa il «*Marqueur des échos-monde*»⁵⁷⁴ che fa da modello a una creolità internazionale. La problematicità di questa storia della letteratura creola risiede in diversi fattori: secondo Chancé, Chamoiseau, Confiant e Bernabé hanno cercato di ricostruire una storia in francese e in creolo in una prospettiva militante e identitaria, che nega l'eredità francese e la complessità sociolinguistica e socioculturale dei lettori⁵⁷⁵. Difatti, in un'intervista del 1993, il Glissant che ha ora già pubblicato *Poétique de la Relation* e *Tout-monde* si pone come padre/critico del creolismo in queste modalità:

Mes amis Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau se sont un peu trop hâtés dans leur éloge de la créolité : la créolité, ça ne marche pas ailleurs qu'aux Antilles. La créolisation, elle, n'est pas une essence, mais un processus universel [...]. Il y a des métissages sans créolisation, mais pas le contraire. C'est pour cela que je suis hostile à la créolité, qui est une prison comme la latinité, la francité ou la négritude.⁵⁷⁶

I due autori delle *Lettres créoles* prenderanno i propri percorsi, a quel punto, in base a un distanziamento o a un'assimilazione alla potente figura autoriale glissantiana. Confiant continuerà a scrivere sia in francese che in creolo numerosi romanzi, mentre Chamoiseau si unirà sempre più alla causa del *Tout-monde*. Il suo romanzo più importante, *Texaco* (vincitore del Prix Goncourt nel 1992) reca degli evidenti riferimenti a Glissant nel paratesto, e i due pubblicheranno insieme nel 2007 *Quand les murs tombent*, un manifesto mondialista dove le loro voci si intessono senza permettere un'individualizzazione del discorso. Il manifesto è stato pubblicato presso le *Éditions du Tout-monde*, che afferiscono all'*Institut du Tout-monde* creato

⁵⁷² Ivi, p. 33.

⁵⁷³ Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance* cit., p. 108.

⁵⁷⁴ Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane : 1673-1975*, Paris, Hatier, 1991, p. 190. Corsivo in originale.

⁵⁷⁵ Dominique Chancé, *Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau. Construire un paradigme antillais*, in Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus e Ching Selao (a cura di), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Editions, 2013, p. 177.

⁵⁷⁶ Gilles Anquetil, Édouard Glissant, *Entretien*, in «Le Nouvel observateur», 2 décembre 1993, p. 123.

da Glissant nel 2006. Porta entrambe le loro firme anche la lettera aperta al neopresidente degli Stati Uniti: *L'intraitable beauté du monde, adresse à Barack Obama* (2009). Sintetizza Chancé:

En réalité, la créolité n'est pas absente de l'œuvre de Glissant, pas plus que la créolisation ne l'est de celle de Chamoiseau. L'une et l'autre travaillent dans la contradiction entre la mondialité et la spécificité, antillanité selon Glissant, créolité selon Chamoiseau comme résultat provisoire et local de la créolisation imprévisible, féconde en rencontres improbables et en ouverture potentielle.⁵⁷⁷

Come scritto in apertura, nel 1989 Glissant lascia la Francia e diventa professore universitario a Baton Rouge, in Louisiana, acquisendo una sempre maggiore centralità politica e intellettuale che lo porterà a risultare al secondo posto nella lista del premio Nobel per la letteratura 1992 (dietro Derek Walcott). Un anno dopo diventa presidente onorario del Parlamento Internazionale degli scrittori a Strasburgo, dove, come abbiamo visto, incontrerà Salman Rushdie; nel 1994 l'ingresso decisivo come professore alla City University of New York. Dalla fine degli anni Novanta inizierà la fiumana dei numerosi convegni parigini dedicati alla sua poetica, che lo riporteranno a un progressivo riavvicinamento alla capitale francese culminante con la fondazione nel 2006 sia dell'*Institut du Tout-Monde* (di cui abbiamo già scritto), sia del *Centre national sur la mémoire de l'esclavage et de la Traite*, su commissione dell'allora Presidente della Repubblica Jacques Chirac. Infine, nel 2007 è tra i firmatari del manifesto *Pour une littérature-monde en français*, le cui implicazioni intellettuali e sociali abbiamo analizzato nelle pagine precedenti. Alla fine di questo percorso, risulta evidente come la possibilità di pensare la mondialità in Glissant sia strettamente correlata alla sua esperienza politica e intellettuale: da poeta militante a professore universitario a New York, Glissant cerca la presenza di *lieux-communs*, di una relazione, innanzitutto nel suo percorso, e per riflesso nel mondo. La critica alla globalizzazione è consecutiva al trasferimento negli Stati Uniti, la percezione di una creolizzazione mondiale segue i viaggi e la conoscenza del mondo. La poetica mondialista di Glissant nasce nella concretezza del mondo per risemantizzarlo, ma non è mai una pura astrazione: vive nei percorsi politici e sociali del soggetto che enuncia il proprio pensiero.

1.3.2. Meneghello: il dispatrio come third space.

Per comprendere la particolarità politica e socioculturale del percorso nel campo transnazionale della letteratura di Luigi Meneghello è necessario porre una domanda che

⁵⁷⁷ Dominique Chancé, *Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau*, cit., p. 187.

potrebbe apparire provocatoria: il ventennio fascista in Italia è stato un “contesto d’eccezione” o l’esacerbazione di una tendenza culturale? La domanda è cruciale per inquadrare la particolarità della rete culturale transnazionale che Meneghello instaurò, con la sua attività da accademico, saggista e traduttore, a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso durante il proprio dispatrio in Inghilterra. Per Benedetto Croce, di gran lunga l’intellettuale italiano più influente del dopoguerra, il fascismo fu solo una “parentesi” nella storia liberale e democratica italiana. Di conseguenza esso sarebbe propriamente un “contesto d’eccezione”, sviluppatosi nelle circostanze non convenzionali del primo dopoguerra. Come indicato da Franco Baldasso nel recente *Against Redemption*, negli articoli pubblicati all’estero durante il ventennio⁵⁷⁸ Croce legge il totalitarismo come sostanzialmente alieno alla mentalità italiana, ma intrinseco alla natura tedesca. Il fascismo, continua il filosofo, fu un fenomeno europeo, non specificamente italiano. Se il nazismo si può rintracciare nella *Sonderweg*, il fascismo italiano fu solo una malattia temporanea, dopo la quale, Croce conclude, perlomeno gli italiani hanno sviluppato dei forti anticorpi⁵⁷⁹. La posizione di Meneghello è antitetica, allineabile alla disamina del fascismo quale «autobiografia della nazione» di Piero Gobetti. Nell’articolo *Elogio della ghigliottina*, apparso su *La Rivoluzione Liberale* del 23 novembre 1922 (a meno di un mese dalla marcia su Roma e dall’insediamento di Mussolini a capo del governo), Gobetti riassume infatti i mali tipici della società italiana (infantile ottimismo, rifiuto del conflitto, pigrizia), che rendevano difficile il suo approdo alla modernità⁵⁸⁰. Per Meneghello la transnazionalità, rispetto a una cultura italiana che tende a chiudersi in se stessa anche dopo il fascismo (e vedremo l’aspra critica al nuovo sistema democristiano prima e socialista poi, giudicato come «nuovo regime»⁵⁸¹), si configura come contesto d’eccezione. Del resto, Meneghello visse la sua esperienza intellettuale in costante dialettica con Croce. I primi anni in Inghilterra, come scritto ne *Il dispatrio* (1993) e ne *La materia di Reading* (1997), sono caratterizzati da una sorta di “scrocianizzazione”; un allontanamento tanto filosofico quanto poetico: si pensi in particolare alla visione crociana dell’atto poetico come unico e irripetibile e di conseguenza dell’impossibilità della traduzione poetica in quanto essa non può avere la pretesa di «travasare

⁵⁷⁸ In particolare si cita Benedetto Croce, *The Fascist Germ Still Lives*, «New York Times» (28 novembre 1943).

⁵⁷⁹ Cfr. Franco Baldasso, *Against Redemption. Democracy, Memory and Literature in Post-Fascist Italy*, New York, Fordham University Press, 2022, p. 29.

⁵⁸⁰ Piero Gobetti, *Elogio della ghigliottina* [23 novembre 1922], in Giulio Ferroni, Andrea Cortellessa, Italo Pantani, Silvia Tatti (a cura di), *Storia e testi della letteratura italiana. Guerre e fascismo (1910-1945)*, Milano, Mondadori Università, pp. 203-205.

⁵⁸¹ Cfr. Luigi Meneghello, *Nel prisma del dopoguerra*, in Id., *La materia di Reading e altri reperti* [1997], in Id., *Opere scelte*, Milano, Meridiani Mondadori, 2006, pp. 1437-1464.

un'espressione in un'altra»⁵⁸². Al contrario Meneghello fonda la propria poetica sull'*interplay* linguistico tra inglese, maladense e italiano⁵⁸³, e ha ribadito in più sedi l'importanza dell'attività di traduttore dall'inglese per la maturazione della propria prosa⁵⁸⁴. Non è forse un caso che Meneghello scriva che «tutti i libri che ho pubblicato sono collegati tra loro, come vasi intercomunicanti: c'è dentro lo stesso fluido che passa dall'uno all'altro»⁵⁸⁵, costruendo dunque un legame intertestuale con «l'impossibile travaso» crociano.

Difatti per diversi decenni la figura dello scrittore maladense è stata delimitata alla letteratura dialettale e al canone resistenziale, solo ultimamente la critica letteraria ha iniziato a concedere una certa valenza poetica al dispatrio in Inghilterra. In queste pagine intendiamo leggere il dispatrio come un'attività di mediazione culturale tesa a mettere in relazione l'Italia del secondo dopoguerra con la modernità europea. In particolare, il periodo che va dal 1947 (partenza per l'Inghilterra) al 1963 (pubblicazione di *Libera nos a malo*) è caratterizzato da attività saggistiche, da traduttore, da insegnante, che fanno dialogare le due culture e che saranno un vero laboratorio per la nascita della scrittura romanzesca. Eppure, come notato da Anna Baldini, nell'autocostruzione della propria immagine autoriale Meneghello marca una cesura nettissima in corrispondenza del 1963: l'anno di pubblicazione del primo romanzo è anche l'anno a partire dal quale è ordinato il materiale raccolto ne *Le carte*, di conseguenza avremmo un misconoscimento della cospicua attività di mediatore culturale, in favore dell'immagine di uno scrittore che con *Libera nos a malo* nasce, potremmo dire, adulto:

L'investimento primario di Meneghello è insomma nella letteratura: gli interessa molto di più essere riconosciuto nel campo letterario italiano che in quello accademico britannico. Allo stesso tempo, però, l'esperienza inglese diventa un elemento fondante della costruzione di una postura autoriale incentrata sul distacco da quanto avviene nelle lettere italiane durante gli anni di elaborazione della sua opera.⁵⁸⁶

Luigi Meneghello nasce nel 1922 a Malo nel vicentino, studia poi al liceo classico di Vicenza, dove compie dei brillanti studi, che saranno l'oggetto di *Fiori italiani*⁵⁸⁷. Come per il suo alter ego S., il percorso scolastico lo rende totalmente assimilato al regime fascista: vincerà i Littoriali del maggio 1940 con il testo *Razza e costume nella formazione della coscienza fascista*⁵⁸⁸, da cui traspare una totale aderenza al «meridiano di Greenwich» della latinità

⁵⁸² Benedetto Croce, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1946, p. 104.

⁵⁸³ Cfr. Luigi Meneghello, *Il tremaio*, in Id., *Jura* [1987], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 1079.

⁵⁸⁴ Cfr. Luigi Meneghello, *Il turbo e il chiaro*, in Id., *La materia di Reading*, cit., pp. 1535-1560.

⁵⁸⁵ Luigi Meneghello, *Fiori a Edimburgo*, in Id., *La materia di Reading*, cit., pp. 1329-1330.

⁵⁸⁶ Anna Baldini, *Il dispatrio nella costruzione dell'immagine autoriale di Luigi Meneghello*, in ForMaLit (a cura di), *La lingua dell'esperienza. Attualità dell'opera di Luigi Meneghello*, Verona, Cierre Edizioni, 2019, p. 94.

⁵⁸⁷ Luigi Meneghello, *Fiori italiani* [1976], in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 783-965.

⁵⁸⁸ Luigi Meneghello, *Razza e costume nella formazione della coscienza fascista*, in «Gerarchia. Rassegna mensile della rivoluzione fascista», giugno 1940, a. XVIII, n. 6, pp. 311-313.

fascista, tanto a livello ideologico quanto per costruzione retorica. Il percorso del giovanissimo intellettuale assimilato al centro continua con il lavoro come giornalista per *Il Veneto* tra l'estate del 1940 e la fine del 1942. Marta Pozzolo individua una prima cesura tra «diseducazione» fascista ed educazione democratica dopo la pubblicazione dell'articolo *Odiare è questo* del 26-27 febbraio 1941: Meneghello, infatti, dopo averlo letto ai suoi amici riceve una fredda reazione che lo inizia a straniare verso il proprio totale asservimento al regime⁵⁸⁹. Come indicato numerose volte dallo stesso scrittore, però, il vero “corso” che lo sposta dal centro del fascismo è la Resistenza, soprattutto grazie alla militanza sotto Antonio Giuriolo, di cui fornisce un celebre ritratto alla fine di *Fiori italiani* («Devo ora parlare dell'uomo che fu il maestro di S., mio, e dei nostri compagni, Antonio Giuriolo. L'incontro con lui ci è sempre parso la cosa più importante che ci sia capitata nella vita: fu la svolta decisiva della nostra storia personale, e inoltre (con un drammatico effetto di rovesciamento) la conclusione della nostra educazione»⁵⁹⁰). Come scritto nel terzo volume de *Le carte*, qui il giovane Meneghello, dopo l'apprendistato antifascista, avverte di aver “concluso” il suo processo formativo:

Ritratto dell'autore con l'autore in mano. Alla fine della guerra, tra la primavera e l'estate del 1945, un giovane com'ero io fu esposto per qualche tempo all'impressione di aver concluso il suo processo formativo e di essere ormai fatto e disponibile per l'uso. Avevo in mano il prodotto finito. Si trattava di farlo funzionare.⁵⁹¹

Inizia difatti un biennio di militanza politica nel Partito d'Azione (per il quale lo scrittore terrà comizi sia in italiano che in dialetto) accompagnato dalla scrittura giornalistica. Potremmo definire questo periodo come il maggiormente *engagé* nella vita di Meneghello, che non sembra (ancora) tanto interessato alla scrittura quanto al cambiamento sociale (immediato) dell'Italia: «ma l'ispirazione centrale del partito era semplicemente la modernizzazione dell'Italia: volevamo vederla diventare un paese veramente moderno, non solo in senso tecnologico e industriale, ma in fatto di costume, di istituti, di vita civile, di impianti amministrativi: e naturalmente di strutture politiche»⁵⁹². Nonostante ciò, il fallimento politico del Partito d'Azione (solo 1,5% di voti nel 1946 e successiva scissione nelle due “ali” La Malfa/Lussu⁵⁹³) porta Meneghello alla scelta del dispatrio in Inghilterra, all'Università di Reading, grazie a una borsa di studio del governo inglese.

⁵⁸⁹ Cfr. Marta Pozzolo, *Luigi Meneghello. Un intellettuale transnazionale*, Dueville, Ronzani, 2020, pp. 84-85.

⁵⁹⁰ Luigi Meneghello, *Fiori italiani*, cit., p. 943.

⁵⁹¹ Luigi Meneghello, *Le carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta. Volume 3: anni Ottanta*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 434.

⁵⁹² Luigi Meneghello, *Nel prisma del dopoguerra*, cit., p. 1457.

⁵⁹³ Cfr., Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Luigi Meneghello e il dispatrio*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, p. 94.

Il termine *dispatrio* è stato utilizzato per la prima volta dal romanziere anglo-americano Henry James: esso si differenzerebbe tanto dall'espatrio (allontanamento, distacco dalla propria terra d'origine) quanto dall'esilio (causato da motivi politici, religiosi, culturali, ma tendenzialmente imposto). Come entrano in relazione il prefisso *dis-* e il termine *patria*? In un'intervista del 5 maggio 2006, Meneghello, incalzato dal drammaturgo Marco Paolini, spiega:

P. La tua condizione, in tutto questo qual è, di immigrato? Come ti sei sentito, "dispatriato"?

M. Ho usato questa parola, "dispatrio", è vero, ed è ciò che ti capita se oltre all'espatrio, all'uscita fisica dalla tua patria, ti senti anche cambiare dall'interno, sotto certi profili abbastanza basilari e centrali della tua vita, della tua mente e così via. Il "dispatrio" c'è stato, sono vissuto a lungo lassù. Tutta la mia vita lavorativa, la mia vita adulta si è svolta in Inghilterra. Ho sempre lavorato là, non ho mai fatto parte dell'università italiana. Ho cominciato lì, subito.

P. Sì, ma tu come ti senti?

M. Non mi sono mai sentito a disagio: un italiano radicatissimo in Italia, totalmente italiano, privo di qualsiasi problema di identità, anche perché ho sempre mantenuto dei rapporti con l'Italia.⁵⁹⁴

Dis- quindi come distacco, sradicamento, ma soprattutto come duplicità, condizione interstiziale *in-between*⁵⁹⁵ spazi, luoghi, culture: Meneghello, professore universitario, scrittore, traduttore, mediatore culturale, che ha vissuto per tutta la propria vita in Inghilterra ma (anche se forse quest'avversativa non fa al caso suo) che si sente del tutto italiano. Secondo Franca Sinopoli: «il dispatrio non coincide con il momento del distacco dalla patria, ma è la traduzione/trasfigurazione letteraria del permanere in una dimensione mobile di confronto e di contatto tra poli culturali e linguistici diversi»⁵⁹⁶. Difatti Meneghello vedeva la cultura italiana (prima fascista e poi democristiana) come un sistema coerente, artificiato e indiscusso, chiuso in sé stesso, che bisognava revitalizzare attraverso l'instaurazione di una rete culturale transnazionale, di «un libero flusso tra diversi poli»⁵⁹⁷. In un appunto presente ne *Le carte. Anni Sessanta*, Meneghello scrive:

Dunque: con che spirito lasciasti l'Italia, venti anni fa? La lasciasti per ritornarci moderno. Di nessun italiano mi pareva onesto scopo andarsene a pappare conforti e civiltà oltremare oltremarica, ma giusto e patriottico scopo mi pareva andare a prendere un po' di mentalità civile, e riportarla qua. Non intendeva

⁵⁹⁴ Luigi Meneghello, *Il dispatriato da Malo*, in Id., *L'Apprendistato. Nuove carte 2004-2007*, Milano, Rizzoli, 2021, pp. 217-219.

⁵⁹⁵ Cfr. Homi Bhabha, *The Location of Culture* [1994], Hoboken, Taylor and Francis, 2012.

⁵⁹⁶ Franca Sinopoli, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Roma, Bulzoni, 2014, p. 228.

⁵⁹⁷ Meneghello analizza in questi termini il trapianto in Inghilterra: «Trovandomi dunque nel mezzo di questo sistema così diverso, cominciai ad assorbire una buona dose della sua sostanza, e la assorbivo con avidità. Non si trattava di una cultura che ne soppiantava un'altra, ma della formazione di un secondo polo culturale. Il risultato finale fu infatti una forma di polarità che venne a investire quasi ogni aspetto della mia vita intellettuale. Era come se per poter pensare, o perfino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli». *La materia di Reading*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1301.

esiliarmi per sempre, volevo sottrarmi per un giro di stagioni alla vita associata italiana, la vile camorra (così sentivo) cattolica e marxista. Volevo occuparmi di Freud tra gente che non si ostinasse a rompermi i giovani coglioni con tristi discorsi adatti al filò delle stalle, al filò dei caffè, occuparmi di darwinismo con gente che non mi venisse a dire che c'era già in san Tommaso, non sentire più, per un po', idiozie pretenziose sulla forma e l'evento, trasferirmi da Vittorini alle statistiche, non vedere più, per un po', roba come il "Politecnico" e le Madonne pellegrine, trovarmi fra gente che capiva la parola quantificare. E un bel giorno tornare.⁵⁹⁸

Quindi dispatrio come evento personale, ascrivibile al singolo per la capacità e l'intenzionalità di mettere perennemente in contatto le due culture, da contestualizzare nel più vasto fenomeno dell'emigrazione dei circa sette milioni di italiani nei trent'anni che seguono la fine del secondo conflitto mondiale. Secondo Pozzolo, infatti:

Letto in questi termini, l'esilio è componente chiave nella dimensione dell'intellettuale transnazionale: il caso del dispatrio di Meneghello, perciò, si rivela non solo il punto di partenza per tracciare una cornice teorica del fenomeno dell'autoesilio intellettuale, particolarmente frequente nell'Italia del dopoguerra, ma anche per delineare i tratti caratteristici di un modello migratorio più ampio della diaspora d'élite italiana, specialmente in Gran Bretagna.⁵⁹⁹

Nel passo sopracitato dal primo volume de *Le carte* l'autore dà grande importanza alla psicanalisi e alla scienza. La lingua inglese, infatti, per Meneghello è lingua dell'esperienza, dell'empirismo (che gli permette di «strapparsi di dosso la retorica fascista»⁶⁰⁰); ma l'*interplay* coinvolge più linguaggi (in particolare quello della fisica) che permettono allo scrittore di irrigare le sue pagine con saperi non divulgati nell'educazione prettamente umanistica italiana a lui contemporanea⁶⁰¹. Ma dispatrio anche in quanto ricerca di un *terzo-spazio* intellettuale, legato alle culture ma non pienamente condizionato da esse, in cui poter elaborare un pensiero personale. Ancora Meneghello, questa volta ne *L'apprendistato*:

In verità sono e mi sento del tutto libero, in Italia e in Inghilterra: libero per ogni aspetto del vivere civile, privato e pubblico. Ma nel segreto dei pensieri riposti, vero alimento delle cose che scrivo, mi sento, come dirlo? un po' solo. Inseguo interessi che non hanno corso nella cultura dominante del nostro tempo. Devo tenermeli sostanzialmente per me. Nel sottofondo c'è forse la suggestione di un antico commento di Giuliano sugli scritti di Gramsci dal carcere negli anni Trenta. Vien fatto di pensare, mi disse un giorno, che le cose serie, in certi tempi, si possano solo scrivere da una prigione, in isolamento. E da una cantina? Cose serie? Mah...⁶⁰²

⁵⁹⁸ Luigi Meneghello, *Le carte. Volume 1: Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 327-328.

⁵⁹⁹ Marta Pozzolo, *Luigi Meneghello*, cit., p. 156.

⁶⁰⁰ Cfr. Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Meneghello e il dispatrio*, cit.

⁶⁰¹ «Poi l'influenza tutta diversa della scienza, l'astrofisica 'che mi parve a un certo punto contenere il segreto della realtà, ma mi sbagliavo', la cosmologia, la fisica delle particelle...All'importanza della matematica dice di aver sempre creduto, ma ci sarebbe voluta un'altra vita per entrare in quel mondo. E c'è poi stata l'altra influenza, quella della biologia, gli studi sulle origini della vita, l'evoluzione dei viventi. 'Dal darwinismo' ha detto, 'ho ricavato soprattutto l'idea che non su può sapere prima se gli effetti di una mutazione saranno positivi o negativi, cioè se una data mutazione sia desiderabile o no': e a me è parso che questo equivalga a dire che rispetto ai fatti della natura il giro dei nostri pensieri non conta niente». Luigi Meneghello, *Le Carte. Volume 3*, cit. p. 391.

⁶⁰² Luigi Meneghello, *L'apprendistato*, cit., p. 51.

Il distacco dal contesto sociopolitico immediato permette all'intellettuale di guardare all'attualità con un'ottica isotopica, anamorfica⁶⁰³. In particolare, qui il riferimento alla cantina richiama la scrittura di *Libera nos a malo*, che Meneghello dichiara aver scritto in una cantina nelle estati del ritorno al paese natale da Reading⁶⁰⁴.

Bipartiremo per praticità le attività di mediatore culturale a cui Meneghello si dedica in particolare (ma non unicamente) nel periodo che va dal '47 al '63 in "Italia in Inghilterra" e "Inghilterra in Italia", premettendo che esse furono sempre intrecciate. L'autore maladense è stato un attivissimo promotore della cultura italiana in Inghilterra attraverso due linee principali: la creazione del dipartimento degli *Italian Studies* all'Università di Reading e la divulgazione extra-accademica attraverso il *Third Programme* della BBC.

Per quanto riguarda l'attività accademica, in questa sede si fa riferimento al testo *La materia di Reading*, ricostruzione scritta e tradotta dall'inglese all'italiano di una conversazione di Meneghello a Reading per il quarantesimo anniversario degli *Italian Studies*, 1948-1988, raccolta nell'omonimo saggio pubblicato nel 1997. Lo scrittore fornisce le date cardinali dello sviluppo degli studi sull'italiano a Reading sotto il patrocinio del mentore Donald Gordon: «1948, prima 'nomina' per l'Italiano, in seno al Dipartimento di Inglese; 1955, si crea una 'Sezione Italiana' semi-autonoma, sempre all'interno del Dipartimento di Inglese; 1960, istituzione di un dipartimento autonomo; 1963-64, istituzione della cattedra di Italiano»⁶⁰⁵. La «prima nomina» è proprio quella di Meneghello, per due anni a partire dal 30 settembre 1948. Come indicato sempre ne *La materia di Reading*: «la lettera di nomina specificava che avrei dovuto provvedere insegnamenti sull'influenza italiana nello sviluppo della letteratura, l'arte e la filosofia inglesi»⁶⁰⁶, lo studio della letteratura (in particolare il primo Meneghello si occuperà di Romanticismo in Italia e in Europa, Risorgimento e Rinascimento italiano) è dunque messo in relazione con l'ampio spettro degli *studia humanitas*, quasi a riprodurre, afferma Meneghello, «in piccolo il raggio dei programmi della mia Facoltà a Padova»⁶⁰⁷. In particolare, c'è un dialogo fecondo con le arti visive, attraverso l'influsso dei metodi dell'Istituto Warburg, incentrati sugli studi degli schemi di trasmissione della cultura:

Il metodo era fondato sull'uso delle immagini come strumento per capire la trasmissione della cultura. Le immagini apparivano indistinguibili dalle idee, e i confini tra le discipline tradizionali si sfumavano: storia dell'arte, letteratura, storia della civiltà... C'era qualcosa di vigoroso in questo approccio, si acquistavano

⁶⁰³ Cfr. Franca Sinopoli, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura*, cit., p. 229.

⁶⁰⁴ Cfr. Luigi Meneghello, *Il tremaio*, cit., p. 1076-1077.

⁶⁰⁵ Luigi Meneghello, *La materia di Reading*, cit., p. 1273.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 1283.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 1285.

nuove prospettive sulla civiltà classica, e in particolare sui rapporti della civiltà classica con noi, una visione incomparabilmente più ricca e più moderna di quella che avevamo acquisito da ragazzi.⁶⁰⁸

Come indicato da Pozzolo: «Meneghello diede vita a uno dei dipartimenti leader tra gli *Italian Studies* in Inghilterra, tanto da poter essere definito un pioniere degli Studi italiani interdisciplinari, per come li conosciamo oggi»⁶⁰⁹. Trattare i campi del sapere come vasi intercomunicanti, concedendo una grande attenzione alla storia culturale, non può non essere visto in continuità con la critica alla scuola italiana durante il regime fascista, che troverà la sua espressione principale in *Fiori Italiani* del 1976 («Due aspetti del nostro schooling non riesco a perdonare. Il primo è di non aver criticato il fascismo, il secondo di non averci insegnato a non accettare passivamente per buone le cose dell'establishment, cioè di aver mancato il contenuto civile»⁶¹⁰). Ma l'autore non si isola nella cella dorata dell'accademia inglese (nonostante a più riprese parli della «fascination of the academic life»⁶¹¹, in quanto spazio intellettuale libero da influenze esterne), bensì cerca di promuovere la cultura italiana anche col pubblico inglese di cultura medio-alta. Incomincia con il programma radiofonico per la BBC *London Calling Italy*, tra il 1951 e il 1953, sezione italiana del programma internazionale del canale britannico *London Calling Europe*. Qui tratta argomenti di varia natura, principalmente relativi alla letteratura inglese; sarà a partire dal 1955 che egli collaborerà col *Third Programme* (sempre della BBC, un programma laburista con vocazione internazionale), invitato da Donald Carne-Ross, che lo aveva conosciuto tramite i professori di letteratura inglese Ian Fletcher e Frank Kermode⁶¹². Di seguito i titoli delle sette puntate: *The poetry of Montale* (andato in onda in due puntate, il 26 e 27 ottobre 1955); *The Quest for Italy*, dedicata a Guido Piovene e al canone neorealista italiano (18 maggio 1958); *The Landscape of Love. A Reading of Petrarch* (11 febbraio 1959); *A Pessimist in Arcadia. A Reading of Tasso* (21 febbraio 1959); e *Rome, the Pope and the Devil. Poems by Belli* (28 febbraio 1959). Come analizzato sempre da Pozzolo: «l'intento di Meneghello non era solo far conoscere sommariamente alcuni tratti della poesia italiana al pubblico inglese, ma soprattutto far circolare concretamente alcune traduzioni di cui quel pubblico avrebbe potuto usufruire»⁶¹³. Dobbiamo infatti proprio a lui le prime traduzioni di Montale in inglese e la creazione di una vera e propria rete culturale di traduttori inglesi di poeti italiani, formata dai suoi collaboratori. In particolare, si segnalano i *Poems from Eugenio*

⁶⁰⁸ Luigi Meneghello, *Cosa passava il convento?*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1404.

⁶⁰⁹ Marta Pozzolo, *Luigi Meneghello*, cit., p. 167.

⁶¹⁰ Luigi Meneghello, *Le Carte. Volume 2: Anni Settanta*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 220.

⁶¹¹ Luigi Meneghello, *La materia di Reading*, cit., p. 1320.

⁶¹² Frank Kermode è autore di uno dei più importanti studi sul romanzo del secondo novecento *The sense of an ending* (ripubblicato in italiano da Il Saggiatore nel 2020 con un saggio di D. Giglioli). Del rapporto di questa teoria del romanzo con Meneghello parliamo nel nostro secondo capitolo.

⁶¹³ Marta Pozzolo, *Luigi Meneghello*, cit., p. 193.

Montale del poeta Edwin Morgan (1959). Meneghelli fu anche autore di una trentina di saggi in lingua inglese durante gli anni Cinquanta e Ottanta (quando, trasferitosi a Londra, collabora col *Times Literary Supplement*). Questa produzione, si concentra sulla narrativa italiana a lui contemporanea (Emilio Cecchi, Alberto Arbasino, Giorgio Manganelli, Leonardo Sciascia, Carlo Emilio Gadda, Italo Calvino)⁶¹⁴.

Passiamo dunque al secondo “vaso intercomunicante”, Inghilterra in Italia, consistente soprattutto proprio nell’attività di traduttore per Neri Pozza e di saggista per *Edizioni di Comunità*, una delle riviste italiane più importanti del secondo dopoguerra, fondata nel 1946 da Adriano Olivetti (e afferente al Partito d’Azione, di cui Meneghelli come abbiamo visto fece parte prima dello scioglimento e del dispatio⁶¹⁵). L’attività di mediatore culturale di Meneghelli nasce dalla constatazione dell’arretratezza dell’Italia rispetto al resto d’Europa:

L’arretratezza dell’Italia pareva un argomento cruciale, e un dovere patriottico attestarla. Indiscutibile del resto, nel confronto coi paesi “moderni”: la disfunzione dei telefoni, il consumo dello zucchero... Mi affidavo alle statistiche, a tutti i dati che sapevo, e ad alcuni altri che non sapevo: facevo con grande impegno la mia parte di messaggero culturale e di guastatore delle sfere orchiche degli amici e della gente. Sì, l’arretratezza dell’Italia era così importante nel mio sistema di pensiero, così cara al mio cuore, così feconda e progressiva, che senza di essa il mondo mi sarebbe parso vuoto.⁶¹⁶

La mediazione ha dunque innanzitutto un serio nerbo civile: i libri tradotti non sono romanzi ascrivibili alla *fiction*, ma concreti saggi di cultura e società: *The Future of Underdeveloped Countries* di Eugene Staley, *Psychoanalysis and Religion* di Erich Fromm, quattordici saggi di scrittori inglesi del Settecento per un’antologia curata dal collega Elio Chinol, *Through Thirty Years* di Henry Steed, *Man, Race and Darwin* di Philip Mason, *Hanged by the Neck* di Artur Koestler e Cecil Hewitt Rolph⁶¹⁷. Spiega Meneghelli ne *Il turbo e il chiaro*:

È stato un periodo, quello delle traduzioni – e come ho detto non sono poche –, durato solo due o tre anni, dal 1960 al 1963. Periodo brevissimo, quindi di intensa attività, e mi sono accorto, riguardando queste traduzioni per la prima volta dopo tanti anni, che hanno avuto una notevole importanza per me personalmente. È lì che ho imparato – non direi imparato a scrivere, ma disimparato a scrivere male.⁶¹⁸

Per lo scrittore la traduzione non deve essere una semplice copia dell’originale, bensì un nuovo testo⁶¹⁹: «è più importante che la traduzione sia viva nella lingua d’arrivo, che non che

⁶¹⁴ Approfondiremo i rapporti di Meneghelli col romanzo italiano a lui contemporaneo nel nostro secondo capitolo.

⁶¹⁵ Per un’accurata disamina di questo momento, si veda Rosanna Morace, *Il prisma, l’uovo, l’esorcismo*, cit.

⁶¹⁶ Luigi Meneghelli, *L’Apprendistato*, cit., p. 29.

⁶¹⁷ Di seguito i titoli delle traduzioni, tutti firmati sotto lo pseudonimo di Ugo Varnai: *La rivoluzione dei paesi arretrati*, Vicenza, Neri Pozza, 1960; *Psicoanalisi e Religione*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961; *Saggisti inglesi del Settecento*, a cura di Elio Chinol, Milano, Vallardi, 1963; *Trent’anni di Storia europea 1892-1922*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962; *Problemi e conflitti razziali*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962; *La forza in Inghilterra*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963.

⁶¹⁸ Luigi Meneghelli, *Il turbo e il chiaro*, cit., p. 1542-1543.

⁶¹⁹ La teoria della traduzione di Meneghelli sarà oggetto di studio del nostro quarto capitolo.

sia puntigliosamente o pedantesca mente esatta rispetto alla lingua di partenza»⁶²⁰. Essa è un dialogo transculturale che permette di straniarsi dalla lingua italiana pregna di retorica fascista e di rifondare il proprio sistema di pensiero. Come nota infatti Morace: «per Meneghello il dispatrio e l'inglese hanno la precisa funzione di distanziare sé stesso da una lingua e una retorica che avvertiva moralmente inaccettabili [...], nonché di allontanare il corredo di ricordi e rimorsi che riportavano a galla. Imparare da zero un nuovo idioma è fare tabula rasa [...] è un *exercise in exorcism*»⁶²¹.

Anche la scelta di collaborare con *Comunità* è legata alla volontà di irrigare l'arido paesaggio culturale post-fascista con la mentalità civile inglese: Meneghello rimarca difatti la necessità della chiarezza, della limpidezza espressiva dell'informazione pubblica, sulla scia dell'empirismo del saggismo inglese, lontano dalla «prosa paludata e ornata italiana»⁶²². Dai numerosi saggi due categorie spiccano per peso culturale: la rubrica *Libri in Inghilterra* e la recensione-traduzione del testo *The Final Solution. The Attempt to Exterminate the Jews of Europe. 1939-1945* di Gerald Reitlinger, apparsa in tre interventi separati, tra il dicembre 1953 e l'aprile 1954, intitolati *Lo sterminio degli ebrei d'Europa*, e che poi verranno rimodellati per dar vita a *Promemoria. Lo sterminio degli ebrei d'Europa* (1994). Attività quest'ultima davvero da mediatore culturale in quanto agli inizi degli anni '50 la conoscenza dell'Olocausto da parte del pubblico italiano era ancora decisamente esigua: l'intento di Meneghello è informare in maniera scrupolosa, per questo il testo viene accompagnato da una controparte documentativa fotografica. *Libri in Inghilterra* è invece una rubrica che Meneghello cura dal 1955 al 1960, lavorando a recensioni di testi (inglesi e non) pubblicati in Inghilterra in quegli anni. Parliamo di un materiale decisamente poliedrico: romanzi (Aldous Huxley, William Golding, Vladimir Nabokov), biografie (Orson Wells, Sigmund Freud), memorialistica, saggi storici e letterari, testi sull'attualità inglese⁶²³. Secondo Pietro de Marchi «il Meneghello che fin dai primissimi anni Cinquanta scrive su *Comunità* è un saggista molto brillante, oltre che un critico dal giudizio franco e indipendente»⁶²⁴. Questa intensa attività per *Comunità* conferma il grande interesse di Meneghello nell'utilizzare il proprio punto di vista dispatriato per agire sulla scena culturale italiana: come indicato da Baldini con questi saggi: «Meneghello intendeva proporre al proprio paese, che stava attraversando un momento storico di accelerate trasformazioni economiche e

⁶²⁰ Luigi Meneghello, *Il turbo e il chiaro*, cit., p. 1547.

⁶²¹ Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo*, cit., p. 26.

⁶²² Luigi Meneghello, *La materia di Reading*, cit., p. 1309.

⁶²³ Tutti gli interventi sono oggi conservati e consultabili presso il Fondo Maria Corti del Centro Manoscritti dell'Università degli studi di Pavia.

⁶²⁴ Pietro de Marchi, «*Libri inglesi*» e «*Italian Letters*»: Meneghello saggista negli anni Cinquanta, in «*The Italianist*», 32, 2012, pp. 175.

sociali, un modello adulto, serio e rispettabile di modernità»⁶²⁵. Lo stesso Meneghello ne *Le carte* scrive:

Uscendo dal “ventennio” era chiaro che l’ambiente in cui eravamo cresciuti era un sistema di balle. Di vero non c’era stato niente: non era vero che l’Italia fosse un paese prestigioso sulla scena mondiale, non era vero che il Duce fosse stato il motore del secolo, neanche lo spinterogeno, tutt’al più un tubo di scappamento; non era vero che Roma domasse né che una maschia gioventù si apprestasse a combattere con romana volontà.⁶²⁶

Potremmo dire, risemantizzando una celebre definizione di Pier Vincenzo Mengaldo, che il Meneghello «civile e pedagogico»⁶²⁷, che decostruisce l’educazione fascista e la guerra partigiana, nasce proprio nel dispatrio in Inghilterra: la creazione di una rete culturale non può prescindere dalla transnazionalità, dall’ibridazione culturale, in quanto nasce dalla decostruzione dell’autarchia fascista.

Punto in comune di tutte le traduzioni e degli articoli redatti per *Comunità* è la scelta dell’utilizzo di uno pseudonimo, come analizzato da Pozzolo: «solo i primi tre articoli apparsi su *Comunità* sono firmati. Tutti gli altri, invece, risultano redatti da Andrea Lampugnani, pseudonimo utilizzato solo in un’occasione, o da Ugo Varnai, in una ripresa del cognome del cognato Eugenio [...]. Lo scrittore utilizzerà quello pseudonimo anche nelle recensioni a libri italiani tra il 1977 e il 1999 pubblicate sul *Times Literary Supplement* nonché nei volumi tradotti per *Edizioni di Comunità*»⁶²⁸. Il nome autoriale “nasce” difatti con la scrittura romanzesca. Parlando ne *Il tremaio* dell’ideazione di *Libera nos a Malo*:

Il mio primo libro, *Libera nos a malo* è nato al di fuori di questo mondo [il mondo della letteratura italiana contemporanea Ndr.] [...]. Il primo nucleo del libro si è formato a Malo nel corso di due estati (le mie vacanze accademiche che passavamo appunto al mio paese, nella casa di mio padre). Tre mesi circa nel 1960 e altri tre nel 1961. Mi ero messo a scrivere su certi fogli sciolti, alla sera quando si tornava dal caffè, le conversazioni e le chiacchiere che avevamo fatto con gli amici, o anche le cose sentite in paese durante il giorno. Uno, due, tre fogli per sera, in tutto saranno stati un centinaio. Non avevo intenti esplicitamente letterari. Volevo fermare qualcosa che mi era piaciuto, fatti o discorsi, per lo più cose senza importanza [...]. È stato soltanto nell’autunno del 1961, tornando in Inghilterra per l’inizio dell’anno accademico [...] che mi è venuta l’idea di utilizzare questo materiale [...] sentivo che quegli appunti mi piacevano, non nel senso che li credessi molto belli, ma nel senso che corrispondevano a ciò che c’era davvero dentro di me, io ero così, non qualcos’altro. Da quel momento, diciamo dal novembre del 1961 fino al dicembre del 1962, un anno intero, ho scritto il libro. Scritto e riscritto, e riscritto ancora. Non è facile dare delle stime esatte, ma ho scritto tutto parecchie volte, alcune cose dieci o anche venti volte.⁶²⁹

Retoricamente è evidente che l’autore cancelli dalla polarità spaziale della creazione romanzesca il polo italiano, stabilendo un nesso Malo-Inghilterra personalissimo e che si

⁶²⁵ Anna Baldini, *Il dispatrio nella costruzione dell’immagine autoriale di Luigi Meneghello*, cit., p. 81.

⁶²⁶ Luigi Meneghello, *Le carte. Volume 2: Anni Settanta*, cit., p. 239.

⁶²⁷ Così è intitolata la prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo a Luigi Meneghello, *Opere 2*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. VII-XXIV.

⁶²⁸ Marta Pozzolo, *Luigi Meneghello. Un intellettuale transnazionale*, pp. 180-18.

⁶²⁹ Luigi Meneghello, *Il tremaio*, cit., pp. 1075-1076.

distacca totalmente dal centro nazionale-Roma, come da qualsiasi altro centro regionale italiano; nota Zampese, analizzando l'incipit de *Il dispatrio*: «*The provinces*: una pluralità che rinvia a un denominatore comune e astratto, una nuova nozione, attraente nel suo legame privilegiato con una sua manifestazione concreta, Reading. Il gioco tra due concezioni della provincia, positiva e negativa, sostiene l'intera sequenza, secondo una tipica prospettiva paradossale, o per lo meno in tensione con il senso comune»⁶³⁰.

Se *Libera nos a Malo* è accolto positivamente dalla critica italiana⁶³¹, lo stesso non si può sicuramente affermare de *I piccoli maestri*, che riceve pesanti critiche da Carlo Bo, Luigi Baldacci e Anna Banti circa la rappresentazione non realistica e snobistica della Resistenza da parte di Meneghello. Così l'autore ne *Le carte*:

22 marzo [1965]. Ho sentito che questo tale, che è un critico (e un imbecille) di professione, ha detto che i personaggi del mio libro sulla guerra partigiana sono falsi. Il mio amico e arguto compagno in quelle vicende gli ha spiegato che invece no, i personaggi sono letteralmente e scrupolosamente veri, siamo noi, tali e quali, come sa chi ci ha conosciuti: ma l'altro ha ribattuto, con l'aria di uno che trova la risposta giusta, che siamo personaggi "letterariamente falsi". Come dire: "Ah, eravate proprio così? Eravate falsi". Sciocco, letteralmente e letterariamente.⁶³²

La ferita è indubbiamente molto profonda e contribuisce ad alimentare un distacco sempre più grande dal panorama culturale italiano. Nonostante ciò, come messo in risalto da Pozzolo, nel 1968 lo scrittore è pronto a lasciare gli *Italian Studies* appena formati (ricordiamo che il 1964 è la data della nomina della prima Cattedra di Italianistica⁶³³) per la creazione di una rivista italiana, evidente testimonianza dell'attaccamento al proprio paese e della volontà di utilizzare la sua posizione decentrata per irrigare il panorama culturale italiano. Difatti, la vita accademica è sfruttata da Meneghello come terzo-spazio per poter elaborare una poetica libera da necessità economiche o di riconoscimento letterario immediato, ma non lo appaga a livello di ricerca saggistica e scientifica: è abbastanza incredibile (soprattutto oggi) accorgersi che lo scrittore abbia difatti creato dal nulla un dipartimento universitario senza aver praticamente mai pubblicato né articoli né tantomeno saggi (o comunque molto pochi):

2 marzo [1977]. Ho passato la mattina drifting in biblioteca, tra le riviste, e ho guardato e letto vari saggi. Scadenti, legnosi, poco utili. Facile metterne insieme quanti ne vuoi, ma io roba così non ne voglio fare. Non posso. È più forte di me. È per questo che non pubblico NIENTE.⁶³⁴

⁶³⁰ Luciano Zampese, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, p. 30.

⁶³¹ Nonostante diverse incomprensioni con l'editore Feltrinelli che Meneghello esprime in lettere private al mediatore Giorgio Bassani. Per un'accurata descrizione della genesi del libro, si veda Luciano Zampese, «*S'incomincia con un temporale*». *Guida a Libera nos a Malo di Luigi Meneghello*, Roma, Carocci, 2021, pp. 39-67.

⁶³² Luigi Meneghello, *Le carte. Volume I*, cit., pp. 137-138.

⁶³³ Cfr. Luigi Meneghello, *The Matter of Reading*, cit., p. 1272.

⁶³⁴ Luigi Meneghello, *Le carte. Volume I*, cit., p. 378.

Negli anni Ottanta finalmente Meneghello comincerà ad essere riconosciuto nel suo spessore artistico dalla critica, ma crediamo che fino ad oggi non si sia insistito abbastanza sull'importanza della propria contemporanea costruzione autoriale, tramite la pubblicazione di molteplici saggi ed interventi poi confluiti in *Jura* (oppure come *Leda e la schioppa*), in cui l'autore difatti si rende filologo ed ermeneuta di se stesso, rendendo, come notato da Ernestina Pellegrini, quasi inutile il lavoro del critico⁶³⁵, che per analizzare i suoi romanzi utilizza difatti delle categorie coniate dallo stesso Meneghello nel corso della sua vita. Le strategie paratestuali e metatestuali che permettono allo scrittore di pubblicare in Italia prima con Rizzoli e poi con Mondadori i suoi romanzi transculturali sperimentali saranno oggetto del nostro secondo e terzo capitolo; in questa sede ci è interessato notare come il percorso autoriale di Meneghello sia stato proteso verso un distacco sempre maggiore dall'impegno militante e dal centro letterario italiano, praticando un decentramento spaziale ed intellettuale che ha permesso la nascita del suo nome d'autore (ricordo ancora l'importanza dell'aver pubblicato sotto pseudonimi fino a *Libera nos a Malo*), alla ricerca di un terzo-spazio, lo spazio del dispatrio, libero da influenze.

Nonostante ciò, il dispatrio di Meneghello, come per Glissant, si può leggere come un costante percorso a spirale: Malo non verrà mai eliminata dalla propria identità, come testimoniano tutti i suoi romanzi, né tantomeno l'impegno civile verrà a mancare, semplicemente subirà sempre di più un processo di conversione letteraria. E tutto ciò assume ancor più senso se pensiamo che dopo il lungo dispatrio Meneghello torna a vivere in Italia, a Thiene, e accetta di riempire uno spazio sul supplemento culturale del *Sole-24 Ore* letteralmente fino alla propria morte, se come attestato da Riccardo Chiaberge, egli riceve una chiamata di Meneghello che dice «Sono Luigi Meneghello. Volevo sapere quando devo mandare il prossimo articolo. Mi richiami appena può»⁶³⁶ appena prima di morire. E non è forse un caso che l'ultimo pezzo, redatto dalla nipote Daniela e pubblicato in data 8 luglio 2007 s'intitoli *Io, apprendista della penna*⁶³⁷.

1.3.3. Rushdie: costruire una nuova Repubblica Transnazionale delle Lettere.

Risulta quasi impossibile tracciare il percorso intellettuale di Salman Rushdie senza tener conto della *fatwa* che l'ha costretto a vivere sotto scorta dal 1989 al 2012. L'allora ayatollah

⁶³⁵ Cfr. Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2002.

⁶³⁶ Riccardo Chiaberge, *Prefazione* a Luigi Meneghello, *L'apprendistato. Nuove carte 2004-2007*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 17.

⁶³⁷ Luigi Meneghello, *L'apprendistato, Nuove carte 2004-2007*, cit, pp. 219-223.

dell'Iran Ruhollah Khomeini aveva dichiarato il romanzo *The Satanic Verses* (1988) blasfemo, ordinando l'uccisione dell'autore e di tutti coloro coinvolti nella pubblicazione. Come narrato nel suo memoir *Joseph Anton* pubblicato nel 2012 (intitolato con uno pseudonimo e scritto in terza persona, in segno di distacco da quell'esperienza), dopo anni passati in Inghilterra chiuso forzatamente in casa costantemente protetto dalla polizia, Rushdie nel 2000 ha scelto di trasferirsi a New York, volutamente libero da qualsiasi tipo di scorta. La sua figura da quel momento è diventata un simbolo mondiale della lotta contro la censura e per la libertà d'espressione. L'ultimo attentato subito lo scorso 12 agosto 2022 presso la Chautauqua Institution ha rimesso però nuovamente in discussione la sua sicurezza: durante il suo intervento Rushdie è stato accoltellato dal ventiquattrenne Hadi Matar, il quale ha in seguito affermato di averlo voluto punire per aver attaccato l'Islam. L'autore, dopo mesi di ricovero ospedaliero, ha perso la vista da un occhio e l'uso della mano sinistra. Nella recente lunga intervista concessa a David Remnick⁶³⁸ Rushdie descrive la scrittura come un atto di «ribellione alla morte»⁶³⁹: anche per questo, egli afferma di aver sempre pensato che i suoi libri fossero più interessanti della sua vita, ma che il mondo sembra non essere d'accordo. La fine dell'articolo torna sull'atto di scrittura, in particolare sulla volontà di narrare quest'ultima esperienza: «And the voice would be different. The slightly distanced, third-person voice that *Joseph Anton* employed seems wrong for the task. 'This doesn't feel third-person-ish to me', Rushdie said. 'I think when somebody sticks a knife into you, that's a first-person story. That's an 'I' story'»⁶⁴⁰.

Il riferimento alla *fatwa* è obbligato, perché ha evidentemente strutturato il movimento nel campo transnazionale letterario di Rushdie, in particolare il passaggio dall'Inghilterra agli Stati Uniti con il conseguente investimento intellettuale speso nella fondazione del festival di letteratura internazionale *Pen World Voices*. La *fatwa* è poi evento eminentemente transnazionale, e che ha colpito non solo Rushdie ma i traduttori e distributori di *The Satanic Verses*. Il traduttore giapponese del romanzo, Hitoshi Igarashi, fu ucciso da emissari del regime iraniano, mentre il traduttore italiano, Ettore Capriolo, venne accoltellato a casa propria. L'editore della versione norvegese, William Nygaard, fu ferito da colpi d'arma da fuoco. In *Joseph Anton* Rushdie racconta con precisione questi avvenimenti e le difficoltà della traduzione e circolazione del libro in altri paesi. La *fatwa*, dunque, modifica tanto la dimensione

⁶³⁸ David Remnick, Salman Rushdie, *The Defiance of Salman Rushdie*, «The New Yorker», 13 febbraio 2022. Consultato al seguente link in data 16/07/2023: <https://www.newyorker.com/magazine/2023/02/13/salman-rushdie-recovery-victory-city>.

⁶³⁹ Ha inoltre pubblicato *Knife: Meditations After an Attempted Murder*, London, Jonathan Cape, 2024. Il libro è stato istantaneamente tradotto nelle maggiori lingue mondiali.

⁶⁴⁰ David Remnick e Salman Rushdie, «The Defiance of Salman Rushdie», cit.

e postura di Rushdie nel campo letterario, quanto la circolazione transnazionale dei suoi libri. La *fatwa*, infine, ha impedito a Rushdie di tornare in India fino al 2000, ovvero dopo che un accordo tra il governo indiano e britannico ha sancito il suo annullamento, con conseguente visto di cinque anni concesso dall'India⁶⁴¹.

In queste pagine studieremo il rapporto tra autocostruzione autoriale e percorso transnazionale soprattutto nel memoir *Joseph Anton*, che risulta decisivo per comprendere la postura di Rushdie nella Repubblica Mondiale delle Lettere. Qui, infatti, il nesso tra *fatwa*, lotta per la libertà di espressione e mondialità della letteratura è particolarmente evidente. Ma procediamo con ordine. Oltre questo avvenimento unico e fortemente caratterizzante, il percorso nel campo letterario di Rushdie presenta similarità e differenze tanto con quello di Glissant, che con quello di Meneghello⁶⁴². L'angloindiano, infatti, ha sempre accompagnato la propria produzione artistica con saggi e riflessioni, ma Rushdie è riconosciuto mondialmente come romanziere di grande fama; Glissant invece ha trovato la propria consacrazione in accademia ed è più facile trovare riferimenti ai suoi saggi che ai romanzi. Tuttavia, Glissant si impone inizialmente nel campo francofono col romanzo *La Lézarde* (1958, vincitore del Prix Renaudot), mentre la fama di Rushdie è tardiva. Lo scrittore lascia Bombay da adolescente, per studiare in Inghilterra, prima a Rugby e poi a Cambridge, seguendo insomma la linea comune dell'autore postcoloniale anglofono contemporaneo⁶⁴³. Egli subisce a Rugby il trauma dei primi attacchi razzisti, che gli fanno percepire, come nel caso di Glissant, la propria alterità dalla *whiteness* del centro⁶⁴⁴; mentre in seguito Cambridge gli mostra un altro tipo di Inghilterra da abitare, «in which he could easily feel at home»⁶⁴⁵.

Per anni l'autore si guadagna da vivere con un lavoro da copywriter pubblicitario, vivendo in una piccola casa condivisa ad Acfold Road, Londra. Lo spazio della scrittura in *Joseph Anton* viene definito come totalmente altro rispetto alla vita e al lavoro quotidiano: «he pulled up the stepladder and closed the hatch and then he was alone in a triangular world of wood, pretending to write. He had no idea what he was doing»⁶⁴⁶. Il lavoro da copywriter è forse la differenza più evidente rispetto ai percorsi di Glissant e Meneghello: tutti e tre sono scrittori-saggisti, ma

⁶⁴¹ Cfr. Salman Rushdie, *A Dream of Glorious Return*, in Id., *Step Across This Line. Collected Nonfiction 1992-2002*, New York, The Modern Library, 2003, p. 182.

⁶⁴² Meneghello non parla praticamente mai di Rushdie nei suoi scritti, nonostante all'uscita di *Midnight's Children* egli fosse ormai decisamente inserito nella società inglese. L'unica citazione diretta è relativa alla *fatwa*: «Ma ho scritto questa roba quando Rushdie era più drammaticamente nei guai, e pareva giusto protestare», Luigi Meneghello, *Il turbo e il chiaro*, cit., p. 1550.

⁶⁴³ Cfr. Sarah Brouillette, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

⁶⁴⁴ Cfr. Salman Rushdie, *Joseph Anton. A Memoir*, New York, Random House, 2012, p. 26.

⁶⁴⁵ Ivi, p. 36.

⁶⁴⁶ Ivi, p. 47.

Rushdie non è uno scrittore-professore, non troverà un posto in università (se non recentemente e nell'ambito della scrittura creativa). Il terzo-spazio di Rushdie deve dunque necessariamente essere diverso, maggiormente intricato con le strategie del mercato culturale (non potendosi affidare alle entrate stabili di un lavoro da docente).

Rushdie lascia l'università nel 1968, *Midnight's Children* è pubblicato nel 1981, come spiegato nel memoir, lo scrittore ha bisogno di ben tredici anni per "cominciare". Nel mezzo un periodo di «apprendistato alla scrittura» (per dirla con Meneghello), strutturato da esperimenti basati su modelli espliciti: *Crosstalk* (Beckett), *The Antagonist* (Pynchon). Il primo libro pubblicato, *Grimus* (1975), è un romanzo sperimentale, che contiene già una satira di Indira Ghandi (e si ispira alla lontana a *Our Gang* di Philip Roth⁶⁴⁷). Il libro non è certo un successo e fa guadagnare all'autore una modesta somma di denaro (£700), subito investita in un viaggio di ritorno in India: da qui nascerà *Midnight's Children* (1981), prima vincitore del *Booker Prize* (1981), poi del *Booker of Bookers* (1993) e infine del *Best of the Booker* (2008), e che imporrà Rushdie come autore di riferimento della critica postcoloniale dando uno scossone al campo transnazionale della letteratura. Va infatti ricordato che è dal piccolo articolo «The Empire Writes Back with a Vengeance», pubblicato sul *Times* il 3 luglio 1982, che nasce il titolo della collettanea *The Empire Writes Back*⁶⁴⁸. Inoltre, come notato da Sergia Adamo, la vittoria del Booker è seguita dalle vittorie del premio Nobel di autori e autrici ascrivibili al postcoloniale (cosa mai capitata prima con questa frequenza): '82 Marquez, '86 Soyinka e '88 Mahfuz. Negli anni Novanta tripletta consecutiva Gordimer, Walcott, Morrison e negli anni 2000 Naipaul, Coetzee, Lessing⁶⁴⁹. In *Joseph Anton* lo *shift* che permette questo grande cambiamento nella creazione letteraria è individuato nella comprensione di se sesso:

If he hadn't become the writer he thought he had it in him to be, it was because he didn't know who he was [...]. He was a migrant. He was of those who had ended up in a place that was not the place where he began. Migration tore up all the traditional roots of the self. The rooted self flourished in a place it knew well, among people who knew it well, following customs and traditions which it and its community were familiar, and speaking in its own language among others who did the same. Of these four roots, place, community, culture and language, he had lost three. His beloved Bombay was no longer available to him; in their old age his parents had sold his childhood home without discussion and mysteriously decamped to Karachi, Pakistan [...]. The migrated self became, inevitably, heterogeneous instead of homogeneous, belonging to more than one place, multiple rather than singular [...]. Was it possible to be – to become good at being – not rootless, but multiply rooted? [...]. He needed to make an act of reclamation of the Indian identity he had lost, or felt he was in danger of losing. The self was both its origins and its journey.⁶⁵⁰

⁶⁴⁷ Cfr. Ivi, pp. 50-51.

⁶⁴⁸ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, Londra, Taylor and Francis, 1989.

⁶⁴⁹ Cfr. Sergia Adamo, *L'autorialità poliedrica di Salman Rushdie*, in *La letteratura oggi*, cit., p. 149.

⁶⁵⁰ Salman Rushdie, *Joseph Anton*, cit., pp. 53-54.

Poetica, autocostruzione autoriale e autobiografia vanno dunque sin da subito a braccetto. Si tratta evidentemente di un'autocostruzione autoriale a posteriori: lo scrittore nasce nel momento in cui capisce che l'oggetto della sua scrittura deve essere la propria condizione di migrante. L'opera letteraria nasce già quindi tradotta, per dirla con Walkowitz⁶⁵¹: si genera dalla comprensione della molteplicità delle proprie radici. Affronteremo più approfonditamente questi argomenti nei prossimi capitoli, qui ci interessa notare come Meneghello, Rushdie e Glissant condividano la tipologia di costruzione del proprio esordio letterario: *La Lézarde*, *Libera nos a malo* e *Midnight's Children* dischiarano fin da subito una poetica del ritorno, del passaggio tra i confini. Come spiegato ancora in *Joseph Anton*: «The gates of memory opened and the past surged back. He had a book to write»⁶⁵²: *Midnight's Children* nasce non dalla volontà di voler ricreare l'India della propria memoria in un romanzo di finzione, bensì dall'aver avvertito un «rift within myself»⁶⁵³ al ritorno in India, ovvero da un sentimento di separazione dal passato, dall'altro ramo del proprio io. Ulteriore consapevolezza poetica decisiva è la convinzione di dover scrivere nell'intersezione tra pubblico e privato («The political and the personal could no longer be kept apart»⁶⁵⁴). Come spiegato nel saggio *Outside the Whale*, presente in *Imaginary Homelands*: «works of art, even works of entertainment, do not come into being in a social and political vacuum; and that the way they operate in a society cannot be separated from politics, from history»⁶⁵⁵.

Tuttavia, in linea con Glissant, Rushdie esprime fin da subito una postura mondialista, una volontà di fuori-uscita dalla dicotomia ex-colonizzatore/postcoloniale. Nel saggio *Commonwealth Literature does not exist* l'autore critica la Commonwealth Literature in quanto ghetto che racchiude opere scritte in lingua inglese da autori «who are not themselves white Britons, or Irish, or citizens of the United States of America»⁶⁵⁶. Rushdie propone la costruzione di un nuovo canone della letteratura inglese che non presenti differenze geografiche o identitarie, ma che si basi solo sull'utilizzo della medesima lingua: la letteratura inglese è letteratura indiana, la letteratura inglese ha un ramo indiano e l'inglese è una lingua dell'India unita⁶⁵⁷. I colonizzati infatti ormai hanno decostruito e fatto propria la lingua, deterritorializzandola dall'Inghilterra. La postura di Rushdie è dunque duplice: da un lato il canone nazionalista inglese viene contestato affermando l'appropriazione creativa degli ex-

⁶⁵¹ Cfr. Rebecca Walkowitz, *Born Translated*, cit.

⁶⁵² Salman Rushdie, *Joseph Anton*, cit., p. 55.

⁶⁵³ Salman Rushdie, *Adapting Midnight's Children*, in Id., *Step Across This Line*, cit., p. 77.

⁶⁵⁴ Salman Rushdie, *Joseph Anton*, cit., p. 56.

⁶⁵⁵ Salman Rushdie, *Outside the Whale*, in Id., *Imaginary Homelands*, cit., p. 92.

⁶⁵⁶ Salman Rushdie, *Commonwealth Literature Does Not Exist*, in Id., *Imaginary Homelands*, cit., p. 63.

⁶⁵⁷ Ivi, p. 65.

colonizzati, ma questa stessa riscrittura creativa della tradizione europea è utilizzata per criticare un'idea monoculturale dell'India. In particolare, l'autore attacca le politiche nazionalistiche di Indira Gandhi, proponendo come modello identitario del subcontinente la Bombay transculturale della propria infanzia:

I come from Bombay, and from a Muslim family, too. "My" India has always been based on ideas of multiplicity, pluralism, hybridity: ideas of which the ideologies of the communalist are diametrically opposed. To my mind, the defining image of India is the crowd, and a crowd is by its very nature superabundant, heterogeneous, many things at once. But the India of the communalist is none of these things⁶⁵⁸.

L'autore spiega che delle tante «elephant traps lying ahead of us»⁶⁵⁹, la più pericolosa risiede nell'adozione di una «ghetto mentality». Per Rushdie dimenticarsi della presenza di un mondo interno/esterno alla propria comunità confinerebbe il cittadino indiano in quella forma di esilio interno che in «South Africa is called the 'homeland'. We must guard against creating, for the most virtuous of reasons, British-Indian literary equivalents of Bophuthatswana or the Transkei»⁶⁶⁰. Come in Glissant, notiamo un rifiuto della delimitazione nel campo del postcoloniale e la ricerca di un terzo-spazio intellettuale libero in cui poter esprimere la propria mondialità. Così come le Antille sono una parte del processo di creolizzazione mondiale, gli angloindiani di oggi «are Hindus who have crossed the black water; are Muslims who eat pork»⁶⁶¹. Per questo nelle sue tre raccolte saggistiche Rushdie si concentra tanto sullo studio della tradizione orale indiana e della nuova letteratura anglo-indiana, quanto sul realismo magico e il suo canone europeo, reclamando la possibilità di accedere a una seconda tradizione che oltrepassa i confini nazionali, e di «scegliere i propri genitori» (Gogol, Cervantes, Kafka, Melville, Machado de Assis)⁶⁶².

Dopo *Midnight's Children* e *Shame* (1983, diretta critica al governo del Pakistan), Rushdie espone in *Joseph Anton* un ulteriore cambio nella propria poetica: fino a quel momento egli si era infatti occupato dei suoi mondi di origine, ora sente il bisogno di connettere questi mondi con gli altri mondi che hanno strutturato la sua vita (l'Inghilterra):

The great matter of *how the world joined up*, not only how the East flowed into the West and the West into the East, how the past shaped the present while the present changed our understanding of the past, and how the imagined world, the location of dreams, art, invention and, yes, belief, leaked across the frontier that separated from the everyday, "real" place in which human beings mistakenly believed they lived. This was what happened to the shrinking planet: people – communities, cultures – no longer lived in little boxes, sealed away from one another. Now all the little boxes opened up into all the other little boxes, a man's job in one country could be lost because of the machinations of a currency speculator from

⁶⁵⁸ Salman Rushdie, *The Riddle of Midnight: India, August 1987*, in Id., *Imaginary Homelands*, cit., p. 32.

⁶⁵⁹ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, in Id., *Imaginary Homelands*, cit., p. 19.

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, cit., p. 15.

⁶⁶² *Ivi*, p. 20.

a faraway land whose name he didn't know and whose face he would never see, and, as the theorists of the new science of chaos told us, when a butterfly flapped its wings in Brazil it could cause a hurricane in Texas.⁶⁶³

Questo libro è *The Satanic Verses*, un romanzo che Rushdie impiegherà quattro anni per scrivere e che nasce paradossalmente con intenti meno esplicitamente politici e più personali («a first attempt to create a work out of his own experience of migration and metamorphosis»⁶⁶⁴).

Nella figura di Rushdie difatti si intersecano dunque le due linee teoriche più fortunate della World Literature degli ultimi anni: la scrittura che guadagna in traduzione e la costellazione degli scrittori migranti. Ma lo scrittore non rappresenta unicamente un caso di studio privilegiato, in quanto è egli stesso teorico della World Literature. Rushdie fa direttamente riferimento al *Globish* e alla sua condizione di dispatriato nel saggio *Damme, This Is the Oriental Scene for You!*. Per una parte della critica letteraria indiana, infatti, l'uso della lingua inglese da parte di alcuni scrittori (tra cui evidentemente lo stesso Rushdie) sarebbe criticabile in quanto stigma di privilegio sociale: di appartenenza alla *upper-middle-class*, e di conseguenza di disinteressamento verso la situazione sociale del paese. Lo scrittore anglo-indiano, inoltre, sfrutterebbe il carattere mondiale dell'inglese per avere successo fuori dall'India (e per vivere fuori dall'India): per essere, infine «the literary equivalent of MTV culture, of globalizing Coca-Colonization»⁶⁶⁵. Rushdie risponde a queste critiche affermando di non vedere un'opposizione tra la letteratura indiana in lingua inglese e le altre letterature dell'India:

In my own case, and I suspect in the case of every Indian writer in English, knowing and loving the Indian languages in which I was raised has remained of vital personal and artistic importance. As an individual, I know that Hindi-Urdu, the «Hindustani» of North India, remains an essential aspect of my sense of self; as a writer, I have been partly formed by the presence, in my head, of that other music, the rhythms, patterns, and habits of thought and metaphor of my Indian tongues.

Whatever language we write in, we drink from the same well. India, that inexhaustible horn of plenty, nourishes us all⁶⁶⁶.

L'uso della lingua inglese da parte dello scrittore anglo-indiano è quindi ibrido, nasce nell'inter-traduzione tra inglese e hindustani. Questa condizione già di per sé transculturale viene raddoppiata, potenziata dall'esperienza personale dell'emigrazione in Inghilterra. Il migrante si muove tra diverse tradizioni, costantemente impegnato in un processo di adattamento, per questo egli è un «uomo-tradotto»: «The word 'translation' comes,

⁶⁶³ Salman Rushdie, *Joseph Anthon*, cit., pp. 68-69.

⁶⁶⁴ Ivi, p. 74.

⁶⁶⁵ Salman Rushdie, *Damme, This is the Oriental Scene for You!*, in Id., *Step Across This Line*, cit., p. 150.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 152.

etymologically, from the Latin for ‘bearing across. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained»⁶⁶⁷. Questa definizione della traduzione riecheggia decisamente la definizione di World Literature di Damrosch. Nella prefazione all’ultima edizione di *Midnight’s Children* (2021) Rushdie indica sia le influenze della tradizione del romanzo europeo (*Anna Karenina*, *Tristram Shandy*, *Little Dorrit*, *Gargantua et Pantagruel*), sia i «modern counterparts of this masterpieces»: *Die Blechtrommel* di Günter Grass, *Cien años de Soledad* di García Márquez⁶⁶⁸. Ma questo panorama occidentale è ibridato con l’epica indiana: il *Mahabharatha*, il *Ramayana*, il *Panchatantra* e *One Thousand and One Nights*. Infine, Rushdie evidenzia anche l’influsso del cinema di Bollywood riguardo la composizione del *plot* e del *soundscape* (in particolare le due canzoni *Mera Joota Hai Japni* and *Bombay Meri Jaan*). Come scritto in *Influence* da questa transculturale, translingue capacità dell’influenza letteraria bisogna dedurre che i libri «can grow as easily from spores borne on the air as from their makers’ particular and local roots»⁶⁶⁹.

Nel saggio *Adaptation* Rushdie perfeziona la concezione della traduzione in direzione transmediale e mondiale. Lo scrittore paragona la tecnica dell’adattamento cinematografico (che lui stesso ha dovuto affrontare per *Midnight’s Children*) alla traduzione, alla migrazione e alla metamorfosi: «the text is human society and the human self, in isolation or in groups, the essence to be preserved is a human essence, and the result is the pluralist, hybridized, mixed-up world in which we all now live»⁶⁷⁰. Per Rushdie infatti in quanto individui, comunità, nazioni, noi tutti (non più solo i soggetti migranti) siamo il costante adattamento di noi stessi, per questo bisogna abbandonare il concetto di fedeltà all’originale, per una nuova concezione artistica della traduzione come estetica della contemporaneità, libera transizione tra stati diversi:

An adaptation works best when it’s a genuine transaction between the old and the new, carried out by persons who understand and care for both, who can help the thing adapted to leap the gulf and shine again in a different light. In other words, the process of social, cultural and individual adaptation, just like artistic adaptation, needs to be free, not rigid, if it is to succeed. Those who cling too fiercely to the old text, the thing to be adapted, the old ways, the past, are doomed to produce something that does not work, an unhappiness, an alienation, a quarrel, a failure, a loss⁶⁷¹.

La concezione dell’identità tradotta (che sarà centrale nel nostro terzo capitolo) è importante per capire la postura transnazionale di Rushdie, che dal 1986 comincia ad essere

⁶⁶⁷ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, cit., p. 17.

⁶⁶⁸ Torneremo su questi riferimenti nel nostro secondo capitolo.

⁶⁶⁹ Salman Rushdie, *Influence*, in Id., *Step Across This Line*, cit., p. 63.

⁶⁷⁰ Salman Rushdie, *Adaptation*, in Id., *Languages of Truth. Essays 2003-2020*, London, Jonathan Cape, 2021, p. 180.

⁶⁷¹ Ivi, p. 181.

una presenza importante nel panorama letterario mondiale. Nel gennaio di quell'anno, come indicato in *Joseph Anton*, egli viene invitato per la prima volta al *48th Congress of International PEN* a New York, in queste pagine Rushdie si impegna a costruire una sua immagine precisa, circondata da scrittori di spicco attentamente elencati: «Brodsky, Grass, OZ, Soyinka, Vargas Llosa, Bellow, Carver, Doctorow, Morrison, Said, Styron, Updike, Vonnegut, Barthelme, Sontag, Milosz, Gordimer, Coetzee, Sempamla»⁶⁷². È una delle modalità in cui Rushdie esprime a più riprese l'importanza della letteratura nel mondo:

Yes, literature still felt important in 1986 [...]. Yes, in 1986 it still felt natural for writers to claim to be, as Shelley said, “the unacknowledged legislators of the world”, to believe in the literary art as the proper counterweight to power, and to see literature as a lofty, transnational, transcultural force that could, in Bellow’s great formulation, “open the universe a little more”. Twenty years later, in a dumbed-down and frightened world, it would be harder to make such exalted claims for mere wordsmiths. Harder, but no less necessary, perhaps.⁶⁷³

Questo è solo il primo dei passaggi del memoir in cui Rushdie costruisce la propria Repubblica Mondiale delle Lettere, sono funzionali a ciò le descrizioni delle cene a casa di Bruce Chatwin, con Angela Carter e Nuriddin Farah⁶⁷⁴; degli attacchi sulla qualità letteraria di *The Satanic Verses* subiti da George Steiner, seguiti dalle difese di Edward Said⁶⁷⁵ e Carlos Fuentes⁶⁷⁶; delle dimissioni di Gunter Grass dalla *West Berlin Academy of Arts* per il rifiuto di permettere manifestazioni pro-Rushdie⁶⁷⁷; degli attacchi di Paul Gilroy⁶⁷⁸; della costruzione di quelli che Umberto Eco chiama «I tre moschettieri» con lo stesso semiologo italiano e Vargas Llosa⁶⁷⁹; della conversazione telefonica con Garcia Marquez⁶⁸⁰ e delle lettere e litigi con Harold Pinter⁶⁸¹. Rushdie autocostruisce una sua grande importanza autoriale, si posiziona in un pantheon eminentemente transnazionale, che travalica gli scontri politici e nazionalisti, e descrive gli attestati di stima che gli altri membri del pantheon gli riconoscono. Basti pensare alla precedente chiamata con Garcia Marquez, in cui viene descritto come i due si capiscono senza condividere una lingua comune (quasi ad affermare una lingua superiore della letteratura), in cui Marquez direbbe: «*Of all the writers outside the Spanish language, he said, the two I try*

⁶⁷² Salman Rushdie, *Joseph Anton*, cit., p. 76.

⁶⁷³ Ivi, pp. 77-78.

⁶⁷⁴ Cfr. Ivi, p. 79.

⁶⁷⁵ Edward Said è un personaggio ricorrente e centrale di *Joseph Anton*, Rushdie dedica alcune pagine anche alla descrizione della sua malattia degenerativa. Sarebbe possibile tracciare affinità e divergenze tra *Joseph Anton* e il memoir di Said, *Out of Place* (2000), a cominciare dalle due copertine, che in entrambi casi ritraggono gli autori da bambini vestiti in maniera formale e su sfondo monocolor.

⁶⁷⁶ Cfr. Salman Rushdie, *Joseph Anton*, cit., p. 148.

⁶⁷⁷ Cfr. Ivi, p. 157.

⁶⁷⁸ Cfr. Ivi, p. 179.

⁶⁷⁹ Cfr. Ivi, p. 386.

⁶⁸⁰ Cfr. Ivi, p. 473.

⁶⁸¹ Cfr. Ivi, p. 543.

always to follow are J.M. Coetzee and you.»⁶⁸². Viene descritta con attenzione la partecipazione al primo meeting dell'*International Parliament of Writers* a Strasburgo, dove: «He sat on a small red sofa with Toni Morrison, who had just won the Nobel Prize, and Sontag, who shouted, 'My God, I'm sitting between the two most famous writers in the world'»⁶⁸³. Nel 1994 egli diventerà membro del comitato esecutivo del Parlamento con, come abbiamo visto, lo stesso Glissant, Adonis, Derrida, Salmon, Bourdieu e Breytenbach. Notiamo come i riferimenti a scrittori e scrittrici contemporanei, così come i riferimenti letterari chiamati in causa per descrivere il proprio stile, non siano certo possibili da delimitare nel campo del postcoloniale (e anzi, tranne per l'eccezione di Said, gli altri intellettuali del campo postcoloniale non vengono descritti in maniera spiccatamente positiva e sono spesso in disaccordo con lui). Rushdie individua come guide durante la *fatwa* gli «scrittori immortali che sono stati perseguitati per la propria arte, come Dostoevskij, Gent e Rabelais»⁶⁸⁴. Lo stesso pseudonimo Joseph Anton viene dalla tradizione letteraria:

He thought of writers he loved and tried combinations of their names. Vladimir Joyce. Marcel Beckett. Franz Sterne. He made lists of such combinations and all of them sounded ridiculous. The he found one that did not. He wrote down, side by side, the first names of Conrad and Checkhov, and there it was, his name, for the nex eleven years. «Joseph Anton».⁶⁸⁵

Rushdie si posiziona chiaramente in uno spazio fuori dal campo di forze dicotomico centro/periferia, gli stessi scrittori indiani non sono molto presenti, tranne nel finale del memoir, dove:

He had been helping Bill Buford put together a special "India issue" of the New Yorker and a special group photograph of Indian writers had been arranged. He found himself in an Islington studio with Vikram Seth, Vikram Chandra, Anita Desai, Kiran Desai, Arundhati Roy, Ardashir Vakil, Rohinton Mistry, Amit Chaudhuri, Amitav Gosh and Romesh Gunsekera (nobody was sure why a Sri Lankan writer had been included, but, oh well, Romesh was a nice fellow and a good writer).⁶⁸⁶

Gli altri scrittori indiani dipendono da Rushdie, non il contrario: va interpretata su questa linea anche la pubblicazione dell'antologia degli scrittori e scrittrici indiani con l'ex moglie Elizabeth West⁶⁸⁷, in cui: «He had written an introduction that he knew would be argued with in India because it was so politically incorrect, arguing that the most interesting writing being done by Indian writers was now being done in English»⁶⁸⁸.

⁶⁸² Ivi, p. 473.

⁶⁸³ Ivi, p. 397.

⁶⁸⁴ Cfr. Ivi, p. 341.

⁶⁸⁵ Ivi, p. 164.

⁶⁸⁶ Ivi, p. 510.

⁶⁸⁷ Salman Rushdie, Elizabeth West (a cura di), *The Vintage Book of Indian Writing, 1947-1997*, London, Vintage, 1997.

⁶⁸⁸ Salman Rushdie, *Joseph Anton*, cit., p. 501.

La costruzione di questa Repubblica Mondiale delle Lettere, che si stringe attorno a Rushdie per proclamare la libertà di parola, di espressione, viene opposta alle ingerenze della politica su *The Satanic Verses*. Sono numerosi i passi in *Joseph Anton* in cui Rushdie esprime come il libro non venga interpretato come atto artistico, ma ridotto a un insulto, anche attraverso una demonizzazione della figura autoriale. Qui un campionario esemplificativo:

The most powerful way to attack a book is to demonise its author, to turn him into a creature of base motives and evil intentions. The “Satan Rushdy” who would afterwards be paraded down the world’s streets by angry demonstrators, hanged in effigy with a red tongue hanging out and wearing a crude dinner jacket, was being created; born in India, as the real Rushdie had been.⁶⁸⁹

The Satanic Verses was denied the ordinary life of a novel. It became something smaller and uglier: an insult.⁶⁹⁰

The Satanic Verses was being used as a football in a political game that had little or nothing to do with.⁶⁹¹

This was a part of the “arrogant”, “unpleasant” persona that was carefully constructed for him by much of the British tabloid press, to diminish him in the public eye and damage his ability to speak with credibility.⁶⁹²

La *fatwa* diventa dunque un attacco non solo verso Rushdie stesso, ma verso la letteratura tutta («Not only he, the shameless author, but the world of books – literature itself – had been vilified, shot, kicked, knifed, killed and blamed at the same time»⁶⁹³). Rushdie descrive con attenzione le violente manifestazioni contro il libro, tra cui spicca quella di Bradford del 1989 con copie del romanzo bruciate, difesa da politici locali (anche del Labour Party) in virtù della libertà di espressione⁶⁹⁴; o, sempre nell’89, i *Rushdie riot* fuori dall’US Cultural Center di Islamabad, Pakistan, in cui la polizia spara sulla folla generando cinque morti e sessanta feriti, con conseguenti cartelli esposti «RUSHDIE, YOU ARE DEAD»⁶⁹⁵; oppure egli attentati alle librerie Collet’s and Dillon’s (Londra) e Abbey’s (Sydney)⁶⁹⁶. Per Rushdie la *fatwa* altro non è se non un tentativo di Khomeini di guadagnare consenso politico dopo le sconfitte nella guerra in Iraq⁶⁹⁷. Sulla stessa linea, gli viene comunicato dai servizi segreti che per un alleggerimento della scorta egli deve attendere un «major political shift»⁶⁹⁸.

Come analizzato da Sergia Adamo, di fronte alla sempre più progressiva marginalità del letterario tra gli anni Sessanta e i primi anni Duemila, Rushdie reagisce con una fiducia nelle

⁶⁸⁹ Ivi, p. 112.

⁶⁹⁰ Ivi, p. 115.

⁶⁹¹ Ivi, p. 134.

⁶⁹² Ivi, p. 175.

⁶⁹³ Ivi, p. 428.

⁶⁹⁴ Cfr. Ivi, p. 130.

⁶⁹⁵ Ivi, p. 15.

⁶⁹⁶ Cfr. Ivi, p. 170.

⁶⁹⁷ Cfr. Ivi, p. 142.

⁶⁹⁸ Ivi, p. 156.

potenzialità del letterario, con una «sicurezza quasi ostentata di essere destinato a occupare un ruolo di autorevolezza, proprio in quanto scrittore»⁶⁹⁹. La pubblicazione di *The Satanic Verses* negli Stati Uniti, il 22 febbraio 1989 è accompagnata da letture pubbliche organizzate dal *PEN American Center* (tra i lettori e le lettrici, Sontag, DeLillo, Mailer) e da un annuncio pubblicato sul *New York Times* pagato dalla *Association of American Publishers*, dall'*American Booksellers' Association* e dalla *American Library Association*:

Free people publish books. Free people sell books. Free people buy books. Free people read books. In the spirit of America's commitment to free expression we inform the public that this book will be available to readers at bookshops and libraries throughout the country.⁷⁰⁰

Ma, come scritto, la Repubblica delle Lettere costruita da Rushdie è transnazionale: arrivano anche le campagne del giornale tedesco *Die Tageszeitung*, *Letters to «Salman Rushdie»* (con contributi di Peter Carey, Gunter Grass, Nadine Gordimer, Mario Vargas Llosa, Norman Mailer, José Saramago⁷⁰¹), e il volume *Pour Rushdie* pubblicato in Francia (tra i diversi contributi presenti: Assia Djebar, Adonis, Mohammed Arkoun, Karim Ghassim), a cui Rushdie replica in *Joseph Anton* con un emblematico: «Thank you, my brothers and sisters, he silently replied to the hundred voices. Thank you for your courage and understanding. I wish you all a happy new year»⁷⁰². Fino ad arrivare alla sua elezione a presidente dell'*International Parliament of Writers*, con conseguente lettera di dichiarazione di intenti:

The International Parliament of Writers in Strasbourg had elected him president and asked him to write a sort of declaration of intent. "We [writers] are miners and jewellers", he wrote [...], "we are citizens of many countries: the finite and the frontiered country of observable reality and everyday life, the united states of the mind, the celestial and infernal nations of desire, and unfettered republic of the tongue. Together they comprise a territory far greater than that governed by any worldly power [...]. The best of literature will survive, but we cannot wait for the future to release it from the censor's chains".⁷⁰³

Rushdie richiama una Repubblica Mondiale delle Lettere unita e transnazionale, non per altro i momenti in cui in *Joseph Anton* mette in evidenza il proprio maggiore dispiacere sono quelli in cui la *fatwa* crea faide letterarie: «He didn't want to split academies, to injure the world of books. That was the opposite of what he wanted. He was trying to defend the book against the burners of books. These small battles of the bookish seemed like tragedies at a time when literary freedom itself was so violently under attack»⁷⁰⁴.

⁶⁹⁹ Sergia Adamo, *L'autorialità poliedrica di Salman Rushdie*, cit., p. 142.

⁷⁰⁰ Salman Rushdie, *Joseph Anton*, cit., p. 150.

⁷⁰¹ Cfr. Ivi, p. 319.

⁷⁰² Ivi, p. 411.

⁷⁰³ Ivi, p. 419.

⁷⁰⁴ Ivi, p. 157.

Ma la forza del letterario non significa indipendenza ed elitarismo, o meglio, non più: Rushdie è ben consapevole di vivere in un periodo storico in cui «literature's importance seemed to be fading. He wanted to make it a part of his mission to insist on the vital importance of books and of protecting the freedoms necessary to create them»⁷⁰⁵. Rushdie secondo Ana Mendes si comporta da *broker culturale*⁷⁰⁶, capace di ibridare politica, cultura alta e cultura pop. Sul versante politico l'autore in *Joseph Anton* mette in scena gli incontri spiccatamente informali con Gorbachev⁷⁰⁷, Thatcher⁷⁰⁸, Sarkozy⁷⁰⁹ e Clinton⁷¹⁰; mentre sul versante della cultura di massa Rushdie non si fa problemi a fare la comparsa nel film hollywoodiano *Bridget's Jones Diary*, o nel video del singolo di esordio dell'attrice Scarlett Johansson, o a collaborare con gli U2 per il singolo *The Ground Beneath Her Feet*, ispirato al suo libro. Questo sorta di *star system turn* coincide principalmente col trasferimento dello scrittore negli USA negli anni Duemila, in cui all'inizio vive a Los Angeles (in *Joseph Anton* sono descritte le cene con Michael Mann e Will Smith⁷¹¹) e la sua storia con l'attrice e modella Padma Lakshmi è su tutti i giornali del mondo⁷¹². È questo anche il periodo dell'idealizzazione degli Stati Uniti, che non si può non leggere come conseguenza del grande aiuto politico e intellettuale che abbiamo descritto in queste pagine. Rushdie sembra in questo momento farsi abbagliare dai proclami di libertà d'espressione statunitensi, non riuscendo a leggere l'appoggio degli States anche in virtù dell'opposizione verso gli stati islamici post-9/11, tanto da dichiarare di comprendere e condividere la guerra di Bush in Iraq⁷¹³. Questa «tendenza pop», come indicato da Giuliana Benvenuti, accomuna Rushdie a molti alti scrittori contemporanei, in quanto nel nuovo *star system* letterario «lo scrittore si trasforma in un intellettuale pubblico in competizione con chi produce discorsi non-letterari – giornalistico, storico, scientifico ecc. – legati alla conoscenza»⁷¹⁴. Non va scordato che l'agente letterario (figura sempre più potente nel panorama dell'industria culturale) di Rushdie è il potentissimo Andrew Wylie, che rappresenta più di cinquecento scrittori, fra cui troviamo i classici della *global literature*, costanti candidati a premi letterari: Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov, Philip Roth, Chinua Achebe, Roberto

⁷⁰⁵ Ivi, p. 351.

⁷⁰⁶ Ana Cristina Mendes, *Salman Rushdie in the Cultural Marketplace*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 2.

⁷⁰⁷ Cfr. Salman Rushdie, *Joseph Anton*, p. 304

⁷⁰⁸ Cfr. Ivi, pp. 372-373.

⁷⁰⁹ Cfr. Ivi, p. 375.

⁷¹⁰ Cfr. Ivi, p. 404.

⁷¹¹ Cfr. Ivi, p. 615.

⁷¹² Cfr. Ivi, p. 593.

⁷¹³ Cfr. Ruvani Ranashina, *The fatwa and its aftermath*, in Abdulrazzak Gurnah (a cura di), *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 45-59.

⁷¹⁴ Giuliana Benvenuti, *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*, cit., p. 10.

Bolaño, W.G. Sebald e tanti altri. Per tutti questi motivi secondo Sergia Adamo Rushdie è davvero un caso esemplare dell'era dei grandi agglomerati nell'ambito dell'editoria⁷¹⁵.

⁷¹⁵ Cfr. Sergia Adamo, *L'autorialità poliedrica di Salman Rushdie*, cit., p. 141.

CAPITOLO DUE

IL ROMANZO-MONDO: LA SCRITTURA DELLA POETICA DELLA RELAZIONE

In questo capitolo ci focalizzeremo sul genere del romanzo-mondo a livello teorico e strutturale. Il capitolo è tripartito: nelle prime due parti compiamo un *excursus* delle maggiori teorie del romanzo lungo il Novecento, contestualizzando in esse le riflessioni di Glissant, Rushdie e Meneghello. La terza parte si concentra sull'analisi strutturale dei romanzi seguendo due fondamentali direttrici di analisi: la mondializzazione dei cronotopi e la tessitura di frammenti e sequenze narrative attraverso i *lieux-communs*; il romanzo come «pensiero della traccia», ovvero riscrittura della storia ufficiale nazionale, con conseguente messa in discussione dei moduli del realismo classico in luogo della poetica di un realismo ibrido e pluralista.

2.1. Mappare le teorie del romanzo.

In queste pagine percorreremo le più influenti teorie del romanzo da Hegel ai nostri giorni focalizzandoci su un asse fondamentale: il rapporto tra romanzo e mondo. Per evitare una sorta di stato dell'arte cronologico e acritico, abbiamo deciso di suddividere le teorie del romanzo in tre parti. Partiamo da una delle più recenti, quella di Jean Bessière, che vede nel nuovo ruolo del mondo in quanto rete di relazioni planetarie il tratto distintivo e differenziale del romanzo contemporaneo transculturale rispetto alla tradizione occidentale del romanzo. Arricchiremo

l'analisi del comparatista francese attraverso le posizioni di matrice decoloniale che nella seconda parte del Novecento hanno letto il romanzo come l'oggetto estetico del capitalismo e dell'imperialismo, per poi passare ad alcune riflessioni accomunabili sotto l'etichetta delle «ontologie pluraliste». In seguito, ci focalizzeremo su una linea precedente, e che in un certo senso “prepara” queste posizioni mondialiste, in cui il romanzo viene teorizzato come oggetto estetico pluridiscorsivo capace di inglobare il mondo nella sua interezza. Traceremo una genealogia basata su rimandi e influenze che parte con il romanzo assoluto ed eteroclitico del Romanticismo di Iena (in particolare con Schlegel), passa per il romanzo pluridiscorsivo e dialogico di Michail Bachtin (fondamentale sarà la sua teoria del cronotopo), e arriva alle teorie di Frank Kermode e Roland Barthes. Infine, studieremo quella che per molti osservatori e critici è la «linea vincente» del romanzo moderno e contemporaneo: il romanzo che imita il mondo, ovvero la mimesi del reale. Si partirà dalla canonica definizione del romanzo come epopea borghese di Hegel, per analizzare poi le teorie di Lukács e il «realismo esistenziale» di Auerbach. Infine, ci concentreremo sulla più influente monografia che continua questa linea, la *Teoria del romanzo* di Mazzoni, per aprirci poi alla teoria dei mondi finzionali di Thomas Pavel e al dibattito contemporaneo su fiction e non fiction.

2.1.1. Il romanzo contemporaneo (o la problematicità del mondo). Approcci spaziali, decoloniali, pluralisti.

Nella teoria del romanzo di Jean Bessière la nuova concezione del mondo come relazione di mondialità transculturali, con la conseguente influenza di pensieri e poetiche non occidentali, ha modificato totalmente la forma romanzo in quanto genere globale. Fino a pochi anni fa il romanzo è stato pensato unicamente attraverso categorie occidentali (in quanto le maggiori teorie del romanzo sono occidentali), di conseguenza oggi è necessario situare queste teorie in un contesto transnazionale e transculturale¹. Per questo Bessière si pone in maniera dialettica con la maggior parte delle teorie “classiche” del romanzo che ritroveremo nei prossimi capitoli. Innanzitutto, per il comparatista il romanzo è un genere letterario identificabile e studiabile come tale, leggibile come analizzatore dei cambiamenti temporali e storici e delle relative articolazioni identitarie. Il genere del romanzo non sarebbe caratterizzato dalla narratività o dalla mimesi, ma dal trattamento delle identità (secondo le loro differenze e indifferenziazioni):

¹ Cfr. Jean Bessière, *Questionner le roman. Quelques voies au-delà des théories du roman*, Paris, PUF, 2012, p. 24.

esso, dunque, non privilegierebbe la figurazione del *logos*, ma quella dell'*ethos*²; particolarità del romanzo non è né il *récit*, né la finzionalità, né il realismo, bensì il rapporto tra *ethos* e temporalità³. Si tratta di un ribaltamento totale, legato alla ricerca di una terza via teorica capace di rapportare romanzo e mondo, in opposizione alla due linee critiche e generative individuate come causa della stasi critico-teorica contemporanea:

Première situation : le roman est caractérisé comme s'il tenait dans un face-à-face avec l'objet qu'il se donne. C'est un tel face-à-face que suppose le réalisme, que supposent ses contraires, le romanesque, l'antiréalisme [...]. *Seconde situation* : dans la situation illustrée par la théorie du roman du romantisme allemand et également par le monde plénier que constitue le « romance », le roman est à la fois sa propre somme et celle de nombre de discours, de symboles ; il est la métaforme et la méta-interprétation de bien des énoncés, de bien des actions ; il est l'exemple de ce que nous avons appelé le statut d'exception de la littérature.⁴

Una doppia archeologia: la prima che resta legata alla *Poetica* di Aristotele e alla nozione dell'imitazione di un'azione, allargata a quella di rappresentazione e dunque al *logos* («le temps du roman est le temps de la causalité»⁵); la seconda che si rifà all'eredità del romanticismo tedesco, che privilegia la visione del romanzo come testo eteroclitico e autosufficiente che fa mondo a sé. Questo contrasto si traduce in una differenza istituita tra il romanzo realista e quello del linguaggio e della decostruzione (modernista e postmoderno), una differenza che Bessière non vede, e anzi, il comparatista traccia una netta continuità che si istituisce nell'ignorare la problematicità insita a ogni figurazione temporale⁶ e alla speculazione antropologica (*antropoiesi*) insita a ogni creazione romanzesca. Il romanzo della «tradizione occidentale del romanzo» si fonda in una linea continua che parte dal romanzo realista ottocentesco e arriva al romanzo postmoderno, passando per il romanzo modernista. Caratteristiche di questa continuità sarebbero le dinamiche di identificazione e interazione col mondo (con il conseguente questionamento delle pratiche mimetiche e antimimetiche, del «rappresentazionismo»⁷) e l'instaurazione del soggetto cartesiano, che si pone in un rapporto dualistico e oppositivo col mondo. Si tratta di un «dispositivo» che autorizza una visione positiva della prospettiva antropocentrica e cognitiva: «celles d'un individu qui, parce qu'il observe le monde, peut s'accorder au monde, et qui, parce qu'il s'observe lui-même, peut rendre compte de cela même. Le roman 'dispose' un sujet qui identifie, s'identifie, constate des relations, et se reconnaît des relations»⁸. La riflessione sul romanzo è dunque inevitabilmente

² Cfr. Ivi, pp. 9-10.

³ Cfr. Ivi, p. 27.

⁴ Ivi, p. 55.

⁵ Ivi, p. 71.

⁶ Cfr. Ivi, p. 72.

⁷ Cfr. Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problematicité du monde*, Paris, PUF, 2010, p. 9.

⁸ Ivi, p. 26.

un gioco di riflessività dell'Occidente sulla propria caratterizzazione antropologica, per questo il progresso del romanzo in Occidente si è largamente confuso con quello della nazione⁹. Un particolare tipo di romanzo contemporaneo mondialista riposa invece sulla problematica centrale della rappresentazione di una rete di agentività umane che non rientrano più nel gioco dualistico osservatore/osservato, ma mettono in gioco la disseminazione del soggetto: si passa dall'antropoiesi dell'individualità¹⁰ a quella della transindividualità¹¹, che produce un'estetica della stratificazione delle temporalità, della sovrapposizione dei luoghi; nonché un'antropologia della differenza che definisce ogni identità come comunicante¹².

Difatti per Bessière l'innovazione portata dal romanzo contemporaneo è paragonabile a quella della nascita del romanzo moderno: se il romanzo della tradizione occidentale si fonda sull'autorità del genere, il romanzo contemporaneo rompe con questa affermazione di verità sul mondo, mettendo in gioco la problematicità della creazione della finzione e il suo rapporto col mondo¹³. Per la tradizione realista il romanzo dice il mondo, per quella modernista e postmoderna dice la letteratura e il linguaggio¹⁴: in entrambi i casi il romanzo si pone come traduzione di un sistema discorsivo in un altro. D'altro canto, il romanzo contemporaneo riconosce un'ontologia pluralista, ponendosi come mediazione, come dispositivo transitivo: è l'interprete delle rappresentazioni, dei discorsi che enuncia nuovamente¹⁵. Identificandosi con la finzione, il romanzo della tradizione occidentale si caratterizza come un dispositivo che sottrae delle immagini del mondo dal loro uso comune per inglobarle all'interno della propria autorità, rendendosi così autosufficiente; dall'altro lato il romanzo contemporaneo non implica la propria finzionalità come pertinente, ma si posiziona come discorso che va contro i dispositivi discorsivi principali della socialità contemporanea¹⁶.

Il romanzo contemporaneo sostituisce alla logica causa-effetto quella della dialettica tra caso e necessità:

Hasard : le récit va selon les divisions des temps, selon les divisions des espaces, selon le défaut d'accomplissement manifeste, de finalité évidente, que l'on puisse prêter aux événements, aux actions. Nécessité : le récit va de son commencement à sa fin – on a dit que la fin est la véritable détermination du roman. Le roman va per digression, selon le hasard et la nécessité.¹⁷

⁹ Cfr. Jean Bessière, *Questionner le roman*, cit., p. 17.

¹⁰ Bessière non segue la vulgata critica secondo la quale col postmoderno, col *nouveau roman*, ci sarebbe la morte del soggetto per la nascita del linguaggio: affermando la sparizione della figura umana, si preserva l'antropoiesi dell'individualità. Cfr. Jean Bessière, *Le roman contemporain*, cit., p. 230.

¹¹ Cfr. Ivi, p. 13.

¹² Cfr. Ivi, p. 14.

¹³ Cfr. Ivi, p. 15.

¹⁴ Cfr. Ivi, p. 54.

¹⁵ Cfr. Ivi, p. 68.

¹⁶ Cfr. Ivi, p. 29.

¹⁷ Ivi, p. 76.

La rete delle casualità viene costruita tramite una narrazione, che gioca sulle eco, sulle corrispondenze, che fanno relazione. Questo tessuto non disegna alcun percorso obbligato, ma permette di definire l'insieme narrativo come una sorta di piano comune degli eventi e delle azioni, e non come il modo di raccontare la loro serialità. Nella narrativa della rete e del piano comune, il carattere fortuito degli avvenimenti appare indissociabile dal carattere non necessario, né calcolato dei rapporti, che tuttavia sono presentati come manifesti e inseparabili dallo scioglimento delle linee narrative e delle diverse temporalità¹⁸.

Individuo e tempo: il cambiamento del rapporto scandisce il rinnovamento del genere romanzo. Il romanzo realista si basa sul rapporto tra tempo biografico e tempo storico, quello modernista introduce la simultaneità e l'acronia, in quello postmoderno il passato viene riscoperto attraverso il presente¹⁹. I cronotopi del romanzo contemporaneo dismano il continuum temporale e spaziale, sono mezzi atti alla problematizzazione della pertinenza di qualsivoglia prospettiva storicistica. Le singolarità e le attualità delle temporalità entrano nel disegno di un tempo comune (di una comunità transtemporale), che non disfa l'eterogeneità temporale e storica²⁰. Ogni storia raccontata è quindi la storia di una mancata separazione da altre storie, un costante fallimento di discriminazione temporale; le pluritemporalità e la pluralità delle storie si oppongono dunque alla monotemporalità della storia²¹: «Dire les temps de la contemporanéité revient à indiquer: le roman contemporain lit dans le temps la trace de l'histoire, fait apparaître l'histoire comme le refoulé du temps. Exposer le contemporain fait lire les diverses origines et déploiements de l'agentivité humaine et l'histoire de la transivité sociale»²². In questa relazione transtemporale l'importanza del fatto biografico non attiene alla costituzione dell'individuo, ma al riconoscimento del gioco di alterità e unità delle diversità temporali²³. La totalità del mondo viene riscritta dunque tramite questa molteplicità di punti di vista sulle rappresentazioni, sui tempi e sui luoghi. Il romanzo contemporaneo è legato alla tessitura della relazione tra i tempi e i luoghi del mondo, gioca quindi sulla dialettica paradossale tra soggettivizzazione ed enciclopedismo dei possibili, creazione di finzioni e smascheramento delle finzioni stesse.

Ulteriore elemento discriminante per Bessière tra modernità e contemporaneità è lo statuto della frontiera. Il romanzo contemporaneo infatti non procede, nelle sue

¹⁸ Cfr. Ivi, p. 99.

¹⁹ Cfr. Ivi, pp. 111-112.

²⁰ Cfr. Ivi, p. 139.

²¹ Cfr. Ivi, p. 151.

²² Ivi, p. 153.

²³ Cfr. Ivi, p. 157.

rappresentazioni semantiche, temporali, spaziali, seguendo le trasgressioni che un soggetto compie di frontiere tracciate dall'autore. Difatti per Bessière l'ipotesi della trasgressione suppone un mondo unico (quello del romanzo realista e delle sue continuazioni), in cui le divisioni sono legate al soggetto-individuo. Il personaggio del romanzo moderno, modernista, postmoderno, attraversa dei mondi in quanto individuo singolare e universale: non interroga la società se non attraverso la propria prospettiva di individuo cartesiano osservatore, non permettendo la tessitura di una relazione tra le pluralità dei mondi. Nel romanzo contemporaneo il personaggio è caratterizzato dal limite della propria singolarità e incontra il mondo in una «esteriorità generale»²⁴ che definisce l'unità nella pluralità del genere umano e del mondo.

Romanzo contemporaneo come romanzo della transindividualità e del mondo, dunque, romanzo realista ottocentesco come romanzo dell'individuo e della nazione. La riflessione di Bessière nasce da una rilettura critica del romanzo come epopea borghese di Hegel²⁵ (tesi che verrà ripresa da Ian Watt per il *victorian novel*²⁶). Una dialettica che si inserisce in una linea di pensiero ben consolidata, che va da Benedict Anderson a Franco Moretti, passando per Edward Said. Nel celebre *Imagined Communities*, Anderson spiega come la nascita della moderna concezione del tempo come «pieno» (scandito da eventi) e «simultaneo» (altre persone sono coinvolte in altri eventi nello stesso momento in cui io sono coinvolto in un evento) sia cruciale per la nascita delle nazioni e dei nazionalismi²⁷. Il pensiero della comunità immaginata chiamata nazione si solidifica grazie alla rivoluzione della stampa, che conduce alla nascita del giornale e del romanzo: «Consider the structure of the old-fashioned novel, a structure typical not only of the masterpieces of Balzac but also of any contemporary dollar-dreadful. It is clearly a device for the presentation of simultaneity in 'homogeneous, empty time', or a complex gloss upon the world 'meanwhile'»²⁸. L'idea di un organismo sociale che si muove quotidianamente, settimanalmente, annualmente, in un tempo pieno, è una precisa analogia dell'idea di nazione, anch'essa concepita come una solida comunità che si muove regolarmente lungo la storia²⁹.

²⁴ Ivi, p. 165

²⁵ Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* [1835], tr. it. *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1978.

²⁶ Cfr. Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto and Windus, 1957.

²⁷ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso, 1983, p. 24.

²⁸ Ivi, p. 25.

²⁹ Cfr. Ivi, p. 26.

Saremmo portati a pensare che il romanzo realista non si confronti dunque col mondo nella sua vastità, ma costruisca selciati immaginari per rafforzare un sentimento comunitario nazionale. Vero, in un certo senso, ma il selciato, la linea tra il “noi” e gli “altri” viene tracciata in base a quello che si è già conosciuto, conquistato, colonizzato, come dimostrato da Edward Said in *Culture and Imperialism*. L'imperialismo viene definito dallo studioso come «the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan center ruling a distant territory»³⁰ (mentre il colonialismo è una conseguenza dell'imperialismo: l'impianto di insediamenti in territori distanti). Nell'analisi di Said il romanzo è cruciale per l'affermazione di attitudini, riferimenti ed esperienza imperialiste: esso è «l'oggetto estetico»³¹ maggiormente correlato all'espansione imperialista della Gran Bretagna e della Francia. Ignorare o sottostimare la sovrapposizione di Occidentali e Orientali, l'interdipendenza di un terreno culturale in cui colonizzatori e colonizzati coesistono e si combattono tramite proiezioni, geografie, narrazioni e storie rivali, nell'ottica di Said vuol dire non centrare i punti d'interesse cruciali nello sviluppo della modernità³². La narrativa gioca dunque una parte importantissima nell'impresa imperiale, non deve dunque sorprendere che proprio Francia e Inghilterra abbiano la maggiore tradizione romanzesca³³. Il romanzo, dunque, è sempre legato al mondo, in quanto eminentemente *worldly*, intessuto in un sistema di affiliazioni sociali, politiche, culturali: le forme culturali sono ibride, impure, e devono essere riconnesse dal critico con la propria «mondanità». Il metodo per operare questa analisi è la celebre lettura contrappuntistica:

As we look back at the cultural archive, we begin to reread it not univocally but *contrapuntally*, with a simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and of those other histories against which (and together with which) the dominating discourse acts. In the counterpoint of Western classical music, various themes play off one another, with only a provisional privilege being given to any particular one; yet in the resulting polyphony there is concert and order, an organized interplay [...] In the same way, I believe, we can read and interpret English novels, whose engagement [...] with the West Indies or India, say, is shaped and perhaps even determined by the specific history of colonization.³⁴

La lettura contrappuntistica interseca dunque un punto di vista interno al testo (e all'intenzione autoriale) con un punto di vista esterno, che analizza il non detto, il rimosso. In particolare, Said si concentra sulla gerarchia degli spazi che viene impostata tra il centro metropolitano e la sua economia e un sistema di controllo territoriale e di sfruttamento economico oltreoceano. Si pensi al celebre esempio di *Mansfield Park* (1814) di Jane Austen, in cui la piantagione schiavista in Antigua di Thomas Bertram è misteriosamente necessaria al

³⁰ Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1993, p. 9.

³¹ Ivi, p. XII.

³² Cfr. Ivi, p. XX.

³³ Cfr. Ivi, p. XXII.

³⁴ Ivi, p. 51.

funzionamento di *Mansfield Park*³⁵. Said opera, dunque, una mondializzazione della forma romanzo, che dimostra le interdipendenze di storie di metropoli e periferie, bianchi e non-bianchi, presente e futuro. Il punto non è dimostrare che il romanzo abbia “causato” l'imperialismo, ma che il romanzo, in quanto artefatto della società borghese, e l'imperialismo sono impensabili l'uno senza l'altro: «The novel is an incorporative, quasi-encyclopedic cultural form. Packed into it are both a highly regulated plot mechanism and an entire system of social reference that depends on the existing institutions of bourgeois society, their authority and power»³⁶. Non è solo il romanzo realista, dunque, a essere legato all'imperialismo: la nascita del modernismo viene vista come connaturata alla decadenza del potere dell'Europa sul mondo. Il libro si sostituisce al mondo come creazione testuale della sintesi immaginata dagli imperi mondiali: «Spatiality becomes, ironically, the characteristics of an aesthetic rather than of political domination, as more and more regions – from India to Africa to the Caribbean – challenge the classical empires and their cultures»³⁷.

Romanzo sta a nazione come capitalismo sta a imperialismo. Il rapporto tra spazio e letteratura appare come un aspetto decisivo della creazione letteraria, una forza attiva che traccia testi, intrecci. Ma allora, si chiede Franco Moretti, in che modo «la geografia riesce a generare il romanzo nell'Europa moderna?»³⁸: ovvero come si creano le circostanze per l'invenzione di quella comunità immaginata dell'Inghilterra di Austen (è l'esempio di Moretti), in una trama spaziale che oggi «può apparirci scontata», ma che «storicamente non era scontata per niente»³⁹? L'autore cerca di dimostrare come la geografia sia il fondamento della forma narrativa, e come le scelte stilistiche siano correlate alla posizione geografica. Il tutto con la centralità dello statuto della frontiera, la cui costruzione nella trama romanzesca è funzionale (come abbiamo già visto con Bessière) a dimostrare la «contemporaneità del non contemporaneo di ogni paese europeo»⁴⁰, ovvero la diversità tra i diversi stati moderni:

Ma ne hanno bisogno, a che fine? Per rappresentare, per prendere atto della loro disomogeneità; e poi, per *abolirla*. Questi romanzi non sono infatti soltanto storie «della» frontiera, ma soprattutto della sua distruzione, e dell'annessione della periferia interna all'area centrale dello stato-nazione: processo in cui si mescolano coercizione e consenso.⁴¹

³⁵ Cfr. Ivi, pp. 58-59.

³⁶ Ivi, p. 71.

³⁷ Ivi, p. 190.

³⁸ Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997, p. 10.

³⁹ Ivi, p. 22.

⁴⁰ Ivi, p. 43.

⁴¹ *Ibid.*

La dinamica imperialista studiata da Said nascerebbe per Moretti, dunque, nella nazionalizzazione della cultura ad opera del romanzo («Che sia l’Inghilterra di metà Settecento, o l’Italia di metà Ottocento, il messaggio è lo stesso: il romanzo è *il più centralizzato di tutti i generi letterari*»⁴²), nei confronti del quale la provincia, la periferia, si trova in un rapporto di somiglianza forzata. Di conseguenza, non romanzi che si diffondono verso la provincia, ma «diffusione *come* conflitto: tra i romanzi del centro, e le forme culturali che sono tipiche dell’editoria di provincia»⁴³. Partendo dall’immediatezza e dal ritardo delle traduzioni del *Don Chisciotte* nei paesi europei, Moretti vuole dimostrare come gli spazi culturali europei «non vivano *nella stessa epoca letteraria*»⁴⁴. Non l’Europa unita dai *topoi* di Curtius⁴⁵, o quella accomunata dal realismo esistenziale di Auerbach⁴⁶ (che analizzeremo più avanti), dunque, ma tre Europe:

Ad un estremo, quello che Wallerstein chiama il *core*, il “centro” del sistema: un gruppo precoce, versatile, e molto ristretto [...]. All’estremo opposto, la “periferia”: che è invece un gruppo assai ampio, ma dotato di poca libertà, e pochissima creatività. E a metà strada tra i due, un insieme ibrido, sfuggente, che mescola tratti di entrambi: la “semi-periferia”. [...]. Due, tre Europe. Con Francia e Inghilterra sempre al centro; la gran parte delle altre nazioni sempre alla periferia; e nel mezzo un gruppo variabile, che cambia di volta in volta.⁴⁷

La geografia letteraria di Moretti posiziona quindi il romanzo nelle culture nazionali omogenee di Francia e Inghilterra, al centro del sistema-mondo imperialista. Come spiegato in *Opere mondo*, il romanzo non è quella forma polifonica, dialogica e centripeta descritta da Bachtin (la cui teoria analizzeremo nel prossimo sottocapitolo), ma centrifuga:

Il romanzo ottocentesco, ad esempio, con la sua dialettica di provincia e capitale, che incardina il racconto al centro dello Stato-nazione, agisce in modo opposto a una forza centrifuga. E lo stesso vale per la conversazione romanzesca, o la voce impersonale del narratore: anziché alimentare la polifonia, esse ne impongono una drastica *riduzione*, dando vita a un “mondo ideologico-verbale” più compatto e omogeneo a ogni nuova generazione.⁴⁸

La polifonia sarebbe invece la caratteristica strutturale dell’epica moderna, una forma enciclopedica ed eccessiva che Moretti individua nei «testi sacri» della modernità, fatti di digressioni e frammentazioni (il *Faust* di Goethe, *L’Ulisse* di Joyce, il *Moby Dick* di Melville,

⁴² Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, cit., p. 172.

⁴³ Ivi, p. 173.

⁴⁴ Ivi, p. 178.

⁴⁵ Cfr. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur un lateinisches Mittelalter* [1946], tr. it. A. Luzzato, M. Candela, C. Bologna, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La nuova Italia, 1992.

⁴⁶ Cfr. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. Alberto Romagnoli -Hans Hinterhauser, Torino, Einaudi, 1956.

⁴⁷ Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, cit., p. 173.

⁴⁸ Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal “Faust” a “Cent’anni di solitudine”*, Torino, Einaudi, 1994, p. 53.

Cent'anni di solitudine di Garcia Marquez). Opere che nascono nelle semi-periferie, dove prevale lo sviluppo combinato:

Opere mondo, il cui referente geografico non è più lo Stato-nazione, ma un'entità più ampia: un continente, o il sistema-mondo nel suo insieme.

Alla costruzione dell'identità nazionale, che è ormai demandata alla forma-romanzo, subentra così, per l'epica, un'ambizione geografica molto più vasta: un'ambizione planetaria, di cui il Faust è l'archetipo indiscusso.⁴⁹

Tramite queste «enciclopedie ambulanti»⁵⁰, che guardano con ironia la perdita di una totalità universale, per Moretti «l'Occidente ha acquistato l'ampiezza di sguardo consona al nuovo potere mondiale: mantenendosi però a distanza di sicurezza dalla cruda verità geografica»⁵¹. Insomma, romanzo moderno come forma simbolica dello stato-nazione, epica moderna come forma simbolica del liberalismo.

Stefano Ercolino non condivide la suddivisione morettiana tra un'epica polifonica e centrifuga e un romanzo monologico e centripeto, riprendendo il paradigma di ibridazione tra epica e romanzo già proposto da Massimo Fusillo⁵². I generi letterari, sostiene lo studioso, non sono formazioni impermeabili ma strutture carsiche e porose; il sistema delle forme narrative è attraversato da tensioni polifoniche e monologiche che a seconda delle epoche e dei contesti si addensano intorno all'epica o al romanzo: «un sistema delle forme narrative, insomma, in cui epica e romanzo *interferiscono* di continuo, definendosi l'una in relazione all'altro e garantendosi, in tal modo, la reciproca *sopravvivenza*»⁵³. Nell'età contemporanea in particolare per Ercolino è proprio il romanzo che può raccogliere «l'eredità dell'epica e la sua utopia universalizzante»⁵⁴, un tipo di romanzo specifico, che Ercolino denomina «massimalista»:

Si tratta di un genere del romanzo contemporaneo esteticamente ibrido che si sviluppa nel secondo Novecento negli Stati Uniti, e poi si diffonde in Europa e America Latina alle soglie del XXI secolo. “Massimalista”, per la multiforme tensione massimizzante e ipertrofica delle narrazioni in questione; “romanzo”, perché i testi discussi sono tutti romanzi. Scopo del saggio sarà la definizione di un nuovo territorio concettuale che contribuirà a un rimodellamento della visione tradizionale del postmoderno, nonché a un ripensamento della storia del romanzo occidentale nella seconda metà del Novecento.⁵⁵

⁴⁹ Ivi, p. 47.

⁵⁰ Ivi, p. 50.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Cfr. Massimo Fusillo, *Tra epica e romanzo*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. Le forme*, vol. II, Torino, Einaudi, 2002, pp. 5-35.

⁵³ Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista. Da “L'arcobaleno della gravità” di Thomas Pynchon a “2666” di Roberto Bolaño*, Milano, Bompiani, 2015, epub.

⁵⁴ Ivi, epub.

⁵⁵ Ivi, epub.

Un vero e proprio «romanzo-mondo» che presenta delle analogie ma anche delle differenze coi romanzi su cui si focalizzerà il nostro studio. In particolare, Ercolino parla del carattere sovranazionale del romanzo massimalista, con tuttavia un deciso primato della narrativa di origine statunitense⁵⁶; difatti il romanzo massimalista sarebbe caratterizzato da una forte «occidentalità»⁵⁷, facendo dell'Occidente il suo oggetto esclusivo di rappresentazione e costruendosi attorno alle logiche produttive e simboliche del capitalismo. Lo studioso individua attraverso il *close reading* degli elementi morfologici e simbolici precisi e caratteristici del genere: la lunghezza, il modo enciclopedico, la coralità dissonante, l'esuberanza diegetica, la compiutezza, l'onniscienza narrativa, l'immaginazione paranoica, l'intersemioticità, l'impegno etico e il realismo ibrido. Sono elementi diversi che entrano anche in contrasto tra loro: i primi quattro sarebbero «responsabili di un aumento dell'entropia narrativa, esprimendo quella che potremmo definire come una *funzione-caos*», mentre compiutezza, narratore onnisciente e paranoia «lavorano in direzione opposta, verso un contenimento della polifonia, facendosi portatrici di una *funzione-cosmos*»⁵⁸. Il romanzo massimalista si pone dunque come obiettivo la rappresentazione della totalità complessa del mondo, in particolare attraverso un enciclopedismo sfrenato che si costituisce per sistemi policentrici di frammenti. Il frammento qui, infatti, non denuncia una perdita di una visione totalizzante e modellizzante del reale, «ma è esso stesso *il sistema*; un sistema aperto, frattale [...]. Il solo sistema testuale possibile per una letteratura dal respiro globale; il solo sistema testuale possibile per un romanzo che osa sfidare la complessità del mondo»⁵⁹. Ora, non siamo d'accordo sul fatto che il romanzo massimalista sia l'unico modo per rappresentare la complessità del mondo, d'altronde Ercolino non si concentra su una grande quantità di aspetti tematici, formali, politici che sono al centro del nostro studio (dalla decolonialità al multilinguismo, passando per la transculturalità), ma certo le consonanze col romanzo-mondo di Glissant, come vedremo, sono notevoli. Si pensi alla stessa estetica del frammento, ma anche alla molteplicità delle linee narrative che si accompagna alla presenza costante di digressioni, nonché al gioco tra il realismo e l'antirealismo.

Le consonanze sono ancora più notevoli con il romanzo-mondo teorizzato da Tiphaine Samoyault in *Excès du roman*. Qui la studiosa non si concentra su un particolare sottogenere delimitato in un periodo storico, come Ercolino, ma vede la tendenza all'eccesso come una

⁵⁶ Cfr. Ivi, epub.

⁵⁷ Ivi, epub.

⁵⁸ Ivi, epub.

⁵⁹ Ivi, epub.

caratteristica intrinseca alla forma romanzo stessa. Il romanzo per Samoyault è un organismo onnivoro che si è appropriato dei caratteri dell'epica integrandoli nella propria forma: il romanzo cresce, si sviluppa, eccede, proprio negli scambi, nei contagi tra finzione e storia, tra quotidianità ed epopea. L'eccesso a livello formale può essere di diverso tipo: vi è l'eccesso quantitativo del romanzo realista, che esibisce il molteplice cercando un'impossibile sistematizzazione. Dall'altro lato vi è l'eccesso della digressione, che procede per addizioni che deviano sempre dalla strada principale⁶⁰. Se queste caratteristiche, come detto, sono per Samoyault interne alla forma romanzo stessa, esse si rafforzano nel romanzo-mondo:

Quand la science moderne dissocie radicalement ces deux livres [il libro-mondo e la Bibbia ndr.] et donne soudain à cette image des écrits de Dieu un statut purement métaphorique, le roman lui impose une sorte de généalogie de substitution, en donnant peu à peu au romancier la possibilité d'être un créateur de monde en même temps qu'un créateur de livre. Le quatrième excès du roman est en même temps le plus ambitieux : il est celui qui fait du livre non plus seulement le lieu d'une représentation du monde, mais le monde même.⁶¹

Questo romanzo è caratterizzato dal medesimo enciclopedismo per frammenti antisistematici individuato da Ercolino per il romanzo massimalista, fondandosi sul conflitto tra oggettività e soggettività, certezza scientifica e approssimazione della vita umana⁶². Ma più che a un particolare influsso del capitalismo globale, l'enciclopedismo si lega per Samoyault a quella molteplicità descritta da Italo Calvino nelle *Lezioni americane*⁶³, seguendo principio su due livelli: della molteplicità del mondo e della varietà dei discorsi sul mondo⁶⁴:

Le roman-monde serait celui qui réunirait l'ensemble des qualités de l'excès (la quantité, la longueur, les détours et l'expansion) et qui parviendrait ainsi à sonner au monde une identité fictive. Avec les romans-mondes, l'excès rejoint la totalité de deux façons possibles : soit le roman délivre une représentation du tout du monde (c'est l'encyclopédie du visible), soit il profère une parole qui le suggère (le livre total programmé par le rêve mallarméen).⁶⁵

Per questi motivi l'eccesso (e il paradosso) ultimo del romanzo-mondo attiene alla creazione di una lingua-mondo che reitere il mondo fino a inghiottire ed eliminare il mondo stesso.

In queste pagine abbiamo cercato di tessere un legame tra diverse teorie recenti sul romanzo che si focalizzano sulla problematica del mondo. Intendiamo chiudere questo sottocapitolo con una costellazione di teorie che si potrebbero classificare sotto l'etichetta

⁶⁰ Cfr. Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 112.

⁶¹ Ivi, pp. 147-148.

⁶² Ivi, p. 157.

⁶³ Cfr. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

⁶⁴ Cfr. Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, cit., p. 161.

⁶⁵ Ivi, p. 179

“ontologie pluraliste”⁶⁶. Secondo Carlos Fuentes, nella crisi della critica contemporanea sembra quasi che lo scrittore prenda il ruolo di una sorta di avanguardia critica⁶⁷, anticipando discorsi sulla mondialità del romanzo propriamente detta che, come vedremo, la critica letteraria e la comparatistica cominciano a elaborare in maniera sistematica solo nell’ultimo decennio. Si tratta di una revisione e riscrittura della storia e della pratica romanzesca come policentrica, transculturale; a tal proposito è paradigmatica la lezione di Pageaux, che sceglie di parlare di nascite (e non di nascita) del romanzo. Per il comparatista, infatti, la forma romanzesca è:

L’incontro, in un dato momento storico e culturale, di una forma di un insieme di tratti distintivi – che possiamo chiamare anche struttura – con una materia che possiamo chiamare tematica o immaginaria. Per nascite intendiamo dunque innanzitutto gli incontri fra una struttura ed un immaginario in una congiuntura precisa. Gli incontri in questo caso prendono il nome di romanzi.⁶⁸

Non una forma, dunque, ma un sistema metamorfico che muore e nasce (come la fenice presente nella copertina del libro) in forme differenti. È qui che risiede, secondo Kryszewski, l’intrinseca modernità del genere romanzo:

Il romanzo è *moderno* per necessità organica [...]. Il romanzo “mette alla prova i discorsi”, che integra intenzionalmente per praticare una sorta di sperimentazione scientifica. In tal senso, gli è relativamente facile riscrivere la modernità, giacché la sua forma è per definizione incompiuta, sperimentale, in un perenne processo di aggiustamento e ridefinizione in relazione alla complessità del reale.⁶⁹

Il romanzo è un genere transculturale, transnazionale, interdiscorsivo e intersemiotico, che attraversa lingue e culture, proprio grazie alla sua apertura, alla sua necessità di «sistemi di simulazione secondari»⁷⁰, essendo semioticamente determinato dalla coesistenza di sistemi diversi (ideologia, estetica, intertestualità), dal suo perenne processo di aggiustamento e ridefinizione in relazione alla complessità del reale: «ed esattamente come la modernità, il romanzo opera su scala mondiale»⁷¹. In sintesi, per il critico la modernità del romanzo si svolge su una lunga durata storica, è un processo continuo e dialettico: «gli operatori della modernità (soggettività, frammentazione, discontinuità, ironia, autoriflessività) agiscono quali filtri

⁶⁶ Si tratta di teorie “lanciate” nel campo letterario da studiosi di letteratura ibridi (come Daniel-Henri Pageaux), e decentrati (come Wladimir Kryszewski); ma soprattutto da parte di scrittori che accompagnano la propria produzione romanzesca con la riflessione saggistica: Carlos Fuentes, Milan Kundera, Guy Scarpetta, Vincent Message. Come vedremo le riflessioni di questi autori sulla loro stessa arte e su altri scrittori e scrittrici presentano dei punti comuni cruciali e paradigmatici, che ritroviamo nella stessa analisi di Bessière sul romanzo contemporaneo. Non possiamo certo parlare di una scuola, ma di un sentimento comune, di intenzioni poetiche condivise, certamente sì. Le consonanze come si vedrà saranno molte anche con gli stessi Glissant, Rushdie e Meneghello.

⁶⁷ Cfr. Carlos Fuentes, *Geografia de la novela* [1993], tr. fr. Céline Zins, *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, 1997.

⁶⁸ Daniel-Henri Pageaux, *Naissances du roman* [1995], tr. it. Paolo Proietti, *Nascite del romanzo*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 21.

⁶⁹ Wladimir Kryszewski, *Il romanzo e la modernità*, tr. it. Massimo Manganelli, a cura di Francesco Muzzioli, Roma, Armando Editore, 2003, p. 296.

⁷⁰ Ivi, p. 295.

⁷¹ Ivi, p. 296.

discorsivi che imprimono alla forma romanzesca una o più specificità del ‘moderno’»⁷². In base alla presenza più o meno rilevante di questi fattori strutturali, Kryszewski traccia cinque linee diverse del romanzo, che chiama «azioni comunicative»⁷³.

In questo nuovo panorama, Milan Kundera è forse l'autore maggiormente legato a un'idea di mondialità che non può prescindere dalla centralità della tradizione europea. Ne *Il sipario* la de-nazionalizzazione del discorso sul romanzo nasce innanzitutto dal riconoscimento di un'unità estetica e poetica comune continentale. L'Europa sarebbe il continente in cui il massimo di diversità convive nel medesimo spazio; l'arte si muoverebbe liberamente in questo contesto transnazionale. Se nessun critico musicale avrebbe il coraggio di delimitare l'arte della polifonia a una singola nazionale (vedendola in un percorso che dalla Francia va nei Paesi Bassi e in Germania passando per l'Italia) il romanzo subirebbe il «terrorismo del piccolo contesto che riduce tutto il significato di un'opera al ruolo che quest'ultima svolge nel proprio paese»⁷⁴, a causa del nesso tra lingua, cultura e identità: «L'Europa non è riuscita a pensare la propria letteratura come un'unità storica e non mi stancherò mai di ripetere che in questo consiste il suo irreparabile fallimento intellettuale»⁷⁵. Kundera compie dunque un'opera di transnazionalizzazione ed europeizzazione della forma romanzo («Le roman est l'œuvre de l'Europe; ses découvertes, quoique effectuées dans des langues différentes, appartiennent à l'Europe tout entière. La succession des découvertes (et non pas l'addition de ce qui a été écrit) fait l'histoire du roman européen»⁷⁶). Lo scrittore riconosce il primato europeo della ricchezza delle forme⁷⁷, ma anche l'allargamento dei confini geografici del romanzo contemporaneo, in particolare parla di «tropicalizzazione del romanzo»:

Les romans créés au-dessous du trente-cinquième parallèle, quoiqu'un peu étrangers au goût européen, sont le prolongement de l'histoire du roman européen, de sa forme, de son esprit, et son même étonnamment proches de ses sources premières ; nulle part ailleurs la vieille sève rabelaisienne ne coule aujourd'hui si joyeusement que dans les œuvres de ces romanciers non-européens.⁷⁸

Per Fuentes e Scarpetta una delle maggiori sfide del romanzo contemporaneo è il confronto con l'universo della comunicazione immediata⁷⁹: cosa può dire il romanzo che non è possibile dire altrimenti?⁸⁰ Qual è lo specifico estetico del romanzo? Come spiegato da Fuentes,

⁷² Ivi, p. 298.

⁷³ Ivi, p. 300.

⁷⁴ Milan Kundera, *Le rideau* [2004], tr. it. Massimo Rizzante, *Il sipario*, Milano, Adelphi, 2005, p. 51.

⁷⁵ Ivi, p. 47.

⁷⁶ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 16.

⁷⁷ Ivi, p. 176.

⁷⁸ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 45.

⁷⁹ Cfr. Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1996.

⁸⁰ Cfr. Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, cit.

in America Latina negli anni Cinquanta si è risposto a queste questioni e a queste nuove esigenze erigendo tre dicotomie dogmatiche: realismo contro immaginario, nazionalismo contro cosmopolitismo, impegno contro formalismo⁸¹. Le esigenze realiste e progressiste hanno costretto i romanzieri a rendere la propria arte un riflesso di una (supposta) realtà sociale, politica, economica; ma, spiega Fuentes, il realismo è un prigioniero che costringe a vedere solo quello che già si conosce, mentre il compito del romanzo è aggiungere qualcosa alla realtà che non è già immediatamente percettibile. La realtà si vuole oggettiva, ma lo specifico del romanzo è il rapporto tra individualità e collettività, la soggettività collettiva: «le roman ne montre ni ne démontre le monde, il lui ajoute quelque chose. Il crée des éléments verbaux qui complètent le monde»⁸². Emerge qui la figura e l'esempio di Kafka, considerato lo scrittore più realista del ventesimo secolo proprio grazie al suo antirealismo⁸³, opinione condivisa dagli altri romanzieri. Per Kundera Kafka è il maggior esponente di una delle quattro linee del romanzo («l'appel du rêve»⁸⁴); ci sono periodi della storia moderna e contemporanea, ricorda Kundera, in cui la vita assomiglia ai romanzi di Kafka. È necessario ristabilire la relatività del realismo, dell'effetto di reale: a Praga i romanzi di Kafka «si confondono con la vita», a Parigi vengono letti come la dimensione soggettiva dell'autore⁸⁵. Kafka per Kundera è l'ispirazione di Garcia Marquez stesso, è dunque l'iniziatore di una linea polifonica che intreccia sogno e realtà, che continuerebbe con Fellini, Fuentes, Rushdie⁸⁶.

Il fenomeno di saturazione dell'informazione avrebbe dunque contribuito a dare una nuova vita, storia e geografia al romanzo, col superamento della frontiera artificiale tra *realismo* e *immaginario*, situando i romanzieri, al di là della propria nazionalità, nel territorio comune dell'immaginazione e della lingua romanzesca («citoyen de la nation nommée Roman»⁸⁷). Secondo Fuentes la mondializzazione dell'arte romanzesca è avvenuta grazie a due perdite: innanzitutto quella del concetto di universalità della natura umana, fondamento della classe media borghese illuminista: «Notre monde actuel, multiracial et polyculturel, particularise ce qui au XVIIIe siècle était universel – la raison et la classe sociale éclairée d'Europe - ; il accorde en outre l'universalité pluraliste à tous les hommes et à toutes les femmes, qu'ils soient européens, asiatiques, africains ou américains»⁸⁸. Da qui la seconda perdita: quella dell'idea

⁸¹ Ivi, p. 15. Sono, come vedremo, le medesime dicotomie che oggi vengono erette nel dibattito contemporaneo italiano su fiction e non-fiction.

⁸² Ivi, p. 19.

⁸³ Ivi, p. 17.

⁸⁴ Milan Kundera, *L'art du roman*, cit., p. 27.

⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 129.

⁸⁶ Cfr. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, cit., p. 69.

⁸⁷ Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, cit., p. 20.

⁸⁸ Ivi, p. 21.

dell'Europa come unico luogo da cui si può emanare la storia; la storia oggi è universale solo in quanto policentrica, nell'annullamento delle dicotomie tra centro e periferie. Come ribadito da Scarpetta, oggi possiamo valutare esteticamente e criticamente un'opera letteraria unicamente situandola nel suo contesto globale⁸⁹. Le stesse tendenze poetiche non sono più nazionali, ma transnazionali; Scarpetta ne individua in particolare tre: l'arte del romanzo può produrre un effetto di verità, attiene ad esplorare il non-detto di altri discorsi; nei romanzi contemporanei i limiti tra finzione e autobiografia vengono rimodulati; e infine all'eterogeneità e molteplicità del materiale romanzesco, si unisce una calcolata arte della composizione⁹⁰. Ritroviamo queste riflessioni in Kundera, che vede il romanzo non come un genere letterario ma come una specifica arte con una sua Musa, una sua storia, una sua morale, un suo specifico rapporto con l'io dell'autore⁹¹. La ragion d'essere del romanzo, in particolare è la poetica di quello che Heidegger chiama *in-der-Welt-sein*, essere-nel-mondo:

L'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille : le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le monde change, l'existence (*in-der-Welt-sein*) change aussi. Depuis Balzac, le « Welt » de notre être a le caractère historique et les vies des personnages se déroulent dans une espace du temps jalonné de dates. Le roman ne pourra plus jamais se débarrasser de cet héritage de Balzac.⁹²

La storia è dunque cruciale per il romanzo (da un lato il romanzo che esamina la dimensione storica dell'esistenza umana, dall'altro quello che illustra una situazione storica⁹³), ma il romanzo non va confuso con la storiografia: la storiografia scrive la storia della società, il romanzo quella dell'uomo nella società, per questo il romanzo non esamina la realtà, ma l'esistenza, ovvero, come scritto, il rapporto inscindibile tra essere e mondo («Il faut donc comprendre *et le personnage et son monde comme possibilités*»⁹⁴).

Come studiato da Kryszinski, il romanzo contemporaneo sarebbe segnato da una sorta di «post-bachtinismo», ovvero da un superamento del dialogismo (che analizzeremo nelle prossime pagine) verso il predominio dell'autore-costruttore e del narratore soggettivo⁹⁵. Le opere di autori come Rushdie, Glissant, Fuentes, riscrivono il romanzo come trionfo dell'ibrido, riattivazione dei modelli originali come «i dispositivi prospettivistici alla Cervantes e le digressioni alle Sterne»⁹⁶. Il romanzo oggi coniuga il suo ruolo estetico e sociale nella

⁸⁹ Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, cit., p. 19.

⁹⁰ Ivi, pp. 20-22.

⁹¹ Milan Kundera, *Il sipario*, cit., p. 73.

⁹² Milan Kundera, *L'art du roman*, cit., p. 50.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Milan Kundera, *L'art du roman*, cit., p. 57.

⁹⁵ Cfr. Wladimir Kryszinski, *Il romanzo e la modernità*, cit., pp. 255-256.

⁹⁶ Ivi, p. 284.

transnazionalizzazione degli immaginari, nella critica dei valori ideologici della nazione. Il romanzo è arte barocca, impura, contraddittoria, policulturale, che critica radicalmente il nesso tra realismo, nazionalismo e impegno politico, mettendo in relazione diversa realtà, temporalità, lingue, civiltà⁹⁷. Il romanzo è la voce di un «nouveau monde en train de naître»⁹⁸, è l'incrocio tra il destino individuale e il destino storico degli esseri umani, intessendo l'atto della scrittura con quello della lettura⁹⁹. Il romanzo è, infine, interrogazione critica sul mondo e sulla sua stessa rappresentazione del mondo:

Don Quichotte a gagné : il ne doit plus jamais y avoir une seule voix ou une seule lecture. L'imaginaire fait partie du réel et ses langages sont multiples. Ulysse a gagné lui aussi au bout de son long voyage de Troie à Dublin : le monde quotidien est inconnu ; le monde inconnu est quotidien. L'*Odyssée* passe par Mexico et Buenos Aires.

La littérature de l'Amérique espagnole, littérature de la Manche, roman impur, fiction métisse, a dû surmonter, pour exister, les obstacles du réalisme plat, du nationalisme commémoratif et de l'engagement dogmatique.¹⁰⁰

Anche il riferimento alla linea *Don Chisciotte*, come quello a Kafka, è condiviso da altri autori. Per Kundera, il fondatore della modernità non è unicamente Cartesio, ma anche Cervantes: il romanzo è il sapere nato per la comprensione di un mondo in cui non c'è più un Dio o un giudice supremo¹⁰¹, e Cervantes comprende e rappresenta il mondo come ambiguità, come relatività totale. È un sapere polifonico, che integra e intreccia i diversi generi non romanzeschi nelle diverse linee narrative all'interno del romanzo. Tuttavia, Kundera riconosce che la linea dell'imitazione del reale ha vinto sulla «taverna di Cervantes», non possiamo oggi tornare «acriticamente» a Cervantes, dobbiamo avere presente l'esperienza del realismo ma riscrivendola attraverso due modalità: o la riscrittura parodica, ironica; oppure quella fantastica o onirica¹⁰².

Queste riflessioni sulle «ontologie pluraliste» del romanzo si intrecciano nel saggio di Vincent Message, *Romanciers pluralistes*. L'autore propone di distinguere la «tradizione della Mancina», caratterizzata dalla linea romanzesca impura, ludica e inclusiva, dalla «tradizione di Waterloo», che si incentra sul realismo e sul soggetto. La «tradizione della Mancina» darebbe vita ai «romans du nous»¹⁰³, in cui l'accento non è messo sul conflitto tra individuo e mondo, ma sulle relazioni che gli individui intrattengono tra di loro. All'interno di questi romanzi

⁹⁷ Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, cit., p. 29.

⁹⁸ Ivi, p. 30.

⁹⁹ Cfr. Ivi, p. 34.

¹⁰⁰ Ivi, p. 23

¹⁰¹ Come vedremo, questo ragionamento riecheggia quello di György Lukács, *Theorie des Romans* [1920], tr. it. Giuseppe Raciti, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999.

¹⁰² Cfr. Milan Kundera, *L'art du roman*, cit., pp. 115-116.

¹⁰³ Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, Paris, Seuil, 2013, p. 12.

polifonici della collettività, Message individua un'ulteriore costellazione specifica: «les romans pluralistes»¹⁰⁴. I romanzi pluralisti oltrepassano qualsiasi imperativo realista, criticando la percezione empirica e cartesiana del mondo: «le pluralisme au contraire s'empare d'un réel élargi, qui inclut les dimensions imaginaires de la vie, et dont les sujets font une expérience différente selon la position qu'ils occupent et leur état de conscience»¹⁰⁵. Essi si distinguono dagli altri sottogeneri in quanto non donano grande importanza ai «codici di organizzazione narrativa»¹⁰⁶, bensì ai «codici di organizzazione estetica»¹⁰⁷. Il lettore di questi romanzi non deve aspettarsi la possibilità di un'immersione empatica, permessa dalla linearità dell'intreccio e dell'arco narrativo, bensì deve prestare attenzione ad altri elementi estetici, che garantiscono la coerenza e l'efficacia del testo: ricorrenze stilistiche, variazioni tematiche, paradigmi strutturali¹⁰⁸. In particolare, nell'analisi di Message il pluralismo estetico si riconduce a sette piani distinti: una molteplicità di intrecci ramificati; una molteplicità di livelli di realtà; un'ibridazione dei registri, atta a decostruire le gerarchie culturali; la tessitura di differenti tradizioni culturali; la forte interdiscorsività e intersemioticità; la presenza di un registro saggistico che dà continuità al romanzo; la messa in scena di una molteplicità di coscienze e punti di vista¹⁰⁹. Analizzeremo questi procedimenti in maniera più dettagliata nelle prossime pagine, concludiamo ponendo l'accento sul diverso noi che secondo Message istituiscono questi romanzi: non un "noi" comunitario, ma un "noi" pluralista che lascia libertà di azione e riconoscimento al lettore transculturale¹¹⁰.

2.1.2. Il romanzo assoluto che ingloba il mondo. Pluridiscorsività e temporalità.

Nelle teorie contemporanee sul romanzo abbiamo trovato molti riferimenti ad *Estetica e romanzo* di Michail Bachtin, nonché alcuni "residui" di una visione del genere come organismo assoluto e omnicomprensivo capace di inghiottire il reale e mettersi al suo posto. Per Bessière il romanzo contemporaneo riconosce il mondo come problematica, ovvero si pone come oggetto estetico transitivo e relazionale¹¹¹. Prima di questa visione, tuttavia, l'unico modo in

¹⁰⁴ Ivi, p. 22.

¹⁰⁵ Ivi, p. 30.

¹⁰⁶ Ivi, p. 313.

¹⁰⁷ Ivi, p. 314.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Cfr. Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, cit., p. 318.

¹¹⁰ Cfr. Ivi, p. 464.

¹¹¹ Trattasi di una visione a sua volta comune nella nuova critica francese che vede la letteratura come riparazione: si veda Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Editions Corti, 2017.

cui il romanzo potesse concepire la totalità del mondo era attraverso la teoria di una forma estetica universale; si tratta di una linea continuativa e illustre, che parte col romanticismo tedesco, in particolare coi fratelli Schlegel, trovando le tre formulazioni più convincenti e complesse in *Estetica e romanzo* di Bachtin (e la sua traduzione culturale, che segna il passaggio da formalismo a strutturalismo fino alla decostruzione), in *La préparation du roman* di Barthes e *The sense of an Ending* di Frank Kermode. Testi di frontiera, che necessitano una trattazione a parte a loro dedicata.

L'idea di una forma romanzo che si sovrappone con l'atto della scrittura nasce col romanticismo di Iena. Nel suo *Gespräch über die Poesie* Friedrich Schlegel affermava che «i migliori romanzi altro non sono che una confessione, più o meno velata, dell'autore, il frutto della sua esperienza, la quintessenza della sua peculiarità»¹¹², tuttavia «molti sono i cosiddetti romanzi cui non è affatto applicabile la mia idea di forma romantica; li valuto tuttavia con il criterio rigoroso della più o meno forte presenza di una originale visione delle cose e dell'intensità della vita rappresentata»¹¹³. Ecco che a una linea che unisce autobiografismo, lirismo, e frammentarietà, i cui capostipiti si trovano nel romanzo umoristico settecentesco (Sterne, Jean Paul, Diderot); viene già opposta una linea che si limita alla semplice prosastica rappresentazione della vita quotidiana (Fielding, Goldsmith). Come analizzato da Alexandre Gefen, l'assoluto ricercato dai romantici è allo stesso tempo la finalità dell'opera e ciò che l'eccede, in quanto la rappresentazione cerca costantemente di andare al di là delle stesse parole. Dietro l'idea comune della totalità, l'ideologia estetica romantica entra in tensione col progetto della rappresentazione empirica: la scrittura del mondo viene staccata dalla rappresentazione di una totalità realista, somma di elementi empirici, e lascia intendere che esiste una relazione profonda, una corrispondenza, tra l'ideale formale e l'essenza del mondo, che lo scrittore cerca di decrittare attraverso il proprio linguaggio¹¹⁴. È la genealogia de *l'art pour l'art*, che fonda la propria autonomia estetica e creativa proprio sulle nozioni di distacco dal mondo, di non compromissione con l'impegno sociale e politico, con la paradossale affermazione dell'inutilità dell'arte¹¹⁵. Come analizzato da Thomas Pavel, i romantici interpretano l'avvento dell'età moderna non come una vittoria dell'oggettività sulla superstizione, ma come una rivoluzione poetica, destinata a liberare il soggetto e a permettergli l'accesso alla profondità del mondo. Il

¹¹² Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie* [1800], tr. it. *Dialogo sulla poesia*, a cura di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, 1991.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Alexandre Gefen, *L'idée de la littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Editions Corti, 2021, p. 113.

¹¹⁵ Cfr. Ivi, p. 187.

romanzo, quindi, non può umiliarsi al cospetto della realtà empirica, ma deve farsi penetrare dalla lezione della poesia lirica: «le roman était mis en demeure de rompre avec l'imitation prosaïque de l'action humaine pour se rendre digne de réintégrer l'unité spirituelle primordiale de la poésie»¹¹⁶.

Ora, può sembrare impreciso disegnare una linea che da una concezione dell'arte per l'arte passa per la concezione del romanzo come organismo pluridiscorsivo, che per Bachtin nasce nella cultura popolare europea. Tuttavia, Bachtin cita direttamente la *Lettera sul romanzo* di Schlegel nel saggio *Dalla preistoria alla parola romanzesca* («I romantici affermavano che il romanzo è un genere misto (una mescolanza di versi e di prosa), che tra i propri elementi costitutivi include vari generi (in particolare, lirici). Ma i romantici da questa affermazione non traevano conclusioni stilistiche»¹¹⁷). Per comprendere questo passaggio, è innanzitutto necessario analizzare l'ottica di Bachtin sull'opera d'arte, espressa in *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*. Bachtin distingue tra «forme architettoniche» e «forme compositive»: le prime sono «forme del valore psichico e corporeo dell'uomo estetico, forme della natura come suo ambiente circostante, forme dell'evento nel suo aspetto personale, sociale, storico»¹¹⁸, mentre le seconde organizzano il materiale, sono la tecnica con cui si realizza il materiale architettonico (ad esempio la tragedia è una forma architettonica, la cui forma compositiva è drammatica). L'io dell'autore è il legame che permette la trasformazione della realtà preesistente all'atto estetico in un oggetto estetico recante tutta la pienezza sociale, politica e conoscitiva. È qui che si trova la maggiore critica ai formalisti russi a lui contemporanei¹¹⁹: la forma, fuori dal suo riferimento al contenuto, non è esteticamente significativa:

La realtà della conoscenza e dell'atto etico, realtà che in quanto conosciuta e valutata entra nell'oggetto estetico ed è qui sottoposta a una concreta intuitiva unificazione, individuazione, concretizzazione, isolamento e compimento, cioè a una totale organizzazione formale artistica mediante un materiale determinato, è da noi chiamata [...] contenuto dell'opera d'arte [...].
*Il contenuto è un momento costitutivo necessario dell'oggetto estetico, e ad esso è correlativa la forma artistica, la quale fuori di questa correlazione non ha in generale alcun senso.*¹²⁰

¹¹⁶ Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 23.

¹¹⁷ Michail Bachtin, *Dalla preistoria alla parola romanzesca* [1940], in Id., *Voprosy literatury i estetiki* [1975], tr. it. Clara Strada Janovič, *Estetica e Romanzo*, Torino, 2001, p. 407.

¹¹⁸ Michail Bachtin, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria* [1924], in Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 16.

¹¹⁹ Cfr. Stefania Sini, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011, p. 66. In generale tutta la nostra analisi della teoria bachtiniana deve molto al saggio di Sini.

¹²⁰ Michail Bachtin, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, cit., p. 27. Corsivo nell'originale.

La vita, dunque, non si trova solo fuori dall'opera d'arte, ma anche in essa, nella sua relazione inscindibile tra forma e contenuto, mondo e atto etico del soggetto che guarda, seleziona, valuta il mondo: «questo *trovarsi-fuori* (che non è indifferentismo) permette all'attività artistica di unificare, organizzare e compiere dall'*esterno* l'evento»¹²¹. La funzione primaria della forma rispetto al contenuto consiste proprio in questa attività di isolamento e separazione¹²²; di conseguenza, la centralità dell'io, del soggetto che mette in forma il reale nella sua complessità pluridiscorsiva. Trattasi del più evidente legame di Bachtin con il romanzo assoluto di Schlegel: «nella forma *io trovo me stesso*, la mia attività produttrice di organizzazione formale assiologica, *io sento vivamente il mio moto che crea l'oggetto*»¹²³. Sta qui per Bachtin la differenza sostanziale tra forma artistica e forma conoscitiva, scientifica: la seconda non ha un autore-creatore, lo nasconde dietro la profusa natura empirica del proprio sapere («*la scienza come unità oggettuale oggettiva non ha autore-creatore. L'autore-creatore è un momento costitutivo della forma artistica*»¹²⁴).

Ritroviamo qui anche un determinante nesso tra la visione estetica di Bachtin e la teoria dell'ultimo Barthes del Collège de France. Nella *Leçon inaugurale* Barthes infatti spiega che se nel discorso scientifico il sapere è un enunciato (il soggetto parlante non è implicato nel discorso che viene dunque percepito dal lettore come naturale), nella scrittura esso è un'enunciazione, ovvero espone il posizionamento e l'energia del soggetto: «elle reconnaît que le langage est un immense halo d'implications, d'effets, de retentissements, de tours, de retours, de redans [...]: les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments; ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs : l'écriture fait du savoir une fête»¹²⁵.

Ma ritorniamo a Bachtin. Parlavamo della differenza tra architettura e composizione, ebbene: «il *romanzo* è una forma puramente compositiva di organizzazione di masse verbali che realizza nell'oggetto estetico la forma architettonica di compimento artistico di un evento storico o sociale; tale forma è una varietà della forma del *compimento epico*»¹²⁶. Il romanzo è insomma la tecnica specifica con la quale l'io autore è capace di mettere in forma tramite il suo

¹²¹ Ivi, p. 28. Trattasi dell'extralocalità dell'autore rispetto all'eroe, cruciale nella teoria estetica di Bachtin, che analizzeremo nel nostro terzo capitolo sull'autorialità polimorfica.

¹²² Bachtin fa diretto riferimento alla teoria dello straniamento di Slovskij, esplicitando tuttavia che essa sarebbe solo un caso particolare dell'attività di isolamento e separazione. Cfr. Ivi, p. 54.

¹²³ Ivi, p. 52.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Roland Barthes, *Leçon* [1976], in Id., *Œuvres complètes*, a cura di Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, Tome III (1974-1980), p. 803.

¹²⁶ Michail Bachtin, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, cit., p. 15.

atto etico la complessità del mondo nei suoi due caratteri principali: la pluridiscorsività e il cronotopo.

Andiamo con ordine, Bachtin nella citazione precedente parlava di come il compimento romanzesco è una variante del compimento epico. Si tratta di quella scissione oppositiva tra epica e romanzo di cui già scrivevamo nelle pagine precedenti parlando dell'epica moderna di Franco Moretti e del romanzo massimalista di Stefano Ercolino, passando per Massimo Fusillo¹²⁷. Questa differenza è anche il maggior aspetto che lega Bachtin alla "linea hegeliana" della teoria del romanzo, che studieremo nelle prossime pagine, e che trova il proprio primo grande compimento nella *Teoria del romanzo* di György Lukács. Ma se lì, come vedremo, il romanzo è «l'epopea borghese», per Bachtin le cose stanno diversamente. Per il teorico l'epopea come genere letterario è caratterizzata da tre aspetti costitutivi: «1) l'oggetto dell'epopea è il passato epico nazionale, il 'passato assoluto' [...]; 2) fonte dell'epopea è la tradizione nazionale (e non l'esperienza individuale e la libera invenzione che ne deriva); 3) il mondo epico è separato dal presente, cioè dal tempo del cantore (dell'autore e dei suoi ascoltatori) da una distanza epica assoluta»¹²⁸. La base dell'epopea è dunque la «distanza epica», distanza del soggetto dall'oggetto messo in forma, distanza nel tempo, nello spazio, ma anche distanza etica e sacrale. L'epopea è indifferente all'inizio e alla fine formale: «il passato assoluto è chiuso e compiuto sia nel tutto sia in ogni sua parte»¹²⁹.

È una distinzione essenzialmente di antropoiesi della classe sociale: ciò che permette di passare dal tempo chiuso e ciclico dell'epica a quello contingente e aperto del romanzo non è, per Bachtin, l'emergere della borghesia, ma della cultura popolare e folclorica, il cui elemento stilistico caratterizzante è il riso. Il riso per Bachtin distrugge la distanza epica in quanto gerarchia tra gli strati del reale: «il riso ha la forza straordinaria di avvicinare l'oggetto; esso introduce l'oggetto in una zona di brusco contatto, dove si può familiarmente tastarlo da tutte le parti»¹³⁰. Senza il riso, dunque, non si può avere una concezione realistica del mondo, in quanto esso permette la prova analitica, scientifica, dissacrante, che la distanza non può garantire: «in sostanza è una detronizzazione, cioè il ritiro dell'oggetto dal suo piano di lontananza, la distruzione della distanza epica, l'assalto e la distruzione del piano di lontananza in generale»¹³¹. Il romanzo è il primo genere letterario in cui «il 'basso' presente fluente e

¹²⁷ Cfr. Massimo Fusillo, *Tra epica e romanzo*, cit.

¹²⁸ Michail Bachtin, *Epos e romanzo* [1938, 1941], in Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 454-455.

¹²⁹ Ivi, p. 473.

¹³⁰ Ivi, p. 464.

¹³¹ Ivi, p. 465

transeunte»¹³², che era stato oggetto soltanto dei generi letterari umili, diventa degno di rappresentazione¹³³. E dunque nel romanzo il centro dell'orientamento umano nel tempo e nel mondo diventa il presente: per questo il suo carattere è permanentemente in divenire, è sempre incompiuto e contingente¹³⁴. Il romanzo, scrive Bachtin, «parodia gli altri generi [...], smaschera la convenzionalità delle loro forme e del loro linguaggio, soppianta alcuni generi e ne introduce altri nella sua propria struttura, reinterpretandoli e riqualificandoli»¹³⁵, e per questo esprime la tendenza al divenire del mondo moderno:

La parola romanzesca è nata e si è sviluppata non nel processo strettamente letterario della lotta delle tendenze, degli stili e delle astratte concezioni del mondo, ma nella complessa lotta secolare delle culture e delle lingue. Essa è legata alle grandi scosse e crisi nei destini delle lingue europee e della vita del discorso popolare. I limiti della storia degli stili letterari sono troppo stretti per la preistoria della parola romanzesca.¹³⁶

Ora, il mondo per Bachtin è essenzialmente antropocentrico, un intarsio di culture. Ma nella cultura «non esiste altro che la parola»¹³⁷. Tutto è linguaggio, dunque? Non esattamente, Bachtin, come abbiamo visto, critica aspramente il formalismo, reo di dissolvere la logica, l'estetica, la poetica, nella linguistica, distruggendo l'originalità di questi elementi. Il termine chiaro che permette a Bachtin di "culturalizzare" la linguistica è «enunciazione»¹³⁸: «un'enunciazione neutra non esiste né può esistere. La linguistica, invece, in esse vede soltanto *un fenomeno del linguaggio e le riferisce soltanto all'unità del linguaggio*, e non all'unità del concetto, della pratica vitale, della storia, del carattere di un individuo»¹³⁹. La parola insomma è sempre sociale, un tessuto di contenuto e forma. È cruciale mettere l'accento su questo tratto, perché solo capendo l'importanza della lingua come fatto sociale nell'estetica di Bachtin si può comprendere perché proprio il romanzo sia visto come la forma compositiva più adatta all'architettura del rapporto tra io e mondo. Arriviamo così al saggio *La parola nel romanzo*, in cui il teorico struttura la celebre teoria del romanzo in quanto «fenomeno pluristilistico, pluridiscorsivo, plurivoco»¹⁴⁰, in cui si intrecciano in un sistema armonioso una serie di eterogenee unità stilistiche:

- 1) La narrazione artistico-letteraria diretta dell'autore (in tutte le sue molteplici varietà);
- 2) La stilizzazione delle varie forme della narrazione orale o racconto diretto (skaz);

¹³² Ivi, p. 462

¹³³ Vedremo più avanti le affinità e divergenze con la trattazione che Auerbach fa in *Mimesis* dello stesso fenomeno.

¹³⁴ Ricordiamoci della definizione della «modernità perenne» del romanzo di Wladimir Krysinski, *Il romanzo e la modernità*, cit.

¹³⁵ Michail Bachtin, *Epos e romanzo*, p. 447

¹³⁶ Michail Bachtin, *Dalla preistoria alla parola romanzesca*, cit., p. 444.

¹³⁷ Michail Bachtin, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, cit., p. 38.

¹³⁸ Cfr. Stefania Sini, *Michail Bachtin*, cit., p. 93.

¹³⁹ Michail Bachtin, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, cit., p. 39.

¹⁴⁰ Michail Bachtin, *La parola nel romanzo* [1934-1935], in Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 69.

- 3) La stilizzazione delle varie forme della narrazione semiletteraria (scritta) privata (lettere, diari, ecc.);
- 4) Le varie forme del discorso letterario, ma extrartistico dell'autore (ragionamenti morali, filosofici, scientifici, declamazione retorica, descrizioni etnografiche, informazioni protocollari, ecc.);
- 5) I discorsi stilisticamente individualizzati dei protagonisti.¹⁴¹

Questi diversi elementi si «sottomettono alla superiore unità stilistica del tutto che non può essere identificato con alcuna delle unità ad esso subordinate», per questo la forma romanzo non può essere studiata prendendo in esame solo una di queste linee, in quanto la sua singolarità stilistica «sta proprio nell'unione di queste unità subordinate, ma relativamente autonome (a volte persino plurilinguistiche) nella superiore unità del tutto: lo stile del romanzo è l'unione degli stili; la lingua del romanzo è il sistema delle 'lingue'»¹⁴². È qui che si fonda la scissione tra poesia e romanzo: la parola poetica ricerca l'unità del sistema della lingua, cerca di superare la pluridiscorsività del reale, al contrario il romanzo pone la pluridiscorsività come elemento principale della propria forma architettonica¹⁴³. Ora, ci concentreremo sulla definizione della stratificazione delle lingue sociali nel nostro quarto capitolo dedicato al plurilinguismo e all'inter-traduzione linguistica; qui ci interessa notare come la pluridiscorsività del romanzo per Bachtin sta anche nella sua «costruzione ibrida»:

Chiamiamo costruzione ibrida una enunciazione che per i suoi connotati grammaticali (sintattici) e compositivi appartiene a un solo parlante, ma nella quale, in realtà, si confondono due enunciazioni, due maniere di discorso, due stili, due "lingue", due orizzonti semantici e assiologici. Tra queste enunciazioni, stili, lingue, orizzonti, lo ripetiamo, non c'è alcun confine formale (compositivo e sintattico); la divisione delle voci e delle lingue passa nell'ambito di un solo tutto sintattico, spesso nel giro di una semplice proposizione, spesso persino una stessa parola appartiene contemporaneamente a due lingue, a due orizzonti che s'incrociano nella costruzione ibrida e, quindi, ha due sensi pluridiscorsivi, due accenti [...]. Le costruzioni ibride hanno un'enorme importanza nello stile del romanzo.¹⁴⁴

Una forma, insomma, che ingloba il mondo ibridandosi con tutte le lingue dei sistemi sociali, ma anche con gli altri generi «sia artistici (novelle, brani lirici, poemi, scene drammatiche, ecc.) sia extrartistici (descrittivi, retorici, scientifici, religiosi, ecc.)», in quanto «in via di principio, qualsiasi genere letterario può essere incluso nella costruzione del romanzo»¹⁴⁵. Ogni genere conserva la propria specificità, ma l'oggetto principale del genere romanzesco è «*l'uomo parlante e la sua parola*»¹⁴⁶. Il romanziere non mette in scena dialetti individuali, ogni personaggio (compreso il narratore) è un «un *ideologo*, e la sua parola è sempre un *ideologema*», ovvero: «una lingua particolare nel romanzo è sempre un punto di

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 70.

¹⁴³ Cfr. *Ivi*, pp. 78-79.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 113.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 129.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 140.

vista particolare sul mondo che pretende un significato sociale»¹⁴⁷. La parola del narratore quindi è sempre bivoca, umoristica, parodica, in quanto rifrange le parole di altri uomini parlanti¹⁴⁸. Per questo il romanzo è «l'espressione della coscienza linguistica galileiana che ha rinunciato all'assolutismo di una lingua unica e unitaria, non accettando più la propria lingua come solo centro semantico-verbale del mondo ideologico e riconoscendo la pluralità delle lingue nazionali e soprattutto sociali»¹⁴⁹. Il romanzo è, come abbiamo visto, per l'appunto opposto all'epica, nasce nella decentralizzazione del mondo ideologico-verbale, «presuppone un gruppo sociale sostanzialmente differenziato che si trovi in un rapporto di interazione intensa ed essenziale con altri gruppi sociali»¹⁵⁰, e non la chiusura di una casta staccata del resto del mondo sociale.

Tuttavia, non tutti i romanzi sono uguali, Bachtin distingue tra una prima e una seconda linea stilistica del romanzo europeo. La prima linea emerge col romanzo sofisticato, e si caratterizza per il monolinguismo e il monostilismo, qui: «la pluridiscorsività resta fuori del romanzo, ma lo determina come sfondo dialogizzante, col quale sono polemicamente e apologeticamente correlati la lingua e il mondo del romanzo»¹⁵¹. Questa linea si evolverà nel romanzo cavalleresco e poi, all'inizio del XVII secolo, nel romanzo barocco, vero e proprio compimento del romanzo sofisticato in quanto romanzo di prove¹⁵². Dal romanzo barocco si diramano due ulteriori sviluppi: uno continua il carattere eroico-avventuroso (Lewis, Radcliffe, Walpole, ecc.), l'altro continua il romanzo (per lo più epistolare) patetico-psicologico del XVII-XVIII secolo (La Fayette, Rousseau, Richardson, ecc.)¹⁵³. Dall'altro lato c'è la seconda linea, quella eminentemente pluridiscorsiva, che trova le sue prime forme antiche non ancora compiute nel *Satyricon* di Petronio e nelle *Metamorfosi* di Apuleio, ma che si sviluppa davvero grazie all'emergere dei generi popolari e alla parodia: è la linea Cervantes, Rabelais, Fischart, Sterne (e in generale dei romanzieri umoristi inglesi settecenteschi), che si elabora in un processo di libera trasformazione, traduzione e parodia dalle altre opere più strutturate nel sistema dei generi¹⁵⁴. La figura del furfante, del buffone, dello sciocco, sta alla base della prima forma della seconda linea: il romanzo picaresco di avventure, il cui personaggio si oppone a quello del romanzo barocco di prove¹⁵⁵. Ora, prima di cedere a facili generalizzazioni, è

¹⁴⁷ Ivi, p. 141.

¹⁴⁸ Cfr. Ivi, p. 133.

¹⁴⁹ Ivi, p. 174.

¹⁵⁰ Ivi, p. 175.

¹⁵¹ Ivi, p. 182.

¹⁵² Cfr. Ivi, p. 195.

¹⁵³ Cfr. Ivi, p. 203.

¹⁵⁴ Cfr. Ivi, p. 185.

¹⁵⁵ Cfr. Ivi, p. 216.

importante notare che per Bachtin «anche quando il romanzo non è pluridiscorsivo, ma monologico, il romanziere è consapevole della pluridiscorsività da cui sta estraendo una particolare lingua purificata»¹⁵⁶; dunque i romanzi della prima linea non si astraggono dal mondo, ma stanno sul confine della propria lingua, correlata alla pluridiscorsività circostante: la parola dunque non è davvero monologica in quanto vuole essere percepita dal lettore proprio in dialettica col resto dello stratificato panorama linguistico¹⁵⁷. È difficile quindi parlare di una netta differenza genetica delle due linee, i romanzi della prima linea sono una nobilitazione di una lingua all'interno della pluridiscorsività, in quelli della seconda non vi è volontà di purificazione (anzi vi è un'autocritica della parola¹⁵⁸) ma di rappresentazione totale, di conseguenza questi romanzi hanno l'esigenza di porsi come rispecchiamento pieno e multilaterale di un'epoca:

I romanzi della prima linea stilistica vanno verso la pluridiscorsività dall'alto in basso [...]. I romanzi della seconda linea, al contrario, vanno dal basso in alto: dal profondo della pluridiscorsività essi salgono nelle sfere superiori della lingua letteraria e se impossessano. Punto di partenza è qui il punto di vista della pluridiscorsività sulla letterarietà.¹⁵⁹

L'analisi di Bachtin ha avuto molta fortuna critica tra teorici e scrittori, abbiamo visto qualche pagina fa come la linea Cervantes, Rabelais, Sterne sia quella in cui si inscrivono i romanzi pluralisti della seconda parte del ventesimo secolo. Tuttavia, c'è un problema (che ci ha portati a non leggere Bachtin in diretta linea con Bessière, per intenderci), relativo alle conclusioni della mappatura genetica. Difatti per Bachtin verso l'inizio del XIX secolo la contrapposizione delle due linee svanisce, tutti i romanzi hanno carattere misto e predomina la seconda linea¹⁶⁰; di conseguenza, per il teorico forme come il *novel* inglese sono eminentemente pluridiscorsive, così come il romanzo realista e quello naturalista francese. Sono affermazioni che vanno problematizzate, lo faremo nelle prossime pagine, in cui ci concentreremo sulle teorie del romanzo che, contrapponendosi in un certo senso alla teoria di Bachtin, vedono il proprio stilistico del romanzo non nel sistema delle lingue ma nella rappresentazione mimetica del reale. Tuttavia, sarebbe sostanzialmente errato pensare che la teoria del romanzo di Bachtin sia unicamente sociolinguistica; come abbiamo anticipato, l'altro aspetto fondamentale, che sarà di cruciale importanza all'interno di questo capitolo, è il cronotopo, di cui Bachtin elabora la teoria ne *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, scritto nel biennio 1937-38 ma rivisto e ripubblicato con delle osservazioni finali (importantissime) nel 1973. Qui Bachtin

¹⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 140.

¹⁵⁷ Cfr. Ivi, p. 207.

¹⁵⁸ Cfr. Ivi, p. 220.

¹⁵⁹ Ivi, p. 207.

¹⁶⁰ Cfr. Ivi, p. 221.

esplicita la propria visione teleologica, quasi positivista del genere romanzo: così come la società che riesce ad arrivare al pieno romanzo pluridiscorsivo nel XIX secolo viene implicitamente ritenuta superiore alle società che si affidavano all'epica (o a quelle in cui il romanzo era ancora in gestazione) nelle prime righe del saggio Bachtin scrive che: «il processo, attraverso il quale la letteratura si è impadronita del tempo e dello spazio storici reali e dell'uomo storico reale che in essi si manifesta, ha avuto un decorso complicato e discontinuo»¹⁶¹. Dunque, se il mondo e l'uomo sono sempre stati gli stessi, la letteratura non è mai riuscita a tradurre questo evento in forma architettonica, e poi trovarne una forma compositiva adeguata, fino, evidentemente, all'emergere del romanzo pluridiscorsivo:

Chiameremo cronotopo (il che significa letteralmente “tempospazio”) l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). [...] Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura. Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente meno visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico.¹⁶²

Legandosi direttamente alla teoria della relatività del fisico Albert Einstein, Bachtin vede il cronotopo essenzialmente come la traduzione letteraria dello spazio-tempo teorizzato dal fisico tedesco, ovvero il legame inestricabile tra il tempo e lo spazio. Ora, il tipo di cronotopo utilizzato in letteratura determina il genere letterario, così come l'immagine dell'uomo in letteratura. Il romanzo, dunque, non è solo arte del sistema delle lingue, ma arte del tempo (rivediamo in questo i riferimenti di Bessière e affini sul romanzo contemporaneo pluralista¹⁶³). Bachtin scrive di diversi cronotopi all'interno della storia del romanzo, arrivando fino al salotto di Stendhal e Balzac, definito «cronotopo storico reale», in quanto qui «le gradazioni della nuova gerarchia sociale vi sono pienamente rappresentate (e riunite in un sol luogo e in un sol tempo). Infine, sotto forme concrete e visibili vi appare l'onnipotente potere del nuovo signore della vita: il denaro»¹⁶⁴. Nei romanzi di Stendhal e Balzac i livelli dello storico e del pubblico-sociale si intrecciano col privato e con l'intimo: «qui sono concentrati e condensati i connotati concretamente visibili sia del tempo storico sia di quello biografico e quotidiano, e nello stesso tempo essi sono strettissimamente intrecciati tra loro, fusi a formare gli unitari connotati

¹⁶¹ Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* [1937-38, rivisto 1973], in Id., *Estetica e romanzo*, p. 231.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Cfr. Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problematicité du monde*, cit.

¹⁶⁴ Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, p. 393.

dell'epoca. L'epoca diventa concretamente e narrativamente visibile»¹⁶⁵. Il cronotopo ha quindi per Bachtin un evidente significato di trama (in quanto in esso «si allacciano e si sciolgono i nodi dell'intreccio»¹⁶⁶), ma anche raffigurativo (nel cronotopo «il tempo acquista un carattere sensibilmente concreto: gli eventi d'intreccio si concretizzano, si rivestono di carne, si riempiono di sangue»¹⁶⁷).

Tempo e narrazione, il romanzo come modello temporale del mondo, il cronotopo di Bachtin è comparabile alla teoria del romanzo esposta da Frank Kermode in *The Sense of an Ending*. Qui il critico parte da uno dei modelli più elastici e resistenti con cui gli uomini modellano il mondo: il concetto di Apocalisse. Rifacendosi alla celebre distinzione auerbachiana tra tempo ciclico di Omero e tempo lineare della Bibbia¹⁶⁸, Kermode scrive che: «la Bibbia è un tradizionale modello di storia. Inizia con un inizio ('In Principio...') e finisce con una immagine della fine ('Anche se è così, vieni, Signore Gesù'); il primo libro è la Genesi, l'ultimo è l'Apocalisse. Idealmente, è una struttura interamente concordante: 'la fine è in armonia con l'inizio, il centro con l'inizio e con la fine'»¹⁶⁹. In questo modello ha molta importanza per Kermode il mito della Transizione, ovvero del tempo di mezzo¹⁷⁰. Ora, per il critico gli uomini, come i poeti, nascendo nel mezzo, hanno bisogno di crearsi una fittizia armonia tra inizio, fine e metà, ma nello stesso tempo sentono anche il bisogno di rispettare la realtà osservata, per questo nasce la necessità di continui aggiustamenti dei modelli temporali. Questo, continua Kermode, riguarda anche i *plots* letterari: «il racconto popolare rimane più strettamente legato a convenzioni stabilite; i romanzi che l'aristocrazia culturale chiama 'maggiori' tendono invece a variarle, e a variarle sempre di più man mano che il tempo passa»¹⁷¹. Quindi le categorie apocalittiche di impero, decadenza e rinnovamento, progresso e catastrofe, sono elastiche, si nutrono della storia e sono alla base delle spiegazioni del mondo che diamo dal nostro punto di vista, stando «nel mezzo». Le finzioni letterarie, e in particolar

¹⁶⁵ Ivi, p. 394.

¹⁶⁶ Ivi, p. 397.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Cfr. Erich Auerbach, *La cicatrice d'Ulisse*, in Id., *Mimesis*, cit., pp. 3-30.

¹⁶⁹ Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies on the Theory of Fiction* [1966], tr. it. Giorgio Montefoschi, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 18.

¹⁷⁰ La definizione decisiva per Kermode è quella di Gioacchino da Fiore nel dodicesimo secolo, p. 25: «La 'transizione' gioachimita è l'antenato storico del moderno concetto di crisi; affermando di vivere in un periodo di perenne transizione, noi non abbiamo fatto altro che elevare un periodo interstiziale a "epoca" a vero e proprio *saeculum*; e transizione dell'arte e nella tecnologia vuol dire, ovviamente, crisi nella morale e nella politica. E così, mutati dalle nostre speciali pressioni, attenuati dal nostro scetticismo, i modelli apocalittici continuano ad essere alla base dei nostri modi di spiegarci la realtà», p. 41.

¹⁷¹ Ivi, p. 30.

modo i romanzi, sono per Kermode strutture mentali che utilizziamo per dare un senso, una forma, un'interpretazione al mondo: «se cambiamo le finzioni, dunque, cambia anche il mondo; di pari passo»¹⁷². Il celebre esempio utilizzato da Kermode è il rumore di un orologio:

Ci chiediamo che cosa questo rumore *dice*: e siamo tutti d'accordo sul fatto che dice *tick-tock*. Con questa immagine noi lo rendiamo umano, facciamo in modo che parli il nostro linguaggio. Siamo noi, naturalmente, che stabiliamo questa differenza immaginaria fra i due suoni: *tick* è la nostra parola che sta a significare inizio fisico, *tock* è una parola che vuol dire fine. Diciamo che i due suoni sono differenti. Ciò che rende possibile questa differenza è la pausa intermedia. Possiamo percepire una durata solo quando questa è organizzata.¹⁷³

Quando nominiamo il secondo tra i due suoni *tock*, secondo Kermode è evidente che stiamo utilizzando una finzione, per fornire un'organizzazione alla struttura temporale. L'intervallo tra il *tick* e il *tock* acquista in questo modo una durata significativa: «il *tick-tock* dell'orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio, un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma»¹⁷⁴. Questo intervallo è un periodo di tempo denso di significati: «all'interno di questo meccanismo organizzato tutto ciò che era concepito come semplice successione acquista i significati di passato e di futuro: il *chronos*, insomma, diventa *kairos*. È, questo, il momento del romanziere, della trasformazione della successione pura e semplice»¹⁷⁵. Secondo Kermode noi associamo il concetto di "realtà" con quello di *chronos*, e tutti quei romanzi che ignorano questa associazione ci sembrano irrealistici, eppure «in qualsiasi romanzo c'è una fuga dalla cronicità, e così, in una certa misura, anche una deviazione da questa norma di 'realtà'», di conseguenza «ogni romanzo, per quanto 'realistico', implica qualche grado di alienazione dalla 'realtà'»¹⁷⁶. I libri sono dunque modelli narrativi del mondo temporale, che cambiano in base alle modificazioni culturali. Cruciale risulta il «Principio di Complementarietà», che il critico prende direttamente dalla meccanica quantistica di Heisenberg (così come Bachtin prendeva il concetto di cronotopo da Einstein): «Heisenberg dice che la meccanica classica è uno speciale momento, o parte, della meccanica quantistica, la logica classica della logica quantistica [...]. In tal modo il passato è incluso nel presente, è complementario del presente»¹⁷⁷. Per questo, secondo Kermode, «con le nostre finzioni stabiliamo un ordine per il tempo; ma, in realtà, il tempo sembra essere sempre più

¹⁷² Ivi, p. 55.

¹⁷³ Ivi, p. 58.

¹⁷⁴ Ivi, p. 59.

¹⁷⁵ Ivi, p. 60.

¹⁷⁶ Ivi, p. 60. Trattasi della medesima lettura che Gerard Genette fa delle strutture temporali in Proust in *Discours du récit*, in Id. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 67-268. È paradossale accorgersi come un saggio che ha introdotto termini critici basilari che oggi noi usiamo per "normalizzare" la letteratura (ellissi, sequenza, ecc.), nasca proprio per analizzare in cosa il tempo del racconto si differenzi dal tempo del reale.

¹⁷⁷ Frank Kermode *Il senso della fine*, cit., p. 75.

‘diverso’ e sempre meno soggetto ad uniformi sistemi di misura»¹⁷⁸. Espressione di questa modificazione del nostro sistema percettivo finzionale contemporaneo sarebbe il *nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet, che elimina la consecuzione logica causa-effetto. Complessivamente, infine:

Possiamo verificare una correlazione fra la complessità e la varietà delle nostre finzioni e la lontananza e ambiguità che avvolge origini e fini. C’è, cioè, un necessario rapporto fra le finzioni per mezzo delle quali diamo un nostro ordine al mondo, e la sempre crescente complessità di quella che stabiliamo sia la storia “reale” del mondo.¹⁷⁹

Ritorniamo a Bachtin, in particolare a un saggio che specifica ulteriormente il punto che ci interessa maggiormente della sua teoria, ovvero il rapporto tra mondo e romanzo. In tutti i saggi il mondo è riferimento esplicito, ma mai come nelle ultime pagine del saggio sul cronotopo, scritte nel ’73, viene chiarito il rapporto tra arte e vita:

Possiamo quindi chiamare questo mondo il *creatore* del testo: tutti i suoi momenti infatti – la realtà riflessa nel testo, gli autori che creano il testo, gli esecutori del testo (se ci sono) e, infine, gli ascoltatori-lettori che ricreano il testo e, in questa ricreazione, lo rinnovano – partecipano ugualmente alla creazione del mondo raffigurato nel testo. È appunto dai cronotopi reali di questo mondo raffigurante che escono i cronotopi riflessi e *creati* del mondo raffigurato nell’opera (nel testo).¹⁸⁰

È il mondo che crea il testo, non l’autore: egli grazie alla sua extralocalità può ricreare il mondo in un tutto estetico compiuto, si trova sulla soglia tra i due mondi, ma non per questo il testo può sostituire il mondo. Sta qui il grande discrimine con la teoria del romanzo assoluto romantica, ma sta qui anche la grande differenza con le teorie del realismo mimetico che studieremo nelle prossime pagine. Bachtin, infatti, continua affermando che «tra il mondo reale raffigurante e il mondo raffigurato nell’opera passa un confine netto e rigoroso»¹⁸¹, e che dunque non bisogna confondere il mondo raffigurato con quello raffigurante (errore del realismo ingenuo), né l’autore dell’opera con l’autore come individuo (biografismo ingenuo), né l’ascoltare-lettore delle diverse epoche con il passivo ascoltatore-lettore del proprio tempo (dogmatismo della comprensione). Tuttavia, continua Bachtin, non è neanche ammissibile che si concepisca questo confine rigoroso come assoluto e invalicabile (specificazionismo dogmatico semplicistico), in quanto i due mondi sono legati da un rapporto di costante azione reciproca:

L’opera e il mondo in essa raffigurato entrano nel mondo reale e lo arricchiscono, e il mondo reale entra nell’opera e nel mondo in essa raffigurato sia nel processo della sua creazione, sia in quello della sua vita successiva, cioè nel costante rinnovamento dell’opera nella percezione creativa degli ascoltatori-

¹⁷⁸ Ivi, p. 78.

¹⁷⁹ Ivi, p. 83.

¹⁸⁰ Ivi, p. 400.

¹⁸¹ Ivi, p. 401.

lettori. Anche questo processo metabolico, s'intende, è cronotopico: esso si compie prima di tutto nel mondo sociale che storicamente si sviluppa, ma si compie senza staccarsi dallo spazio storico che muta. Si può persino parlare di un particolare cronotopo creativo, nel quale avviene questo metabolismo tra l'opera e la vita e si compie la particolare vita di un'opera.¹⁸²

Questo rapporto tra mondo e romanzo, interconnessione perenne e rimodulata, è, a nostro modo di vedere, una delle più evidenti connessioni tra la teoria del romanzo pluridiscorsivo di Bachtin, e quella del romanzo-tessuto di Roland Barthes, esplicitata nel corso tenuto al Collège de France, *La préparation du roman*. C'è una rivalità tra il mondo (nel senso di mondanità, vita sociale) e opera per Barthes: lo scrittore sente sempre la necessità di intervenire nel mondo, prendere parte ai processi sociali, per questo diventa difficile astrarre l'opera da questa pressione, da questa volontà di risposta al mondo. Per questo l'opera dovrebbe «seconder le monde»¹⁸³, ovvero «mettere il mondo in musica», servirsi di cosa apparentemente combatte l'opera per scriverla: «seconder le monde veut dire diriger l'œuvre vers la présence du monde et faire le monde co-présent à l'Œuvre: le monde, c'est-à-dire en somme tout ce que j'ai dit comme étant les obstacles temporels à l'écriture: la société, le mondain, les désirs, l'amour, la norme»¹⁸⁴. L'obiettivo di Barthes durante il corso *La préparation du roman* è teorizzare un proprio romanzo capace di superare la dialettica tra frammento e narrazione, ovvero tra notazione istantanea del presente e ricostruzione a posteriori di un flusso narrativo («comment passer de la Notation, donc de la Note, au Roman, du discontinu au flux (au nappé ?)»¹⁸⁵): egli si chiede sin dalla prima lezione se sia possibile fare un romanzo col presente, conciliando la distanza implicata dall'enunciazione della scrittura e la prossimità del soggetto all'attimo di vita vissuta¹⁸⁶. La forma desiderata consisterebbe dunque in un «romanzo di frammenti» che non sarebbe ancora stato praticato nella letteratura occidentale¹⁸⁷.

È per questo che tutta la prima parte del corso, *De la vie à l'oeuvre*, è dedicata all'analisi di una forma poetica identificata quale miglior tipo di annotazione della realtà: l'haiku giapponese. Esso è «un acte minimal d'énonciation, une forme ultrabrève, une sorte d'atome de phrase qui note [...] un élément ténu de la vie 'réelle', présente et concomitante du sujet qui écrit»¹⁸⁸. L'haiku per Barthes è una «forma radicale di poesia» perché partecipa alla categoria della «memoria immediata»: «comme si la *Notatio* (c'est-à-dire le fait ne noter) permettait de

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2015, p. 470.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 478.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 61.

¹⁸⁶ Cfr. *Ivi*, p. 59.

¹⁸⁷ Cfr. *Ivi*, p. 62.

¹⁸⁸ *Ivi*, pp. 75-76.

se souvenir *sur-le-champ* (cette mémoire immédiate étant opposée à la mémoire involontaire de Proust : la mémoire involontaire, comme il l'appelle, c'est une mémoire qui prolifère à travers une explosion infinie de métonymies, tandis que la mémoire immédiate ne prolifère pas, elle reste sur elle-même)¹⁸⁹. L'unico modo per cogliere la verità non sarebbe attraverso un ragionamento sistematico e speculativo, bensì tramite l'intuizione del momento presente, del *kairos*, del punto in cui l'io e il mondo si inter-valorizzano: la pratica che permette di cogliere questi momenti di verità in continuo mutamento è la perenne notazione del presente. Inoltre, specifica Barthes, tra le diverse forme di notazione quella migliore sarebbe la poesia, in quanto in essa il senso passa attraverso la forma: «dans la Poésie, la forme, et la forme seule, fait *toucher* la vérité; il y a un pouvoir tactile de la forme: on touche le mot, on touche le vers, on touche le tercet, et c'est comme si on touchait la vérité»¹⁹⁰ e la forma migliore di poesia sarebbe proprio l'haiku in quanto in esso il particolare non viene mai compromesso con un generale universalizzante (tendenza principale dell'Occidente), mettendo in scena perennemente una contraddizione non risolta (e dunque un conflitto «neutralizzato») tra istante e ricordo¹⁹¹, movimento e immobilità¹⁹², contingenza e circostanza¹⁹³: «le moment de vérité n'est pas dévoilement, ce n'est pas la minute de vérité, ce n'est pas du tout ça, c'est en contraire le *surgissement* de l'ininterprétable, c'est-à-dire du dernier degré du sens, de l'après quoi plus rien à dire»¹⁹⁴.

La grande problematica barthesiana risiede dunque nel poter mettere in narrazione questa costellazione di momenti di verità. I due esempi presi in considerazione da Barthes sono il solito Proust e il James Joyce di *A Portrait of an Artist as a Young Man*: in particolare quello che interessa dello scrittore irlandese è il concetto di epifania, il quale viene direttamente legato alla personale visione dell'haiku, in quanto essa sarebbe la «soudaine révélation de la quiddité (en anglais *whatness*) d'une chose»¹⁹⁵. Difatti per Barthes il proprio romanzo non sarà un'emanazione del momento di verità del singolo haiku, bensì un tessuto eteroclito:

Le Roman, en effet, dans sa grande et longue coulée, ne peut soutenir la « vérité » (du moment) : il n'est pas possible de faire un roman qui ne soit qu'un moment de vérité. Ce n'est pas d'ailleurs sa fonction. Pour moi, je me représente le roman comme un tissu (tissu se dit Texte, c'est le même mot), une vaste et longue toile peinte d'illusions, de leurres, de choses inventées [...] mais il est ponctué, clairsemé de

¹⁸⁹ Ivi, p. 146.

¹⁹⁰ Ivi, p. 83.

¹⁹¹ Cfr. Ivi, p. 144.

¹⁹² Ivi, p. 147.

¹⁹³ Ivi, p. 149.

¹⁹⁴ Ivi, pp. 294-295.

¹⁹⁵ Ivi, p. 278.

Moments de vérité qui en sont la justification absolue. [...]. Le roman serait [...] *poikílos*, qui veut dire bigarré, varié, tacheté, moucheté [...] c'est-à-dire un hétérogène, un hétérologique de Vrai et de Faux.¹⁹⁶

Il romanzo barthesiano non è legato al genere letterario storicamente connotato, bensì si identifica in qualunque opera in cui vi sia una trascendenza dell'egotismo, non in direzione dell'arroganza e della generalizzazione, ma verso la «simpatia mimetica con l'altro»¹⁹⁷. Parliamo insomma di un'opera in cui il genere è irreperibile, in cui la plurigenericità del testo rende la scrittura non una mimesi diretta del reale, ma un campo di forze¹⁹⁸.

È da qui che nasce la categoria di “romanzesco”, a cui la critica italiana, inglese e francese che per prima si è avvicinata a questi testi barthesiani ha prestato molta attenzione. Per Mace il romanzesco sarebbe una nozione esistenziale, un sistema di percezione che si traduce nella scrittura in una teoria del dettaglio, del ritaglio del reale, per questo la caratteristica fondamentale del romanzesco (la frammentazione) si oppone all'essenza del romanzo (la continuità)¹⁹⁹. Questa visione ha fatto affermare a Gallerani²⁰⁰ e a O'Meara²⁰¹ la sostanziale inutilità della ricerca di una teoria del romanzo in Barthes, in quanto ciò che davvero importerebbe al semiologo sarebbe per l'appunto il romanzesco che «ci consegnerebbe insomma un'affidabile licenza d'importazione di particelle di romanzo dal suo genere proprio a quello del saggio. Esse verrebbero asportate a piacimento dalla storia, come fossero brani di testo indipendenti, e in qualche modo riadattate per la forma saggistica: il saggio tenta di farsi romanzesco per farsi letterario»²⁰². Il frammento diventa dunque il vero punto di attenzione critica, analizzato come una sorta di manifesto della «contro-ideologia della forma»²⁰³ da parte di Barthes, e il fine sarebbe cercare (come fatto da Gallerani) elementi di romanzesco nell'ultimo saggismo barthesiano (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977 e *La Chambre claire*, 1980). Tuttavia, la suddetta visione non solo liquiderebbe ben due anni di corso in cui Barthes non si limita a parlare di romanzesco, ma di teoria del romanzo, di vite di scrittori, di pratiche linguistiche e biografematiche; ma soprattutto non terrebbe in considerazione la contrapposizione non risolta (ed è cruciale sottolineare questo punto) tra Libro ed Album. Durante un seminario Barthes riprende una teorizzazione del poeta Mallarmé:

¹⁹⁶ Ivi, pp. 298-299.

¹⁹⁷ Cfr. Ivi, pp. 390-391.

¹⁹⁸ Cfr. Ivi, pp. 340-341.

¹⁹⁹ Cfr. Marielle Macé, *Barthes romanesque*, in Marielle Macé, Alexandre Gefen (a cura di), *Barthes au lieu du roman*, Paris, Éditions Desjonquères, 2002, p. 176.

²⁰⁰ Cfr. Guido Mattia Gallerani, *Roland Barthes e la tentazione del romanzo*, Milano, Morellini, 2013.

²⁰¹ Cfr. Lucy O'Meara, *Roland Barthes at the College de France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012.

²⁰² Cfr. Guido Mattia Gallerani, *Roland Barthes e la tentazione del romanzo*, cit., p. 111.

²⁰³ Alexandre Gefen, *Le jardin d'hiver. Les «biographèmes» de Roland Barthes*, in *Barthes au lieu du roman*, cit., p. 162.

Et je retrouve ici une opposition dans laquelle je vais m'installer et qui a été avancée par Mallarmé, entre deux types d'œuvre [...] : le *Livre* [...] « architectural et prémédité » [...] et d'autre part ce que Mallarmé appelle l'*Album*, opposé au livre, je cite : « recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses.²⁰⁴

Il Libro, architettuale e premeditato, può essere un Libro-somma o un Libro-puro, mentre l'Album è essenzialmente circostanziale e discontinuo: se il Libro intende rappresentare l'essenziale del mondo o il mondo come essenziale, l'Album rappresenta il mondo come inessenziale, in quanto tessuto di contingenze²⁰⁵. La forma, insomma, richiama una determinata filosofia, una visione del mondo: «l'idée de Livre implique une philosophie moniste (structure, hiérarchie, ratio, science, foi); l'idée d'Album implique une philosophie pluraliste, relativiste, sceptique, taoïste»²⁰⁶. Ora, Barthes non dichiara mai in alcun modo di tendere direttamente verso l'Album (sembrerebbe dunque scientificamente errato vedere nell'Album il vero stile dell'autore, come affermato da O'Meara²⁰⁷); certo la sua filosofia è evidentemente pluralista e dunque certamente la sua vicinanza è prossima al secondo modello, ma se l'Album fosse stato il suo vero fine il corso, crediamo, si sarebbe fermato all'analisi dell'haiku e non si sarebbe concentrato sulle modalità in cui questi frammenti possono non essere semplicemente sommati assieme bensì inseriti in narrazione (come in Joyce). Difatti, nell'ultimo seminario tenuto al Collège egli cerca di individuare delle caratteristiche dell'opera da scrivere: semplice, filiale, desiderabile. L'estetica della semplicità si sviluppa su tre punti principali. Il primo è la leggibilità:

Il s'agit simplement pour moi, dans cette espèce de profil éthique de l'œuvre à faire, de concevoir une œuvre soumise volontairement et constructivement, à une esthétique du lisible, et une esthétique qui prendrait place aujourd'hui à côté d'autres œuvres [...]. Je veux dire que je peux concevoir d'écrire une œuvre lisible et décider que mon œuvre va être lisible, que je vais faire effort pour qu'elle le soit, et en même temps défendre radicalement et farouchement un autre type de lisibilité ou d'illisibilité [...]. C'est un lisible qui ne serait pas le *lisible* de l'*Universel Reportage*, mais qui aurait la *qualité* du Texte Supérieur. Et on pourrait définir ainsi des critères, enfin des catégories de la lisibilité.²⁰⁸

La riflessione di Barthes va contestualizzata all'interno dell'estremo sperimentalismo avanguardistico degli anni Settanta: per il semiologo non vi è sperimentazione utile e proattiva se non vi è il tentativo di comunicare col lettore, non vi può essere una rivoluzione del mondo attraverso la forma se questa forma non è traducibile da parte di chi legge. Ciò non vuol dire produrre un testo che utilizzi la lingua dell'*Universel Reportage*, che sia dunque globalmente (e acriticamente) leggibile da tutti, ma significa trovare un delicatissimo legame tra

²⁰⁴ Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit., pp. 427-428.

²⁰⁵ Cfr. Ivi, p. 438.

²⁰⁶ Ivi, p. 447.

²⁰⁷ Cfr. Lucy O'Meara, *Roland Barthes at the College de France*, cit., p. 177.

²⁰⁸ Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit. pp. 691-692.

l'avanguardia e la narrazione classica. A tal fine il teorico individua due criteri di leggibilità: un'armatura narrativa (o logico-intellettuale globale) e un sistema anaforico *non déceptif* (non ingannevole). L'armatura narrativa non si riferisce a una necessaria correlazione causa-effetto del racconto o della narrazione, ma a uno schema, un disegno, una «forza protensiva» che soggiace alla narrazione, e che si può incarnare in forme e progetti diversi. Riguardo il sistema anaforico, Barthes spiega che l'anafora in un discorso è ciò che rimanda a un altro momento, tendenzialmente anteriore; è necessario che questo sistema si regga su dei segni che sono già stati presentati al lettore (non si può dire «come ho detto» senza avere comunicato chi sta parlando). Se si continua a rinviare il lettore a qualcosa di cui si presuppone si sia parlato (quando in realtà non lo si è fatto), viene generato un regime di illeggibilità. In fondo però, spiega Barthes, l'unico modo che lo scrittore ha per soddisfare questo criterio è che egli comprenda se stesso, si trovi leggibile senza «imbrogliare»²⁰⁹. Il regime di leggibilità può insomma essere letto come la presenza di un progetto poetico da parte dello scrittore alle spalle del libro, ovvero di una teoria che sia stata tradotta consapevolmente in una forma, che risulti leggibile per il lettore stesso e per il pubblico al quale si vuole puntare.

Il secondo punto attinente all'estetica della semplicità riguarda il metalinguaggio:

Il faudrait que l'œuvre à faire cesse d'être, ou ne soit que discrètement, *un discours de l'œuvre sur l'œuvre* ; c'est cela qu'il faudrait ou stopper ou atténuer. C'est un procédé moderne extrêmement fréquent qui tient dans ce raisonnement : je ne peux pas écrire d'œuvre, il n'y a plus d'œuvre à écrire, c'est fini et la seule chose qui me reste à écrire, c'est qu'il n'y a rien à écrire [...]. Donc cette seconde clause de simplicité, ce serait de renoncer au code métalinguistique. Le métalangage, c'est un langage qui parle du langage.²¹⁰

Anche qui la citazione non si può non mettere in relazione con la narrazione contemporanea al semiologo (e che da lì a pochissimo esploderà con la narrativa postmoderna) della fine della Storia e delle storie, ovvero della sfiducia nel poter raccontare e definire il mondo; l'aspetto davvero avanguardistico del Barthes del Collège de France è forse soprattutto questo: il ritorno del mondo e del soggetto in letteratura. Bisogna inoltre notare che Barthes qui non vuole affermare che ogni tipo di riflessione sull'atto della scrittura sia nocivo, anzi: prendendo l'esempio di Proust, egli nota che nella *Recherche* vi è dell'ironia, del metalinguaggio, in quanto il narratore racconta l'opera «en train de ne pas se faire», scrivendola in questo modo, ma il lettore può leggere questo schema solo in un secondo livello, in realtà normalmente la *Recherche* viene consumata «al primo grado, ovvero al grado referenziale»²¹¹.

²⁰⁹ Cfr. Ivi, pp. 692-693.

²¹⁰ Ivi, p. 694.

²¹¹ Cfr. Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit, p. 695.

Insomma, il metalinguaggio è ammesso, ma deve essere intessuto con la narrazione del reale (negli stilemi sopra indicati, non certo attraverso una classica mimesi).

La terza caratteristica della semplicità è il «codice autonimico»:

La troisième clause de « simplicité » ce serait de renoncer au code que l'on peut appeler le code autonimique (l'Autonymie, ça désigne ce phénomène par lequel un mot qu'on dit est pris en soi comme mot et non comme signe : c'est donc le mot quand il est écrit qui est mis entre guillemets [...]). En général, maintenant, il peut se produire très souvent des types de discours où implicitement l'auteur met des guillemets à beaucoup de choses qu'il dit, et puis finalement il les enlève au moment d'écrire la version définitive. Or la simplicité consisterait à ne pas supprimer les guillemets, car les supprimer, c'est-à-dire sous-entendre l'autonymie sans prévenir, donne évidemment un trouble de lecture.²¹²

Il codice autonimico attiene sostanzialmente all'intertestualità e al regime delle citazioni dirette o indirette da altri testi: Barthes nota che nella scrittura a lui contemporanea è molto viva la tendenza di citare da numerosi testi rimuovendo poi virgolette e riferimenti nel prodotto finito, in modo da presentare cripto-citazioni nascoste che complicano l'interpretazione del lettore medio. All'intertestualità è poi direttamente collegata la seconda caratteristica del romanzo di frammenti dopo la semplicità, ovvero la filiazione:

L'œuvre en effet doit être *filiale*, c'est-à-dire qu'elle doit assumer une certaine *filiation* [...]. Il ne s'agit pas de reconduire, de recopier, d'imiter, de conserver un bien passé, il s'agit de recourir à une sorte d'hérédité [...]. Donc la filiation doit se faire, je dirais, par *glissement* ; il ne s'agit pas de pasticher : il faut translater l'écriture ancienne, dans sa beauté de vin ancien, en ne refusant pas de la faire glisser à travers des mots nouveaux, des métaphores nouvelles.²¹³

2.1.3. Il romanzo che imita il mondo: definire il realismo.

Nell'attuale condizione del mondo, il soggetto può certo agire da se stesso secondo questo o quel lato, ma ogni singolo, da qualsiasi lato si volga, appartiene a un ordinamento sociale sussistente e non appare come la figura autonoma, totale e al contempo individualmente viva di questa società, ma solo come suo membro limitato. Egli quindi agisce solo come involupato in essa, e l'interesse per una simile figura e il contenuto dei suoi fini e della sua attività sono infinitamente particolari.²¹⁴

La distinzione tra romanzo ed epica, come abbiamo scritto, non nasce con Bachtin, né con Moretti, ma con Hegel: il romanzo come moderna epopea borghese. Ora, nonostante la mappatura di Bachtin sia stata ripresa soprattutto nei romanzi pluralisti contemporanei per disegnare un nuovo rapporto pluridiscorsivo e transitivo tra soggetto, romanzo e mondo (e una nuova linea stilistica che nasce con Cervantes e arriva a Kafka, passando per Sterne); ha ragione Guido Mazzoni quando afferma che la linea vincente per gran parte della storia del romanzo moderno (e che in fondo è quella che domina ancora oggi), è quella che si fonda sui due pilastri

²¹² *Ibid.*

²¹³ Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit., pp. 696-697.

²¹⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, cit., parte I, cap. III, pp. 256-257.

dell'*Estetica* di Hegel e della *Poetica* di Aristotele: ovvero il romanzo come moderna epopea borghese e l'arte come mimesi, imitazione, del reale²¹⁵. È evidente che sistematizzare opposizioni teoriche non abbia gran senso, ma individuare due direttrici nel dibattito, forse sì; d'altronde le due linee sono esplicitamente o implicitamente disegnate dai maggiori teorici contemporanei del romanzo (Bessière²¹⁶ e lo stesso Mazzoni su tutti). Le direttrici non viaggiano però sempre su due binari paralleli: abbiamo visto come Bachtin sia influenzato tanto dal romanticismo tedesco quanto da Hegel, e da Lukács, il cui passaggio dalla *Teoria del romanzo* ai *Saggi sul realismo* si può leggere (vedremo) come la transizione da una teoria ibrida a una decisamente più normativa.

Forse l'analisi più accurata della *Teoria* è stata fornita dallo stesso Lukács nella *Premessa* del 1962²¹⁷: se da un lato il teorico scrive che «a mio avviso la *Teoria del romanzo* è la prima opera ispirata alle scienze dello spirito in cui i risultati della filosofia hegeliana vengono concretamente impiegati in seno a problematiche di tipo estetico»²¹⁸, dall'altra egli fa diretto riferimento a Goethe, Schiller e Schlegel, affermando che «in realtà l'autore non era affatto un hegeliano rigoroso e ortodosso»²¹⁹. Il metodo, spiega Lukács, consisteva nel partire da pochi elementi colti in una tendenza estetica di un dato periodo, per poi plasmare «concetti sinteticamente universali, dai quali si discendeva poi deduttivamente fino ai singoli fenomeni, ritenendo di pervenire in tal modo a una superiore visione d'insieme»²²⁰. Il problema, individuato dallo stesso critico, è che questa indagine di una «dialettica universale dei generi», finisce per essere astratta, «avulsa dalle concrete realtà storico-sociali»²²¹. Difatti, conclude Lukács con estrema lucidità, nella *Teoria* si fondono un'etica di sinistra e un'ontologia di destra: «la *Teoria del romanzo* [...] è il primo libro tedesco in cui un'etica di sinistra, improntata a una percezione radicale della rivoluzione, procedeva di pari passo con un'interpretazione tradizionale e assolutamente convenzionale della realtà»²²². La quasi inappuntabile autocritica lukácsiana illumina sin da subito le primissime, celebri righe del saggio:

Tempi beati quelli in cui è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili e da battere, rischiarandole alla luce delle stelle. Tutto è nuovo in essi e però familiare [...]. Vasto è il mondo e tuttavia

²¹⁵ Cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

²¹⁶ Cfr. Jean Bessière, *Questionner le roman*, cit.

²¹⁷ È stato abbastanza naturale per la critica scandire il percorso teorico di Lukács sui tempi della Rivoluzione bolscevica: e quindi *Teoria del romanzo* come marxismo-leninismo, ancora inconsapevole ma forse per questo più sincero e immediato, poi la normativizzazione staliniana dei *Saggi sul realismo*, infine la rilettura critica della propria opera con la raggiunta maturità, coincidente con i fatti di Ungheria e la morte di Stalin.

²¹⁸ György Lukács, *Premessa del 1962*, in Id., *Teoria del romanzo*, cit., p. 14.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ György Lukács, *Premessa del 1962*, cit., pp. 12-13.

²²¹ *Ivi*, p. 15.

²²² *Ivi*, p. 19.

non più della propria casa, giacché il fuoco, che brucia nell'anima, divide la sostanza con le stelle; un taglio preciso separa il mondo dall'io.²²³

Questo lirismo non può lasciare indifferenti, soprattutto se si pensa che pochi anni dopo questa sarà la penna che normativizzerà il realismo socialista sotto la dittatura staliniana. Toni decisamente romantici, così come la centralità del soggetto, che «è l'unica realtà, dissolve l'intero mondo esterno in uno stato d'animo»²²⁴; ma impostazione hegeliana, nella distinzione netta tra età dell'epica ed età del romanzo, antichità contro modernità, certezza contro incertezza, ciclicità contro progresso, e via dicendo. C'era una volta, ci dice Lukács, «l'età universale dell'epos»²²⁵, un mondo omogeneo in cui l'uomo non può essere isolato; ora invece la complessità, l'apertura del mondo necessita una nuova forma estetica, una nuova epopea dei nostri tempi: «il romanzo è l'epopea di un'epoca in cui la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile e la viva immanenza del senso diventa problematica; un'epoca in cui, tuttavia, persiste la disposizione alla totalità»²²⁶. Nella sua ricerca di una «celata totalità per mezzo dell'atto figurativo», il romanzo trae la sua forma, «si obiettivizza come psicologia degli eroi romanzeschi: si tratta di individui votati essenzialmente alla ricerca»²²⁷. Per questo «la forma esteriore del romanzo è essenzialmente biografica»²²⁸, la biografia di un nuovo «individuo problematico»²²⁹ che percorre il mondo nel suo divenire, nel suo processo. Ma di quale mondo stiamo parlando? Il romanzo, per Hegel e Lukács nasce essenzialmente dalla frattura tra l'io e il mondo, non dalla continuità: quella si poteva avere nell'antichità, ma ora, con la nascita del soggetto cartesiano, essa è impossibile. Ma se il rapporto tra io e mondo è fratturato, allora la rappresentazione che l'io fa del mondo sarà infine autoriflessiva, chiusa nell'illusione che il percorso di scoperta del sé coincida col percorso di scoperta del mondo: «intesa come processo, la forma interna del romanzo allude al cammino compiuto dall'individuo problematico per giungere a se stesso, alla via che mena dalla fosca subordinazione a una realtà semplicemente puntuale, eterogenea e, per l'individuo, insensata, alla chiarezza dell'autoriconoscimento»²³⁰. Si tratta di quella frattura tra soggetto e oggetto,

²²³ György Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 23.

²²⁴ Ivi, pp. 58-59.

²²⁵ Ivi, pp. 26-27.

²²⁶ Ivi, p. 49.

²²⁷ Ivi, p. 53.

²²⁸ Ivi, p. 69.

²²⁹ Ivi, p. 70.

²³⁰ Ivi, p. 72.

natura e cultura²³¹, che il romanzo contemporaneo pluralista nella sua transattività e transindividualità, per dirla con Bessière, cerca di risanare²³².

Romanzo come «epopea del mondo abbandonato dagli dei»²³³, dunque, «forma dell'avventura»²³⁴ in cui l'individuo problematico borghese (il *Wilhelm Meister* di Goethe secondo Lukács, che crediamo si possa visualizzare col quadro *Viandante nel mare di nebbia* di Werner Friedrich) mette in ordine il disordine del mondo attraverso la «paradossale fusione di componenti eterogenee e discrete in una struttura organica sempre di nuovo dismessa»²³⁵, che trova la sua unità nell'uso dell'ironia, che è «l'oggettività del romanzo»²³⁶. Ora, come abbiamo visto Lukács non parla affatto di realismo: parla di scissione tra epica e romanzo, tra soggetto e oggetto, io e mondo, frammentarietà, ironia; insomma, Hegel è presente ma la mimesi aristotelica no, e anzi Schlegel sembra predominante. Bisogna aspettare qualche anno per vedere il realismo come pietra angolare della sua ricognizione estetica.

Nel leggere oggi i *Saggi sul realismo* appare evidente la netta frattura tra i due momenti; e invece la *Teoria del Romanzo*, per non scompaginare troppo la costituzione del realismo borghese, ha seguito quel Principio di Complementarietà individuato da Kermode²³⁷, è stata insomma letta come momento del realismo socialista, una sorta di fase ingenua e giovanile. Una costruzione critica che si è dimostrata vincente, ma, crediamo, estremamente pericolosa, in quanto lega individuo problematico e realismo. Legge, insomma, Lukács attraverso Ian Watt²³⁸, Karl Marx attraverso Adam Smith, creando unità dove c'erano solo crepe. Eppure, esse ci sembrano così evidenti sin dalle primissime righe:

Le cose ci stanno ora davanti in una luce chiara, viva, per molti anche cruda e fredda. Questa luce ci è stata portata dal marxismo. Il marxismo, cogliendo ogni fenomeno nelle sue radici materiali, nella sua connessione storica, riconoscendo le leggi del suo svolgimento e dimostrandole dalle prime radici fino alla fioritura, dissipa da ogni fenomeno quella nebbia irrazionale e mistica che esprime uno stato d'animo puramente sentimentale.²³⁹

Quella spiritualità sentimentale che innegabilmente ammantava la *Teoria del romanzo* (la «parte di destra», direbbe Lukács) viene quindi spazzata via dal marxismo: l'individuo problematico che diviene nel mondo viene sostituito dall'estetica che «ritrae interamente

²³¹ Cfr. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

²³² Cfr. Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problematité du monde*, cit.

²³³ György Lukács, *Teoria del romanzo*, p. 80.

²³⁴ Ivi, p. 81.

²³⁵ Ivi, p. 76.

²³⁶ Ivi, p. 83.

²³⁷ Cfr. Frank Kermode, *Il senso della fine*, cit.

²³⁸ Cfr. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, cit.

²³⁹ György Lukács, *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták* [1946], tr. it., M. e A. Brelich, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, p. 9.

l'uomo, l'uomo totale nella totalità del mondo sociale»²⁴⁰. Goethe viene reinserito in un canone progressivo che include i Greci, Dante, Shakespeare, Balzac, Tolstoj; da cui vengono invece esclusi Flaubert e Zola. È la celebre istituzione del contrasto tra realismo e naturalismo, razionalità e decadentismo, basata sul concetto di «tipo». Per Lukács il supposto realismo naturalista si fonderebbe su «un'astratta media», un'espressione «esasperata di ciò che è unico e irripetibile»²⁴¹. Il vero realismo non deve puntare sull'esasperazione della quotidianità, sulla rappresentazione dei tratti più immorali e immondi degli strati sociali, deve altresì basarsi sul tipo, ovvero «quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale», in esso «si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico»²⁴². Nel tipo l'individuo biografico e l'epoca storica si compenetrano nella rappresentazione «dell'uomo totale», un uomo, verrebbe da dire “tutto d'un pezzo”, non frammentato. I modernisti, Proust, Woolf, Joyce, sarebbero anch'essi figli della deformazione naturalista (e di quella simbolista), in quanto essi frammentano il mondo e atomizzano l'individuo tramite la vita psichica, mentre essa «non illumina le linee essenziali dei conflitti essenziali, se non è concepita in un'organica fusione coi momenti storici e sociali»²⁴³. Il più grande del realismo francese è quindi Balzac²⁴⁴, i suoi figli non sono però Flaubert e Zola, ma Dostoevskij e soprattutto Tolstoj; trattasi di una mirabile costruzione non solo stilistica, estetica, ma anche di canone letterario (politica). Lukács difatti cerca di costruire un nuovo canone che vede l'evoluzione naturale dello stile “tipico” dell'occidente, il grande realismo ottocentesco, non in Proust e Joyce, ma nell'Unione Sovietica²⁴⁵: «soltanto così si potrà comprendere perché il grande realismo russo da tre quarti di secolo occupi una posizione dominante nella letteratura mondiale; fiaccola luminosa del progresso, arma quanto mai efficace sia contro la reazione letteraria aperta o larvata, sia contro la decadenza camuffata da innovazione»²⁴⁶.

Non sarebbe troppo d'accordo con questa visione il maggior padre teorico del realismo occidentale, Eric Auerbach, che nel suo *Mimesis*, spesso accusato di francocentrismo, non ha

²⁴⁰ Ivi, p. 14.

²⁴¹ Ivi, p. 15.

²⁴² Ivi, pp. 15-16.

²⁴³ Ivi, p. 17.

²⁴⁴ Notiamo qui come l'analisi del tipo in Balzac di Lukács sia vicina a quella del salotto in Balzac di Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit.; vedremo come in Auerbach questi elementi si rafforzano ancora una volta.

²⁴⁵ Un'ulteriore conferma di come estetica e politica, canone e potere, sono sempre in dialogo, si influenzano a vicenda.

²⁴⁶ György Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 29.

dedicato ai realisti russi che una piccola parte alla periferia del sistema, che vede invece il suo sbocco quasi teleologico in Virginia Woolf. Ma andiamo con ordine. Come sottolineato dallo stesso Auerbach negli *Epilogomena a Mimesis*, l'impianto dell'opera è sostanzialmente hegeliano: «è nato dai motivi e dai metodi della *Geistesgeschichte* e della filologia tedesca; non sarebbe collocabile in nessun'altra tradizione fuorché in quella del romanticismo europeo e di Hegel»²⁴⁷. Continuità con Hegel, quindi, ma anche continuità con Lukács, in quel metodo della ricerca di tratti essenziali di un'epoca attraverso l'analisi di alcuni dettagli stilistici (la «campionatura»), che confluiscono nella definizione del realismo. Ora, come analizzato da Mazzoni, il realismo in *Mimesis* ha almeno tre fasi fondamentali, tre quadri: il primo è il quadro moralistico («è il mondo statico e atemporale con cui la cultura antica e classicista, da Teofrasto a La Bruyère, osserva i caratteri e i costumi»²⁴⁸), il secondo è «il quadro teologico che rende possibile il realismo cristiano»²⁴⁹, il terzo è chiamato storico-dinamico («colloca le persone particolari dentro una totalità politica, economica, sociale che cambia a seconda dei luoghi e dei tempi»²⁵⁰). Questa non è la sede adatta per riprendere l'analisi del *sermo humilis* cristiano e dell'interpretazione figurale. Basti qui mettere in evidenza due punti che ci sembrano cruciali, prima di passare al realismo nel romanzo occidentale. Innanzitutto, Auerbach crea una continuità non genetica, ma spirituale, dell'estetica europea basata sul concetto di realismo, disegnando una linea diretta che va dall'antichità greco-romana alla modernità europea, passando per il cristianesimo. Si tratta di un'epurazione delle influenze musulmane, turche, orientali, nonché della costruzione di un paradigma cristiano-borghese alle basi dell'Occidente. La trattazione di Auerbach potrebbe apparire quasi descrittiva, ma compie in realtà un'opera di persuasione verso il lettore: il tipico effetto che un occidentale ha leggendo *Mimesis* è di conferma delle proprie sicurezze, ci sembra geniale nella sua semplicità, nel dimostrare, in fondo, quello che crediamo di aver sempre creduto e saputo. Così facendo *Mimesis* non elimina semplicemente altri tipi di realismi dalla nostra concezione estetica, ma fonda la nostra ontologia su un modello monodico tanto vasto e inglobante quanto inscalfibile; proprio l'apparente vaghezza e l'apertura a-filologica permettono il riutilizzo normativo dello schema auerbachiano.

²⁴⁷ Erich Auerbach, *Epilogomena zu Mimesis* [1953], tr. it. Giorgio Alberti, *Epilogomena a Mimesis*, in Id., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Bari, De Donato Editore, 1970, p. 195.

²⁴⁸ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 219.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

Secondo punto: senza creare dei sistemi chiusi in loro stessi, ci appare utile mettere in contrapposizione dialettica Auerbach con Bachtin²⁵¹. Se, infatti, non abbiamo inserito il teorico russo in questo capitolo, ma in quello che si concentrava su pluridiscorsività e temporalità, è perché la concezione di realismo bachtiniano è sostanzialmente diversa da quella auerbachiana. Innanzitutto, a livello genetico: per Bachtin la capacità del romanzo di abbracciare la totalità del mondo nasce dallo spirito popolare, per culminare nella sua prima fase nell'opera di Rabelais. L'impostazione di Bachtin è essenzialmente laica: il popolaresco non viene legato al *sermo humilis* cristiano-cattolico, ma al riso e alle figure del furfante, dello sciocco. Ebbene, su questo la visione di Auerbach è antitetica: la complessità del mondo nella sua diversità di strati, che erano effettivamente non presenti nell'epica omerica (e su questo bisogna prendere nota del fatto che Hegel, Lukács, Auerbach, Bachtin, sono tutti d'accordo) entra nella letteratura moderna grazie al *sermo humilis*²⁵². E Rabelais? Non confondiamoci, Auerbach gli dedica il primo capitolo del secondo volume di *Mimesis*, lo inserisce nel suo canone, ma quasi per ridimensionare il suo impatto nel realismo occidentale. La mescolanza degli stili, scrive infatti Auerbach, «non è stata inventata da Rabelais; egli l'ha resa adatta al suo temperamento e al suo scopo, ma essa origina, fatto paradossale, dallo stile delle prediche del tardo Medioevo, in cui la tradizione cristiana della mescolanza degli stili era stata spinta all'estremo»²⁵³. La pluridiscorsività di Bachtin e la mescolanza degli stili di Auerbach sono dunque tangenti ma opposte: l'una è laica, rivoluzionaria, una forma di rottura; l'altra è cristiana, reazionaria, crea continuità lungo la storia.

Tuttavia, Auerbach è implicitamente d'accordo con Bachtin nel riconoscere l'alterità di Rabelais rispetto al contesto medievale: Rabelais rompe le cornici geografiche, cosmologiche, religiose, morali, «si volge a giuocare con le cose e con tutte le possibili visuali che si connettono» e invita il lettore «ad avventurarsi nel gran mare del mondo, dove, anche se con pericolo, si può nuotare liberamente»²⁵⁴. Per questo il «realismo creaturale»²⁵⁵ rabelesiano ha un carattere non più lamentevole, ma vitalistico-dinamico: «in lui non esiste alcuna norma estetica: tutto s'accorda con tutto. La realtà quotidiana è inserita nella fantasia più inverosimile, lo scherzo più grossolano è infarcito d'erudizione, e conclusioni filosofico-morali scaturiscono da parole e storie oscene»²⁵⁶. Rabelais è certo popolaresco, ma si rivolge a un ceto intellettuale

²⁵¹ La medesima operazione è stata recentemente svolta da Marco Fontana in *Auerbach contro Bachtin. Il serio, il comico e la teoria del romanzo*, Firenze, EditPress, 2024.

²⁵² Cfr. Erich Auerbach, *Adamo ed Eva*, in Id., *Mimesis*, vol. I, cit., pp. 157-188.

²⁵³ Erich Auerbach, *Mimesis*, vol II, cit., p. 12.

²⁵⁴ Ivi, p. 17.

²⁵⁵ Ivi, p. 18.

²⁵⁶ Ivi, p. 20.

eletto, certificato dalla diffusione a stampa della sua opera. Ma allora, si chiede Auerbach, in fondo ha davvero senso inserire Rabelais nel catalogo di *Mimesis*? Difatti più no che sì, in quanto «noi cerchiamo l'unione del quotidiano e della serietà tragica»²⁵⁷. Questa è decisamente la chiave più importante di *Mimesis*, e, in generale, della sclerotizzazione della concezione di realismo occidentale: il realismo è la descrizione seria della quotidianità umana. Quale quotidianità? Questo è il maggior punto che, come vedremo, Glissant, Rushdie e Meneghello contestano (indirettamente, certo) ad Auerbach: la quotidianità normativizzata da Auerbach (non solo da lui, certo, si tratta di una metonimia) non è la vera quotidianità, quel reale non è il vero reale. Il reale è fatto di fratture, incroci polisemici, ibridazioni culturali, alternanze di modelli di mondi. È quello che, come abbiamo visto, scrivevano anche Bessière, Fuentes, Kundera; è in generale, come afferma Federico Bertoni, la costante dialettica interna allo stile del realismo, se è vero che ogni realismo si oppone a quello precedente²⁵⁸.

Ma torniamo ad Auerbach, e ripetiamo: il realismo è «la rappresentazione della vita quotidiana, in cui di questa vengano esposti con serietà i problemi umani e sociali o perfino gli sviluppi tragici»²⁵⁹. Quindi Rabelais è realista, ma popolaresco, non può essere un modello. E *Don Chisciotte*? Che ne è, in poche parole, della linea strutturata da Bachtin e ripresa dalle ontologie pluraliste contemporanee che abbiamo analizzato qualche pagina fa? *Don Chisciotte* è realista, non vi è dubbio per Auerbach, ma non in quanto rompe la distinzione gerarchia della realtà, non in quanto parodia dello stile alto, non in quanto pluridiscorsività; bensì in quanto: «tutte le persone vi sono presentate in una realtà attuale e nella vivezza dell'esistenza quotidiana, e non soltanto le contadine, ma anche Sancio, e non soltanto Sancio, ma anche don Chisciotte compaiono quali persone della vita spagnola del tempo»²⁶⁰. La follia di Don Chisciotte non lo sottrae dalla sua realtà quotidiana, e Cervantes non avrebbe assolutamente l'idea che lo stile di un romanzo «potesse rendere trasparente l'ordine del mondo»²⁶¹: il reale non è più descrivibile nei modi tradizionali, è difficile da controllare, ma questo non ribalta l'ordine del mondo:

Il Cervantes limita i suoi giudizi alle cose concernono il suo mestiere di scrittore. Quanto al resto, siamo tutti dei peccatori; ci penserà Dio a punire i malvagi e premiare i buoni. Qui, sulla terra, l'ordinamento di ciò che è incomprensibile si riduce a un giuoco: per quanto sia difficile dominare e giudicare i fenomeni, davanti al pazzo cavaliere della Mancia tutto diventa un girotondo allegro, confuso e divertente. Questa, mi sembra, la funzione della pazzia di don Chisciotte.²⁶²

²⁵⁷ Ivi, p. 25.

²⁵⁸ Cfr. Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

²⁵⁹ Cfr. Eric Auerbach, *Mimesis*, vol II, cit., p. 9.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Eric Auerbach, *Mimesis*, vol II, cit., p. 115.

²⁶² *Ibid.*

Insomma, Cervantes realista, certo, ma non padre del romanzo europeo; Cervantes depotenziato, passaggio necessario dalla Bibbia alla modernità europea, anello di congiunzione tra il rivoluzionario realismo dei testi sacri del cristianesimo e l'altrettanto (per Auerbach) rivoluzionario realismo della modernità europea. Quando inizia il nuovo realismo? Con la Rivoluzione Francese, ovviamente, la rivoluzione borghese che permette al Terzo Stato (e non certo al popolo) la presa del palazzo, la caduta dell'*Ancien Régime*. Evoluzione progressiva e teleologica della storia, evoluzione progressiva e teleologica dello stile realista, questo il sale hegeliano di *Mimesis*. Perché la Rivoluzione Francese? Perché «in quell'epoca incominciò per l'Europa un processo di condensazione nel tempo sia degli avvenimenti storici, sia della consapevolezza di essi da parte di ciascuno, un processo da allora ha compiuto passi enorme e che permette di pronosticare un'unificazione della vita umana su tutta la terra, e che anzi, in un certo senso, già l'ha raggiunta»²⁶³. Il fondatore del romanzo e del realismo moderno non è Cervantes, ma Stendhal: «Stendhal è il fondatore di quel moderno realismo serio che non può rappresentare l'uomo se non incluso entro una realtà politica e sociale ed economica continuamente evolventesi, come accade oggi in un qualunque romanzo o film»²⁶⁴. Stendhal è la figura del nuovo borghese che non trova più il suo posto nel mondo postnapoleonico, pur nella coscienza della sua appartenenza²⁶⁵; è il realismo borghese in cui non troviamo il popolo, né in senso romantico né in senso socialista, ma «soltanto piccoli borghesi e all'occasione figure riempitive come soldati, servitori di grandi casate, camerieri di caffè»²⁶⁶. Trattasi delle più importanti pagine del secondo volume di *Mimesis*; Auerbach qui imposta con forza il suo schema, la sua direzione: i passaggi tra Rousseau, Balzac, i realisti inglesi, Flaubert, i naturalisti, i fratelli Goncourt, fino a Virginia Woolf, sono tutti atti al ritrovare questa continuità, questo «realismo esistenziale». È un percorso teleologico e progressivo, a cui tutti a loro modo aggiungono qualcosa per arrivare a un risultato finale che appartiene all'Europa tutta. E quindi Rousseau introduce la vita privata e l'individuo problematico²⁶⁷; Balzac il «realismo atmosferico» in cui gli uomini non solo sono collocati seriamente nella loro cornice storica, ma:

Ogni spazio si tramuta per lui in un'atmosfera morale e sensibile di cui s'imbevono il paesaggio, la casa, i mobili, le suppellettili, gli abiti, i corpi, il carattere, il comportamento, il sentire, l'agire e la sorte degli uomini, e in cui poi la situazione storica generale a sua volta appare come un'atmosfera totale abbracciante tutti i singoli spazi di vita.²⁶⁸

²⁶³ Eric Auerbach, *Mimesis*, vol II, cit., p. 225.

²⁶⁴ Ivi, pp. 230-231.

²⁶⁵ Cfr. Ivi, p. 228.

²⁶⁶ Ivi, p. 233.

²⁶⁷ Cfr. Ivi, p. 237.

²⁶⁸ Ivi, p. 247. Evidente il legame con la definizione del tipo in György Lukács, *Saggi sul realismo*, cit.

E di fronte a questa realtà, scrive Auerbach, Balzac ha un atteggiamento simile a quello di Stendhal, ovvero «la prende sul serio, addirittura tragicamente»²⁶⁹. È una rivoluzione, nessuno aveva mai descritto la realtà in questi termini:

L'irruzione nel realismo del serio «esistenziale» e tragico, quale abbiamo constatata in Stendhal e in Balzac, sta senza dubbio in legame strettissimo col movimento della mescolanza degli stili proclamato con la parola d'ordine «Shakespeare contro Racine», e io ritengo che la forma stendhal-balzachiana, la mescolanza del serio e della realtà quotidiana, sia assai più decisiva, genuina e importante, che non quella del gruppo di Victor Hugo, che volle congiungere il sublime col grottesco.²⁷⁰

È questo che porta Auerbach a vedere le continuità tra Balzac e Flaubert, e non le differenze, come fa Lukács: anche in Flaubert vengono presi molto sul serio i fatti quotidiani della borghesia provinciale, anche qui questi fatti sono calati in un'epoca storica concreta; la differenza sta nella voce dell'autore, che in Balzac era molto presente, in Flaubert assente («la sua opinione sui fatti e sulle persone non è mai espressa e quando i personaggi parlano, ciò non avviene mai in modo che l'opinione dello scrittore possa identificarsi con la loro, né avviene con l'intento che con la loro si identifichi l'opinione del lettore»²⁷¹). Realismo e romanzo ottocentesco francese, quindi, come base della cultura moderna occidentale, e del romanzo moderno occidentale, anche, in quanto:

A nostro modo di vedere le basi del realismo moderno sono da un lato la trattazione seria della realtà quotidiana, e il fatto che ceti sociali più estesi e socialmente inferiori siano assunti a oggetti d'una raffigurazione problematico-esistenziale, dall'altro lato l'inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimentato sfondo storico. È naturale che la forma ampia ed elastica della prosa di romanzo prendesse sempre più piede come strumento di una rappresentazione includente tanti diversi elementi.²⁷²

Struttura francocentrica, si scriveva all'inizio. Sembrerebbe quasi parodico obiettare alle tesi di Auerbach chiedendo che fine fanno in questo percorso teleologico tutti gli altri stili europei (per non parlare di quelli extra-europei). Ma della costruzione ideologica di Auerbach abbiamo già scritto, e riprenderemo queste argomentazioni, per confutarle, come detto parlando delle teorie del romanzo e del realismo di Glissant, Rushdie e Meneghello. Più sconvolgente è la poca centralità concessa al *novel* inglese, che invece come sappiamo per Ian Watt è la base della moderna concezione di realismo²⁷³; punto di vista condiviso anche nella critica italiana,

²⁶⁹ Eric Auerbach, *Mimesis*, vol II, cit., p. 253.

²⁷⁰ Ivi, p. 254.

²⁷¹ Ivi, p. 260.

²⁷² Ivi, p. 267.

²⁷³ Cfr. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, cit.

tanto da Guido Mazzoni²⁷⁴ che da Federico Bertoni²⁷⁵. Nell'analisi di Mazzoni, infatti, «l'antitesi francese fra *nouvelle* e *roman* dà origine all'antitesi inglese fra *novel* e *romance*, che attraversa il dibattito letterario britannico per tutto il Settecento»²⁷⁶. L'oscillazione si placa fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento quando «il *novel* designa storie ambientate nella dimensione della vita quotidiana, mentre il *romance* designa storie di amore o di avventura collocate in un tempo e in uno spazio diversi da quelli ordinari»²⁷⁷. Col tempo il rapporto diventerà sempre più asimmetrico in quanto il *novel* assumerà un senso stretto e un senso largo: sia il romanzo realistico e quotidiano, sia il romanzo sintetico (pluridiscorsivo, per dirla con Bachtin) che assorbe e ingloba le caratteristiche del *novel*, diventando, per Mazzoni, ciò che in Francia e in Italia si chiama *roman* o romanzo²⁷⁸. Centralità, dunque, del realismo inglese nella ridefinizione del genere, ma anche del romanzo umoristico settecentesco (che Mazzoni, come Bachtin, inerisce nella linea del *romance* comico e picaresco), su tutti il *Tristram Shandy*²⁷⁹:

L'epoca decisiva nello sviluppo del romanzo in quanto istituzione, cioè il periodo compreso fra il 1670 e il 1800, coincide anche con lo sviluppo di una gerarchia fra le letterature che compongono lo spazio narrativo europeo. Al centro del territorio si installano la letteratura francese e la letteratura inglese, che esportano testi e modelli in Europa fino almeno alla prima metà del XX secolo.²⁸⁰

Si potrebbe affermare che in *Mimesis* l'Inghilterra arriva al centro del sistema nel capitolo finale, che si concentra sul realismo modernista privilegiando *To the Lighthouse* di Virginia Woolf su Proust e Joyce (che, ricordiamo, è irlandese). Va detto però che questo capitolo vede il modernismo come stile eminentemente transnazionale, mentre quelli sul realismo procedevano per nazioni: se esiste un realismo francese, inglese, russo, italiano; non esiste un modernismo francese, bensì europeo. Ora, per quanto questa vulgata sia profondamente iscritta nel nostro immaginario, e abbia delle evidenti ragioni storiche, non si possono qui non rinvenire delle criticità anche in questo percorso, che praticamente disegna la mappa dello stile realista sovrapponendola con la scansione europea: prima la comunanza medievale, poi la specificità degli stati-nazione, poi le guerre mondiali e quindi l'Europa unita. Dicevamo: Woolf sopra Proust e Joyce, anche questa una scelta importante, se pensiamo alla rilettura di Proust e Joyce operata da Barthes ne *La préparation du roman*²⁸¹. Lì avevamo la rivelazione attraverso la poesia della *whatness*, l'epifania come rottura dell'ordine causale del mondo, qui: «l'intento di

²⁷⁴ Cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.

²⁷⁵ Cfr. Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit.

²⁷⁶ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 74.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 75.

²⁷⁹ Cfr. p. 83.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 190.

²⁸¹ Cfr. Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit.

avvicinarsi a una vera realtà obiettiva con l'aiuto di molte impressioni soggettive avute da molte persone (e in momenti diversi), è una caratteristica essenziale del procedimento moderno qui trattato, che si distingue così radicalmente dal soggettivismo unipersonale, che cede la parola a una persona sola, quasi sempre molto caratteristica, e il cui modo di considerare la realtà è l'unico che vale»²⁸². Modernismo come rottura col realismo o come continuazione del naturalismo? Si è scritto tanto sul tema²⁸³, che non può essere l'oggetto della nostra trattazione. Tuttavia, il nostro intento è metterci in linea con Bessière, vedendo le continuità nella linea realismo, modernismo, postmodernismo, e una rottura netta con un particolare romanzo contemporaneo transculturale e pluralista, una rottura che ha i suoi elementi generativi in una certa rilettura del romanzo assoluto del romanticismo tedesco (Barthes, Bachtin), e della pluridiscorsività e temporalità del romanzo (Bachtin, Kermode). Su una cosa però Auerbach ha ragione, l'intento di Woolf è il realismo («negli anni che precedettero e seguirono la prima guerra mondiale, in un'Europa priva di equilibrio, alcuni scrittori dotati di intuito trovano una tecnica per dissolvere la realtà che passando per il prisma della coscienza si frange in aspetti e significati molteplici»²⁸⁴):

La vita è così [come la immagina Bennett]? I romanzi devono essere così? [...]

Esaminiamo per un attimo una mente ordinaria in un giorno ordinario. La mente riceve una miriade di impressioni [...]. La vita non è una serie di fanali disposti simmetricamente; la vita è un alone luminoso, un involucro semitrasparente che ci circonda dall'inizio della coscienza alla fine. Non è forse compito del romanziere trasmettere questo spirito mutevole, sconosciuto, non circoscritto, qualunque aberrazione o complessità possa dispiegare, con la minor commistione possibile di ciò che è estraneo ed esterno? Non stiamo solo chiedendo coraggio e sincerità; stiamo suggerendo che la vera materia della narrativa è un po' diversa da quella che l'abitudine ci vorrebbe far credere.²⁸⁵

Ora, è risaputo che alla fine di questo percorso progressivo e teleologico, Auerbach pone se stesso (non troppo umilmente) non certo come romanziere, ma come filologo e comparatista:

Il procedimento seguito dagli autori moderni può paragonarsi a quello di alcuni filologi moderni, secondo i quali un'interpretazione di pochi passi dell'Amleto, della Fedra o del Faust dice molto di più e di essenziale su Shakespeare, Racine e Goethe e le loro epoche, che non corsi monografici che trattino in ordine sistematico la loro vita e le loro opere; anzi in proposito si può citare il presente studio.²⁸⁶

Auerbach afferma che sarebbe stato impossibile scrivere una storia sistematica del realismo europeo senza «annegare nella quantità dei fatti»²⁸⁷, mentre con *Mimesis* egli ha voluto

²⁸² Eric Auerbach, *Mimesis*, vol. II, cit., p. 320.

²⁸³ Tra le tesi che vedono i romanzi modernisti come gli ultimi grandi "mimetici" si veda ad esempio la convincente analisi di Stefano Calabrese, *www.letteratura.global*, Torino, Einaudi, 2005, p. 22.

²⁸⁴ Eric Auerbach, *Mimesis*, vol. II, 335.

²⁸⁵ Virginia Woolf, *Modern Fiction*, in Id., *The Common Reader* [1919], tr. it. Elena Bollati, *Il lettore comune*, Roma, Elliot Edizioni, pp. 160-161.

²⁸⁶ Eric Auerbach, *Mimesis*, vol. II, cit., p. 333.

²⁸⁷ *Ibid.*

lasciarsi «guidare da alcuni motivi presentatisi alla mia mente a poco a poco e disinteressatamente» esaminando testi a lui familiari, convinto che «quei motivi fondamentali della storia del realismo letterario, se non ho errato nell'individuarli, si devono riscontrare necessariamente in un qualunque testo realistico»²⁸⁸. Come scrivevamo in apertura, Auerbach maschera un'ideologia ben precisa con una presunta naturalezza di un determinato canone, generalizzando elementi stilistici ricorrenti invece in determinate sfere culturali: «il metodo da me adottato, di presentare cioè per ogni epoca un certo numero di testi, per saggiare su di essi le mie idee, introduce immediatamente nell'argomento, sicché al lettore è dato sentire di che cosa si tratta ancor prima che gli si voglia imporre una teoria»²⁸⁹.

Il ragionamento di Auerbach è stato continuato in Italia da diversi studiosi, che rispecchiano differenti tipi di visione del rapporto tra romanzo, mondo e realtà. Da una parte vi sono i contributi a cui abbiamo già accennato di Mazzoni e Bertoni, dall'altra (nonostante, anche in questo caso, non vogliamo certo cadere in schematizzazioni) un gruppo che dall'interesse critico di Riccardo Castellana²⁹⁰ è sfociato nel dibattito su fiction e non fiction, ibridandosi con delle linee di ricerca francesi aperte da Thomas Pavel e continuate oggi da Françoise Lavocat e Alexandre Gefen. Incominciamo riprendendo Mazzoni e Bertoni:

Quando emerge il romanzo? Per come lo conosciamo oggi, il genere nasce al termine di una metamorfosi che si compie fra la metà del Cinquecento e la fine del Settecento. Intorno al 1550, la parola "romanzo" indica per lo più una forma letteraria precisa e ristretta; intorno al 1800, indica ciò che designa oggi – uno spazio polimorfo dove trovano posto i racconti di una certa lunghezza che non rientrano nei confini dei generi narrativi più rigidamente codificati (l'epos, le opere storiografiche, la chanson de geste).²⁹¹

Per Mazzoni non si può comprendere l'emergere del genere romanzo se non si capisce che la «la sua ascesa è il segno di una metamorfosi tellurica dei rapporti fra letteratura e verità, fra letteratura e filosofia, fra *mimesis* e verità che ha avuto luogo alle soglie dell'epoca moderna»²⁹², una metamorfosi che non vede più la sfera estetica come un divertimento, o una riscrittura di verità morali, storiche, cosmologiche, teologiche già note, «ma come un modello di conoscenza alternativo all'immagine del mondo propagata dalla filosofia, dalla scienza, dalla religione»²⁹³. Per questo oggi il romanzo, secondo il critico, non apparterebbe né a Schlegel, né a Hegel, né a Bachtin: «a partire da una certa data, il romanzo diventa il genere in cui si può

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Eric Auerbach, *Mimesis*, vol. II, cit., p. 342.

²⁹⁰ Cfr. Riccardo Castellana (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 2009.

²⁹¹ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 79. Corsivo in originale.

²⁹² *Ivi*, p. 17.

²⁹³ *Ibid.*

raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo. Si può narrare la molteplicità illimitata delle forme di vita reali o possibili, interne o esterne alle coscienze, e al tempo stesso si può adottare qualunque stile, dispiegando così la varietà dell'immaginazione soggettiva»²⁹⁴. Questa forma polimorfica, tuttavia, ha dei confini strutturali: «il primo è la *forma narrativa* [...]. Il secondo è la *possibilità di disporre liberamente di ogni contenuto e di ogni stile*. In questo senso, il nostro genere si distingue nettamente dalle forme narrative che la teoria letteraria premoderna ha codificato in modo rigido, cioè l'*epos* antico e la storiografia»²⁹⁵.

Né a Schlegel, né a Hegel, né a Bachtin, dunque, ma la *Teoria* di Mazzoni, come abbiamo accennato, una filiazione ce l'ha, ed è Auerbach. Il romanzo è indissolubilmente legato alla mimesi del reale, in quanto:

La *mimesis* è il solo gioco linguistico capace di raffigurare i modi reali o possibili che la regione della particolarità può assumere. Fra la seconda metà del Seicento e la prima metà del Settecento, per nobilitare il romanzo [...], si dice che il nuovo genere riempie un vuoto della storiografia tradizionale; racconta infatti la storia delle vite private e dei costumi, conserva la traccia di ciò che è troppo cangiante ed effimero per entrare nei discorsi ufficiali.²⁹⁶

Auerbach, certo, ma attraverso Aristotele, in quanto la mimesi viene collegata all'intreccio e al *mythos*: non la copia del mondo quotidiano in tutte le sue sfaccettature, ma un'interpretazione che dà ordine al mondo, le trame «attribuiscono importanza a certi piani dell'essere e ne tralasciano altri»²⁹⁷. Per questo, nonostante Mazzoni, come abbiamo visto, conceda una certa centralità al *novel* inglese, egli scrive, in continuità con Auerbach che: «lo spazio letterario del *novel* è anteriore al *novel* inglese del Settecento. Si compone di tre famiglie letterarie: la novella in terza persona, dai suoi archetipi medievali alle sue metamorfosi seicentesche; la tradizione della biografia sacra e profana; le scritture autobiografiche in prima persona»²⁹⁸. Dunque, il romanzo moderno non nasce dai generi comici, ma dal *romance* serio, che sposta il baricentro della narrativa europea introducendo «eroi che lottano per scopi individuali, e non per scopi collettivi; si interessa al destino immanente delle persone, e non ai significati universali di cui le persone sarebbero portatrici»²⁹⁹. Il romanzo è quindi caratterizzato da una serie di molteplicità: esso è «*il genere dei nomi propri, delle storie, dei destini personali*»³⁰⁰, tratta la «*pluralità delle forme di vita e degli ambienti*»³⁰¹ con

²⁹⁴ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 29.

²⁹⁵ Ivi, p. 30.

²⁹⁶ Ivi, p. 46.

²⁹⁷ Ivi, p. 63.

²⁹⁸ Ivi, p. 101.

²⁹⁹ Ivi, p. 162.

³⁰⁰ Ivi, p. 178.

³⁰¹ Ivi, p. 179.

un'attenzione alla «molteplicità degli scenari e degli oggetti»³⁰², concentrandosi, da una certa soglia storica in poi, sulle «pieghe mutevoli della vita che oggi chiamiamo psichica»³⁰³. Ecco che, ritornando su quella distinzione in due linee della critica (da una parte Schlegel-Bachtin, dall'altra Hegel-Lukács-Auerbach) che abbiamo già citato più volte, se è vero per Mazzoni che la prima struttura di senso su cui si fonda lo spazio narrativo moderno corrisponde alle teorie di Schlegel e Bachtin, negli ultimi secoli l'importanza del genere non è stata data dal saper «narrare qualsiasi cosa in qualsiasi modo» (che non sarebbe poi in realtà quello che Bachtin ha scritto), bensì dalla nascita di «un modo mimetico specifico»:

Il romanzo ha acquisito importanza soprattutto perché ha raccontato seriamente la vita delle persone come noi, la middle station of life, gli individui privati immersi nella prosa del quotidiano e diventati, grazie alla forma di vita borghese, una classe capace di guadagnarsi il diritto di mimesi seria e di imporre i propri valori come assoluti. Se le teorie schlegeliane e bachtiniane descrivono la morfologia generale dello spazio narrativo moderno, la forma egemone ha un aspetto hegeliano e auerbachiano.³⁰⁴

Questo non vuol dire, spiega Mazzoni, che l'unica «capacità di rappresentare problematicamente il mondo coincida col romanzo realistico ottocentesco», in quanto «la mimesi seria della vita quotidiana emerge nel corso del XIX secolo, ma si prolunga in forme nuove nel corso del XX secolo, conservando sempre una posizione centrale nel campo della narrativa moderna». È una poetica larga, è quel realismo esistenziale esposto da Auerbach («l'elemento che accomuna Flaubert a Proust, *Guerra e pace* a *Ulisse* o, per restare nell'ambito dei testi commentati in *Mimesis*, Stendhal a Virginia Woolf, è il realismo esistenziale»³⁰⁵), infine: «la poetica che incarna la normalità del romanzo, il centro virtuale del genere letterario, è sempre quella che cerca di raccontare seriamente il mondo della prosa»³⁰⁶. È per questo che Mazzoni, al contrario di Bessière, non vede uno stacco tra il romanzo contemporaneo e quello moderno e modernista: se è vero che «dopo la Seconda Guerra Mondiale il genere del romanzo diventa davvero planetario»³⁰⁷, sono Europa e Stati Uniti i centri che assorbono opere che provengono da altre culture (a partire dal realismo magico), fino alla nascita di un *global novel*. Questo però non cambia la natura del romanzo, che resta «il genere delle particolarità», che introietta «l'oggettiva frammentazione del mondo in mondi»³⁰⁸:

Il romanzo esibisce la natura soggettiva dei nostri giudizi sul mondo: è l'ammiraglia che la letteratura schiera contro il pensiero sistematico, contro la scienza e contro la filosofia anche perché, mentre nei

³⁰² Ivi, p. 181.

³⁰³ Ivi, p. 182.

³⁰⁴ Ivi, p. 243.

³⁰⁵ Ivi, p. 244.

³⁰⁶ Ivi, p. 245.

³⁰⁷ Ivi, p. 360.

³⁰⁸ Ivi, p. 366.

giochi linguistici della scienza e della filosofia certi punti di vista sono presentati come migliori di altri, ogni punto di vista romanzesco, anche quello del più onnisciente dei narratori, convive sempre con altri epicentri di senso.³⁰⁹

Da Auerbach a Mazzoni, la centralità del realismo esistenziale nella critica letteraria è indiscutibile. Lo dimostra il già citato *Realismo e letteratura* di Bertoni, mirabile ricostruzione storiografica e morfologica del concetto di realismo lungo le epoche, partendo dalla *Poetica* di Aristotele, passando per la sua riscoperta nel Cinquecento (quando si afferma che «la poesia deve imitare la realtà»³¹⁰) e arrivando fino alle differenti definizioni che si susseguono lungo i secoli³¹¹. Ma lungo gli anni ciò che resta indiscutibile è il «nesso tra realismo e romanzo, inteso come *novel*»³¹², se è vero che con l'emergere del *novel* (secondo la scansione già effettuata da Mazzoni) «la più efficace strategia di legittimazione dei romanzieri consiste nell'ostentare la propria fedeltà alla vita, ripudiando con ogni mezzo, a partire dal nome, quel genere screditato che aveva così impudicamente esibito il suo carattere fittizio»³¹³. Tuttavia, nella sua opera Bertoni cerca di sfumare le categorie schematiche e nette, cercando di dimostrare come nonostante la sua sconfitta storica, il *romance* resti vivo nel *novel*, tanto in Stendhal e Balzac quanto in George Eliot e Charles Dickens³¹⁴. Si tratta di una riattualizzazione del realismo, che non deve essere per forza «rappresentazione tragica del quotidiano», anzi. Del resto, le ambiguità, dimostra Bertoni, sono già presenti a livello etimologico: «da un lato l'imitazione come conformità a un dato naturale (*imitatio naturae*), dall'altro l'imitazione come conformità a un prodotto artistico, le opere perfette e inarrivabili trasmesse dalla classicità (*imitatio antiquorum*)»³¹⁵. Inutile per Bertoni impantanarsi nelle aporie di un «realismo ingenuo e dogmatico, che pretende di azzerare qualunque mediazione discorsiva per riprodurre fedelmente *la realtà*»³¹⁶. Bisogna recuperare la lezione di Roland Barthes sull'effetto di realtà e sull'illusione referenziale:

La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le 'réel' y revient à titre de signifié de connotation ; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier ; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du 'réel' (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet*

³⁰⁹ Ivi, p. 367.

³¹⁰ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 57.

³¹¹ Messe in dialogo in tre pagine fondamentali: Ivi, pp. 24-25-26.

³¹² Ivi, p. 122.

³¹³ Ivi, p. 144.

³¹⁴ Cfr. Ivi, pp. 209-210.

³¹⁵ Ivi, p. 63.

³¹⁶ Ivi, p. 98.

de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.³¹⁷

Bertoni si mette in linea con Barthes, dunque, vedendo la realtà come: «un costruito culturale, un sistema di segni infinitamente plurimo e variabile, convenzionale e relativo, storicamente e geograficamente condizionato, un contratto implicito tra individuo e gruppo sociale che solo l'assuefazione a determinati modelli cognitivi ci permette di vedere (o addirittura di *costruire*)»³¹⁸. Il realismo è «un'eterna fenice» che si riadatta ai sistemi culturali vigenti: questo il significato del modernismo, così come del neorealismo³¹⁹: l'età del realismo dogmatico per Bertoni è conclusa, siamo nell'età di un realismo plurale contemporaneo, realismo analizzabile in diversi livelli: tematico-referenziale, stilistico-formale, semiotico, cognitivo³²⁰.

La lezione di Bertoni tiene bene a mente l'esistenza di una linea teorica alternativa al «realismo ingenuo», non tanto il romanzo pluridiscorsivo di Bachtin, ma la nozione settecentesca di Leibnitz di «mondo possibile» dell'arte come *alter mundus*, ripresa dalla nozione teorico-letteraria di «mondo finzionale»³²¹. Il dibattito è molto ampio, arriva fino alla critica contemporanea delle categorie di fiction e non fiction, e parte dall'opera di Thomas Pavel *Univers de la fiction*, accompagnata dalla riflessione sul genere romanzo, da *Il romanzo alla ricerca di se stesso* a *La Pensée du roman*. Pavel si mette da un certo punto di vista in linea con la *Teoria del romanzo* del primo Lukács nel vedere la particolarità del romanzo nella frattura tra io e mondo, protagonista e ambiente, ma, al contrario di Lukács, la particolarità del romanzo consiste nel porre una «questione assiologica decisiva: se l'ideale morale faccia parte o no dell'ordine del mondo [...]. Nel romanzo, porre questo problema significa domandarsi se l'uomo debba resistere al mondo per difendere l'ideale, se debba immergersi nel mondo ristabilirvi l'ordine morale, o se debba sforzarsi di porre rimedio alla propria fragilità»³²². Per Pavel le diverse storie del romanzo non iniziano con Cervantes, né tanto meno col realismo, ma con la narrativa idealista dell'antichità (in particolare con l'opera di Eliodoro), il realismo in tal senso non è la descrizione tragica della vita quotidiana, bensì la ricerca di «nuove tipologie di

³¹⁷ Roland Barthes, *L'effet de réel* [1968], in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 174.

³¹⁸ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 98.

³¹⁹ Lo vedremo nelle prossime pagine dedicate alla teoria del romanzo in Meneghello.

³²⁰ Cfr. Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 314-316.

³²¹ Cfr. Ivi, pp. 101-102.

³²² Thomas Pavel, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, cit., p. 35.

comportamenti ideali e inverosimili»³²³. Non possiamo qui concentrarci sulla storia disegnata da Pavel, quello che ci interessa è che le vite del romanzo non seguono un percorso di evoluzione, sono bensì alimentate dai due rami dell'idealismo e dall'anti-idealismo, in quanto fin dalle origini «il romanzo tenta di comprendere quali relazioni leghino gli individui alle norme e agli ideali che guidano le loro vite»³²⁴, la problematica del desiderio di abitare il mondo da parte dell'individuo. Per questo la storia del romanzo per Pavel non è segnata da Cervantes o da Rabelais, né da Stendhal e Balzac, ma dalla *Pamela* di Richardson (prima opera che esplora l'interiorità dell'essere umano), dal *Waverly* di Scott (che apre l'era del radicamento dell'individuo nel mondo) e da *A rebours* di Huysmans (che invece comincia la reazione estetizzante che continuerà col modernismo). Le storie del romanzo non possono essere governate dalle teorie secondo le quali lo spirito di un'epoca regna sugli uomini, è meglio parlare di «orizzonte antropologico di un periodo»³²⁵. La verosimiglianza e l'arte per l'arte prima romantica, poi simbolista e modernista, non vanno lette secondo una volontà rappresentativa, ma secondo le domande che l'individuo si pone nei confronti della norma morale. Se «il romanzo settecentesco si chiede se l'individuo sia o no l'origine della legge morale e il padrone delle proprie azioni»; in un secondo tempo, «il romanzo ottocentesco prende atto che l'uomo si definisce non tanto in rapporto alla norma morale, quanto all'ambiente che gli ha dato la vita»³²⁶, in modo da legare l'individuo all'obiettività del mondo. Mentre all'alba del Novecento il focus diventa la difficoltà dell'individuo di abitare il mondo.

L'analisi sul romanzo di Pavel non può essere staccata dalla sua opera *Univers de la fiction*, in cui riprendendo la teoria dei mondi possibili lo studioso elabora una teoria della finzione, in cui, cercando di superare lo strutturalismo, propone un modello secondo il quale la letteratura va oltre i confini della possibilità e immagina situazioni e azioni sempre meno plausibili. Di qui la differenza tra i «segregazionisti», che insistono sulla differenza tra fatto e finzione, e gli «integrazioneisti» più inclini alle ibridazioni tra i modelli. Siamo all'origine del

³²³ Thomas Pavel, *La Pensée du roman* [versione ampliata e rivista 2011], tr. it. Daria Biagi e Carlo Tirinanzi de Medici, *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano, Mimesis, 2015, p. 12.

³²⁴ Ivi, p. 45.

³²⁵ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, cit., p. 412.

³²⁶ Thomas Pavel, *Il romanzo alla ricerca di se stesso*, cit., p. 36.

dibattito tra fiction e non-fiction³²⁷, legato a stretto filo alle teorie del «réalisme enlargie»³²⁸ e dell'ipermodernità³²⁹.

³²⁷ La ricezione di *Fait e fiction*, Paris, Seuil 2016, di Françoise Lavocat ha generato in Italia più volumi come Riccardo Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021; Raffaele Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi editore, 2014; Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.

³²⁸ Ci riferiamo in particolare al saggio di Alexandre Gefen, *L'idée de littérature*, cit., p. 143: «Pour emprunter une expression à Bruno Latour dans sa description de l'ontologie de Soriau, c'est à un 'multiréalisme' que nous avons désormais affaire dans le champ de la littérature contemporaine. Celui-ci enregistre à la fois le brouillage ontologique produit par le numérique, régime de la réalité à soi-seul, une extension du champ mimétique en dehors de la sphère des intérêts humains, et une attention aux modes d'existence du monde naturel et des choses auxquelles il s'agit de rendre justice. Nouveau chapitre dans l'histoire du réalisme, cette attention de la littérature à toutes les manières d'exister correspond à une confiance renouvelée dans les pouvoirs étendus de la représentation littéraire, au détriment de l'ironie et de jeux postmodernes, sortie du sentiment d'impuissance et de l'angoisse hypercritique auquel l'avait conduite l'ordre esthétique au XX siècle».

³²⁹ Cfr. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

2.2. Per una teoria del romanzo-mondo.

In questo capitolo 2.2. ci dedicheremo a una ripresa dei concetti teorici del capitolo 2.1. attualizzandoli nella riflessione sulla forma romanzo di Glissant, Meneghello e Rushdie. Il pensiero di Glissant sul romanzo ci appare più approfondito rispetto a quello di Meneghello e Rushdie, per questo gli dedicheremo più spazio e lo contestualizzeremo col dibattito sul *global novel*. L'elaborazione di un pensiero del romanzo in Meneghello non potrà esimersi dallo studio del superamento tanto dei modelli del *novel*, quanto del neorealismo, seguendo poi un rapporto con le *Lezioni americane* di Calvino e una pluralizzazione dei concetti di fiction e non fiction. Il pensiero di Rushdie, attraverso la sua riflessione sulla *protean literature*, verrà a sua volta contestualizzato con i «romanzieri pluralisti» e l'estetica del realismo magico. Questo capitolo intende fungere da “bussola” dei nostri tre scrittori all'interno dei macro-concetti che abbiamo mobilitato nelle pagine precedenti, vuole dunque avere un carattere sintetico, in quanto molte riflessioni inevitabilmente verranno riprese lungo l'analisi dei testi.

2.2.1. Glissant: il tout-monde, la traccia, i lieux-communs.

Risulta alquanto difficile trovare una definizione univoca di *global novel*³³⁰. Uno dei primi testi critici che ne parla direttamente con mirabile anticipo è www.letteratura.global di Stefano Calabrese. Per lo studioso il «romanzo della globalizzazione» è portatore di nuove morfologie e si riappropria del proprio «mandato storico», in aperta contrapposizione con «l'atmosfera nichilista, analcolica e vagamente menagramo del post-modernismo»³³¹. Lo studioso individua delle precise nuove categorie generali:

³³⁰ Nel sottocapitolo 1.2.2. abbiamo analizzato le specificità del pensiero (e della poetica) della Letteratura Mondiale di Glissant, inevitabilmente alcuni elementi già studiati confluiscono nella riflessione sulla forma romanzo, in particolare: il rapporto tra romanzo, realismo e storia; la concezione dello spazio-tempo e la poetica della ripetizione; la pluridiscorsività. Questi macro-temi riguardano infatti l'intera concezione estetica di Glissant ma hanno delle specificità relative alla teoria del romanzo-mondo che ci spingono a individuare queste categorie come gli elementi strutturali caratterizzanti la suddetta forma estetica; saranno, difatti, le tre categorie che guideranno la nostra analisi dei romanzi nel capitolo 2.3. In questo sottocapitolo 2.2.1. intendiamo ordinare a livello teorico questi elementi, mobilitando diversi testi saggistici di Glissant. Tuttavia, è innanzitutto necessario contestualizzare il pensiero di Glissant all'interno del dibattito sul *global novel*. Nel sottocapitolo 2.1.1., a partire dalle monografie di Bessière, abbiamo infatti notato l'esistenza di una linea critica variegata, formata da teorici decentrati rispetto ai paradigmi critici anglosassoni, nonché da scrittori contemporanei, che riflette sulle caratteristiche di un nuovo romanzo che si amplia geograficamente rispetto al romanzo moderno realista. Abbiamo scelto consapevolmente di non inserire questi ragionamenti in questo capitolo in quanto ai nostri occhi essi rappresentano un importante retroterra culturale della poetica glissantiana, senza tuttavia individuare criticamente il *global novel* come genere, il quale è invece al centro di diversi studi contemporanei.

³³¹ Stefano Calabrese, www.letteratura.global, cit., p. VIII.

Il rimodellarsi dello spazio e del tempo, la nuova configurazione dei personaggi, il ruolo preponderante del «sapere» (piuttosto che del «desiderare») come propellente narrativo, il grado progressivamente maggiore di veicolarità del linguaggio, l'assurgere del realismo magico a stile della globalizzazione perché l'unico in grado di mostrarsi flessibile o *delocalizzarsi*, la confluenza intermediale delle *holdings* editoriali e la conseguente adozione di modelli narrativi caratteristici della letteratura per l'infanzia, l'applicazione di forme d'intreccio (ad esempio il romanzo di famiglia o lo *sports novel*) che si mettano in linea con il già ricordato mutamento delle coordinate spazio-temporali.³³²

Un insieme di caratteristiche stilistiche che fanno poi capo a due elementi determinanti: l'olofilia («la pulsione a vedere porzioni estese e interrelate di territori conoscitivi»³³³) e la tendenza a ricercare il «*globale* per difetto, eliminando i localismi sino a raggiungere un minimo comune denominatore»³³⁴, ricodificando la ricerca dell'universale del romanzo moderno. Diretto «figlio» dell'opera di Calabrese è il volume di Filippo Pennacchio, in cui il romanzo *global* diventa un'opera «il cui successo editoriale e critico è andato di pari passo alla ricerca formale e all'elaborazione di modi originali di raccontare»³³⁵, romanzi dunque che non hanno raggiunto i volumi di vendite dei best seller mondiali, ma che circolano nel mondo tutto, in molteplici traduzioni, venendo riconosciuti dalla critica e dai lettori come sinonimi di qualità letteraria. Mettendosi in linea con Mazzoni, e rivedendo alcune opposizioni dicotomiche di Calabrese, per Pennacchio questi romanzi non si opporrebbero al postmodernismo, entrando in una sorta di continuum canonico che non è poi difficile riallacciare ai grandi capolavori realisti e postmoderni³³⁶. Ma allora, verrebbe da chiedersi, quali sono le specificità del romanzo *global*? Adottando una prospettiva narratologica tesa a dimostrare come «certe assonanze formali riscontrabili in testi provenienti da tradizioni diverse possano essere spiegate come il frutto di commistioni»³³⁷, Pennacchio è convinto che la natura globale di questi romanzi sia innanzitutto legata al mutamento delle dinamiche culturali ed editoriali di produzione e commercio dei testi letterari: «il presupposto da cui parte questa indagine è che oggi queste forme e modi costituiscano una sorta di patrimonio globale svincolato da retaggi e *contraintes* nazionali, legate al qui e ora da cui si scrive e si legge»³³⁸. Pennacchio è evidente debitore anche della monografia di Adam Kirsch, *The Global Novel*, in cui il teorico si concentra sulle opere di Orhan Pamuk, Haruki Murakami, Roberto Bolano, Chimamanda Ngozie Adichie, Mohsin Hamid, Margaret Atwood, Michel Houellebecq ed Elena Ferrante; affermando che questa lista, nonostante la sua parzialità, può essere rappresentativa di tendenze globali, anche se «nothing

³³² Ivi, p. IX.

³³³ Ivi, p. 57.

³³⁴ Ivi, p. 60.

³³⁵ Filippo Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018, p. 10.

³³⁶ Cfr. Ivi, 47-48.

³³⁷ Ivi, p. 41.

³³⁸ Ivi, p. 48.

unites them, perhaps, except contemporaneity and the shared status of being ‘global’ novelists»³³⁹. Cosa hanno in comune, dunque, queste opere? Non è possibile per Kirsch individuare delle determinate caratteristiche formali condivise. Vi sarebbe una comunanza ontologica, il non essere «vittime passive della globalizzazione», ma coscienti prese di posizione estetiche nel sistema globale, in particolare: «each of these writers addresses the question of what it means to write across borders»³⁴⁰. Forse troppo poco per non incorrere nel rischio della creazione di una sorta di nuovo canone dei romanzi “migliori” della contemporaneità.

Le analisi di Arianna Dagnino e Rebecca Walkowitz hanno il merito di cercare di decostruire una costruzione canonica classica e sostanzialmente eurocentrica. Se lo studio di Dagnino si focalizza sulla transculturalità come condizione che permette una *creative transpatriation*, quello di Walkowitz si concentra sul rapporto tra romanzi globali e traduzioni³⁴¹. Basti qui far riferimento alle caratteristiche generali delle loro proposte. Con *creative transpatriation* Dagnino intende «the combined process of defamiliarization with one’s primary culture and the de-ethnicization, detribalization, deterritorialization, and denationalization (or dispatriation) of one’s sense of identity, belonging, or allegiance»³⁴². Essa è legata alla produzione di romanzi transculturali che dialogano sulle frontiere tra le culture mondiali. Perché proprio il romanzo? In quanto esso «represents historically one of the earliest examples of a global culture literary product related to the modern age»³⁴³. La critica individua tre caratteristiche fondamentali di questi romanzi: «1) The narrator and/or the narrative challenge(s) the collective identity of a particular community [...], 2) Experiences of border crossing and transnational identities characterize the narrators’ lifeworld, and 3) Traditional notions of ‘home’ are disputed»³⁴⁴. I romanzi sono inoltre caratterizzati dall’accentuata mobilità e dalla natura trasformativa dei personaggi, insieme alla varietà dei punti di vista (che rispecchiano quelli dell’istanza autoriale). Infine, gli scrittori transculturali tendono a:

- 1) Set their novels in more than one country or change the country in which they set their novels for each novel. Furthermore, the foreign settings [...] are not used as exotic stereotypes [...];
- 2) create characters coming from more than one cultural background and who tend to live transnational lives;
- 3) display a proliferation of narrating voices and tell a story from a multiplicity of perspectives;
- 4) use foreign words and expressions, thereby creating texts characterized by a mix of linguistic or

³³⁹ Adam Kirsch, *The Global Novel. Writing the World in the 21st Century*, New York, Columbia Global Reporters, 2016, epub.

³⁴⁰ Ivi, epub.

³⁴¹ Esse saranno strumento della nostra analisi soprattutto nel capitolo 3 e 4.

³⁴² Arianna Dagnino, *Transcultural writers and Novels in the Age of Global Mobility*, West Lafayette, Purdue University Press, 2015, p. 4.

³⁴³ Ivi, p. 177.

³⁴⁴ Ivi, p. 179.

cultural spaces and promoting a kind of blended or “fusion” idiom [...]; 5) write in a way [...] that it is difficult for a reader to understand or infer, without knowing anything about their complex biographies, to what nationality, cultural community, or ethnic group they belong.³⁴⁵

Per Walkowitz esiste una categoria di romanzi globali contemporanei che non appaiono semplicemente in traduzione, ma che sono stati scritti per essere tradotti; sono romanzi *born translated* in cui l’atto traduttivo è sia un medium che l’origine della scrittura: «translation is not secondary or incidental to these works. It is a condition of their production»³⁴⁶. Queste opere sono scritte come traduzioni, in quanto esse fingono di «take place in a language other than the one in which they have, in fact, been composed»³⁴⁷. Sono, infine, romanzi che confutano il concetto classico di opere compiute e concluse in loro stesse (che per Walkowitz corrisponderebbe alla visione delle comunità come *bounded containers*, contenitori delimitati), presentandosi non come oggetti estetici autonomi ma come copie, versioni, cloni: «they are thus not only containers; they are also contained. They are distinctive in some ways, but they are conjoined in others. This chapter argues that the conceit of linguistic and geographic unoriginality creates new paradigms for collectivity in the novel»³⁴⁸.

Tuttavia, lo studio forse più avanzato e approfondito sull’argomento è quello di Debjani Ganguly:

My primary thesis is that around the historically significant threshold of 1989, a new kind of novel as a global literary form emerged at the conjuncture of three critical phenomena: the geopolitics of war and violence since the end of the cold war; hyperconnectivity through advances in information technology; and the emergence of a new humanitarian sensibility in a context where suffering has a presence in everyday life through the immediacy of digital images.³⁴⁹

Partendo dall’analisi di Benedict Anderson del romanzo come medium privilegiato per la creazione della comunità immaginata della nazione³⁵⁰, Ganguly individua con la caduta del muro di Berlino un mutamento storico paradigmatico che dà vita a un nuovo cronotopo globale policentrico. Il *global novel* non afferma certo il mondo dopo il 1989 come una nuova unità liberalista e capitalista universale, ma sarebbe una forma che cerca di aprire i diversi mondi e le storie dimenticate della nostra rete globale. L’89 avrebbe infatti una «full chronotopical force»³⁵¹ non riducibile alla geopolitica internazionale dopo la fine della guerra fredda, bensì

³⁴⁵ Ivi, p. 183.

³⁴⁶ Rebecca Walkowitz, *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 4.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Rebecca Walkowitz, *Born Translated*, cit., p. 94.

³⁴⁹ Debjani Ganguly, *This Thing Called the World. The Contemporary Novel as a Global Form*, Durham-London, Duke University Press, 2015, p. 1.

³⁵⁰ Cfr. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, cit.

³⁵¹ Debjani Ganguly, *This Thing Called the World*, cit., p. 83.

dall'accumulazione di «other temporalities and genealogies of the literary that go back to the eighteenth century and that reappear in intensified forms in our era of global wars and heightened spectatorship»³⁵². Il mondo del *global novel* non è un simulacro dell'ordine geopolitico contemporaneo: «it is a temporal and a spatial collage. It contains many worlds that travel with, haunt, layer and disrupt other worlds even as it is informed in our present time by technologies that amplify our sense of the interconnections among these myriad possible worlds»³⁵³.

Ora, tutti questi studi hanno punti di vista e metodologici abbastanza diversi (se non divergenti), ma sono d'accordo su un punto: vedere questi romanzi globali come l'espressione di un'estetica nomadica sovranazionale, nuovi capolavori di un mondo senza frontiere in cui le differenze culturali vengono sostanzialmente azzerate. Tuttavia, questa non è l'unica accezione di *global novel*: ha ragione Pennacchio quando scrive che se da una parte nella critica c'è chi ipotizza che la perdita di tratti locali porti a una svolta positiva del romanzo contemporaneo, «dall'altra c'è chi al contrario ha suggerito come il *global novel* [...] sarebbe una sorta di prodotto standardizzato costruito per andare incontro al gusto di un pubblico 'medio'»³⁵⁴. Il contributo forse più esplicativo di tale direzione è stato pubblicato da Vittorio Coletti. Opponendosi alla concezione di *Opere mondo* di Franco Moretti che abbiamo analizzato nel sottocapitolo 2.1.1. («opere che ambiscono all'universale, e proprio per questo sono molto particolari, mal traducibili, affascinanti quanto difficili e selettive»³⁵⁵), Coletti definisce romanzo-mondo «quello che interpreta il mondo (perlomeno occidentale) o esplicitamente nasce per esso e per un consumo globale»³⁵⁶, si tratta di:

Opere molto traducibili che ambiscono al mercato globale, desideroso di acquistare prodotti standardizzati e ben padroneggiabili, ma conditi di sapori locali
Il romanzo mondo è quello adatto alla letteratura mondiale, perché calato in modelli riconoscibili ovunque o perlomeno a valenza transnazionale. Questo non significa che sia solo una letteratura di consumo, anche se quella destinata al consumo mondiale ne è l'espressione più immediata, semplice e percepibile.³⁵⁷

Una letteratura che ribalta il classico ancoramento del romanzo a un contesto locale, regionale o nazionale, che «nasce transnazionale per cultura, ambientazione, problemi, a volte anche lingua, e diventa locale solo per aspetti o secondari o integrativi»³⁵⁸, già attrezzata per attraversare (e annullare) le frontiere economiche, politiche e culturali. Se a uno sguardo

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Debjani Ganguly, *This Thing Called the World*, cit., p. 85.

³⁵⁴ Filippo Pennacchio, *Il romanzo global*, cit., p. 42.

³⁵⁵ Vittorio Coletti, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 9.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Vittorio Coletti, *Romanzo mondo*, p. 37.

superficiale l'opera di Coletti può essere letta come una critica della letteratura globale in favore di quella che si radica in un territorio, egli apre anche a una linea alternativa di romanzi-mondo che nascono nell'attraversamento delle frontiere, di cui esempio sarebbe l'opera dello stesso Glissant. È la tesi di Rosanna Morace in un importante articolo, in cui al *global novel* delocalizzato viene opposta la linea glissantiana di una letteratura-mondo, la quale: «ha necessità di un luogo, nasce in un luogo e all'interno di una lingua, ma entrambi si intervalorizzano nella relazione con altri luoghi e altre lingue»³⁵⁹.

Il romanzo-mondo glissantiano, dunque, come terza via: non capolavoro sovranazionale né best seller di facile consumo iper-traducibile, ma oggetto estetico che mette in crisi i rapporti tra realismo, storiografia, rapporto spazio-tempo e divisione degli stili. Glissant ha scritto ben otto romanzi³⁶⁰, di cui solo tre tradotti in italiano³⁶¹, riflettendo al contempo sulla forma romanzesca. In un'intervista con Lise Gauvin del 2009 (ricordiamoci che Glissant ci ha lasciati nel 2011), egli parla del romanzo occidentale in questi termini:

Le roman, ce n'est pas une histoire religieuse, ce n'est pas une histoire légendaire, ce n'est pas une histoire mythique, c'est une histoire politique, au sens d'organisation de la cité. Quand les mêmes communautés occidentales ont colonisé le monde, le roman est devenu peu à peu et inconsciemment l'art de ceux qui, ayant conquis le monde, ont le droit de le dire [...]. Tout roman important en littérature est une poétique.³⁶²

Per Glissant, dunque, il romanzo è la forma discorsiva per eccellenza della dominazione coloniale, l'arte di chi «ha il diritto di pronunciare il mondo»: di conseguenza ogni romanzo non è semplicemente la narrazione di una storia, ma l'espressione (anche incosciente) di una precisa poetica. Quasi impossibile non leggere tra queste righe un dialogo intertestuale e transculturale con le riflessioni già citate di Edward Said, che, come abbiamo visto, nell'introduzione a *Culture and Imperialism* motivava la propria scelta di prendere in analisi esclusivamente i romanzi della modernità occidentale (e non altre tipologie testuali) in quanto principali oggetti estetici che hanno permesso la formazione di attitudini, riferimenti ed esperienze imperialiste.³⁶³ Queste riflessioni sono riprese nella conferenza *Faire l'Histoire, Écrire l'Histoire*, pronunciata alla Sorbonne Université di Parigi il 4 giugno 2009. Qui Glissant

³⁵⁹ Rosanna Morace, *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, in «Ticentre. Teoria, testo, traduzione», 2, 2014, p. 110.

³⁶⁰ In ordine di pubblicazione: *La Lézarde* (1958), *Le Quatrième Siècle* (1964), *Malemort* (1975), *La Case du commandeur* (1981), *Mahagony* (1987), *Tout-monde* (1993), *Sartorius* (1999), *Ormerod* (2003).

³⁶¹ *La Lézarde* (Milano, Jaca Book, 2013), *Il quarto secolo* (Roma, Edizioni Lavoro, 2003), *Tutto-mondo* (Roma, Edizioni Lavoro, 2009).

³⁶² Édouard Glissant, Lise Gauvin, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 114-115.

³⁶³ Edward Said, *Culture and Imperialism*, cit., p. XII.

individua una doppia origine nella nascita della prosa occidentale: una eroica e aristocratica, che si trasforma in pratica borghese; e una comica e popolare. La prima produce inizialmente l'epica per poi aprirsi alla fiction con l'avvento della società borghese («Pour moi la fiction est ainsi extrêmement limitée en genre. Ni le chant, ni la tirade, ni la sentence. C'est le triomphe, et l'expansion, de la littérature 'de prose' quand elle est exercée dans le cadre d'une société bourgeoise»³⁶⁴); con questa frattura la borghesia non afferma semplicemente la realtà della nazione, ma l'ambizione a uno Stato-Nazione. A questo genere di romanzo Glissant oppone una particolare concezione di epica, differente da quella classica, che trova il suo maggior esempio contemporaneo nell'opera di William Faulkner³⁶⁵ (ma anche in Garcia Marquez, Toni Morrison, Carlos Fuentes e Flannery O'Connor). La particolarità dello scrittore del Sud degli Stati Uniti è di narrare la maledizione del Sud e la sua origine (lo schiavismo) senza mai dirlo direttamente, ma esprimendolo costantemente:

C'est-à-dire, essayer de fouiller dans cette nouvelle donne d'écriture, qui n'est plus l'écriture positive qui affirme, décrit, conclut, l'écriture directe du récit [...], mais qui est l'écriture qui dit, tout en différant de dire, et en disant toujours, pour atteindre à l'absolu du dire. Qui dit la malédiction sans la dire tout en la disant toujours, et atteint à l'absolu du dire, qui n'est ni le récit, ni la fiction, ni l'histoire. Je crois que c'est la révolution la plus importante de l'histoire de l'écriture littéraire, en tout cas les cultures occidentales au XXe siècle. Bien entendu, cette forme d'épique, car il s'agit d'une épique, n'est pas liée à l'apparition d'une nation, mais est fondée dans le regret, là aussi dans le différé, de la nation impossible.³⁶⁶

Glissant distingue tra la nazione e lo Stato-Nazione: esistono delle nazioni concepite come sentimenti comunitari (come quella sioux o quella apache) che non hanno conosciuto la possessione e il dominio caratterizzante la transizione allo Stato-Nazione. È a partire dalla nascita degli Stati-Nazione che la borghesia crea il romanzo come finzione, ovvero «la tentative le plus souvent réussie de lier l'étude généralisée de l'humain à la proposition de la nation grandissante d'abord, de l'État-nation tout puissante ensuite»³⁶⁷, che si lega poi direttamente al concetto di Universale per arrivare alla dominazione coloniale del mondo. Tuttavia, oggi, prosegue Glissant, non è più possibile leggere una sola Storia con la S maiuscola, e per questo anche le classiche concezioni di finzione e di romanzo vanno radicalmente modificate. La finzione avrebbe sempre avuto come presupposto quello di affermare qualcosa pensando che significasse altro (il reale, una verità, un'autorità, un potere), ma: «Ceci n'est plus possible dans le monde inextricable d'aujourd'hui, dans l'univers des langues, des histoires, des intuitions

³⁶⁴ Édouard Glissant, *Faire l'histoire, écrire l'histoire. Conférence prononcée en Sorbonne le 4 juin 2009*, in Danielle Pierrot-Corpet e Lise Gauvin (a cura di), *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 32.

³⁶⁵ Glissant dedica a Faulkner il saggio *Faulkner, Mississipi*, Paris, Gallimard, 1996.

³⁶⁶ Édouard Glissant, *Faire l'histoire, écrire l'histoire*, cit., p. 35.

³⁶⁷ Ivi, p. 36.

entremêlées. C'est pourquoi je suppose que le roman, en tant que seule fiction ou que récitement de seulement qui se voit du réel, a cessé d'exister comme représentation littéraire continûment significative»³⁶⁸.

Nel pensiero di Glissant letteratura e mondo sono due vasi intercomunicanti («Ce sont les poétiques qui changent les imaginaires»³⁶⁹): la decolonizzazione del mondo sociale passa anche attraverso la rivoluzione dell'immaginario, il romanzo-mondo non volendosi rispecchiare nell'ordinamento coloniale non può rispettare la classica ripartizione tra i generi occidentali, che corrisponderebbe alla ripartizione del mondo tra colonizzatori e colonizzati:

Nous essayons de défaire les genres précisément parce que nous sentons que les rôles qui ont été impartis à ces genres dans la littérature occidentale ne conviennent plus pour notre investigation qui n'est pas seulement une investigation du réel, mais qui est aussi une investigation de l'imaginaire, des profondeurs, du non-dit, des interdits. Nous devons « cahoter » dans le sens d'un cahot sur une route, mais aussi d'un chaos, de ce qui est chaotique. Nous devons cahoter tous les genres pour pouvoir exprimer ce que nous voulons exprimer. Et dans ce sens-là, il y a forcément chez nous un dépassement de la convention de la prose, mais aussi un dépassement de la convention de la poésie.³⁷⁰

L'analisi di Glissant combina i piani della forma e del contenuto. Per lo studioso oggi la letteratura è diventata un *objet de surface*, ovvero un oggetto di produzione e consumazione generalizzato: egli critica in particolare la *global novel*, le cui caratteristiche riassume in: centralità dell'intreccio (della *story*), lingua standardizzata e ad alta traducibilità (parliamo in particolare del *Globish*, la lingua inglese depauperata di qualsivoglia tratto locale e resa lingua franca mondiale³⁷¹), delocalizzazione. A questo tipo di narrazione Glissant oppone il romanzo-mondo, ovvero la traduzione estetica della poetica della relazione. Nonostante questi termini chiave del discorso glissantiano siano già stati citati nel nostro primo capitolo, è utile ripetere con lui le definizioni di caos-mondo e poetica della relazione:

J'appelle *Chaos-monde* le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, substituent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante [...]. Et j'appelle *Poétique de la Relation* ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel Chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelque détail, et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible.³⁷²

La poetica della relazione è dunque la possibilità di concepire nel nostro immaginario l'incredibile processo contemporaneo di incontro, scontro, messa in relazione delle diverse realtà della nostra totalità-mondo. E di conseguenza il romanzo-mondo è la tessitura di una

³⁶⁸ Ivi, p. 39.

³⁶⁹ Ivi, p. 42.

³⁷⁰ Édouard Glissant, Lise Gauvin, *L'imaginaire des langues*, cit., pp. 29-30.

³⁷¹ Cfr. David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

³⁷² Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 22.

trama pluridiscorsiva capace di far risaltare i *lieux-communs*³⁷³ tra le culture della nostra contemporaneità, definiti da Glissant come «les lieux où des pensées du monde rencontrent des pensées du monde»³⁷⁴, essi possono essere degli «agents-d'éclat, d'une ligne de force latente ou insoupçonnée, acquiert par là et aussitôt une puissance neutre, dont la répercussion est spectacle et fuite»³⁷⁵. Questo romanzo non si limita alla semplice narrazione di una storia, esso è, riprendendo una definizione di Kundera a proposito di Robert Musil, un «romanzo che pensa»³⁷⁶, in cui cioè le digressioni sono indivisibili dall'intreccio. Per questo motivo non deve stupire la mancanza di un vero e proprio saggio sistematico di Glissant sull'arte del romanzo, in quanto *Tout-monde*, pubblicato nel 1993, è sia scrittura che teoria del romanzo-mondo, e da esso si possono ricavare linee strutturali per l'analisi di altri romanzi contemporanei (basti pensare che il romanzo anticipa la teoria: *Traité du Tout-monde* uscirà solo nel 1997)³⁷⁷. Di conseguenza, dopo aver messo in luce queste differenze, è preferibile avvicinare le prospettive glissantiane non tanto al *transcultural novel* di Dagnino (per intenderci), quanto a quella *crossover literature* che abbiamo visto nel nostro primo capitolo, definita da Silvia Albertazzi come «una letteratura senza frontiere che contamina stili, generi, tematiche, una letteratura globale in cui si attua il doppio flusso di scambio dalla periferia al centro e viceversa»³⁷⁸ e che nasce «nell'attraversamento dei confini»³⁷⁹:

Vous savez, on en a fini avec les vieilles traces des romans qui commencent à un endroit, qui suivent des mouvements inéluctables et qui s'achèvent en une sorte de fatalité rhétorique. Ce qui est passionnant dans le roman d'aujourd'hui, c'est qu'il peut partir dans toutes les directions : il parcourt le monde. Je ne vois pas comment un livre qui a comme titre *Tout-monde* pourrait être linéaire et conventionnel comme les romans du début de ce siècle. Non, c'est un roman qui est appliqué à la matière du monde, qui est dilaté comme la matière du monde, et il n'y a pas de problème pour moi sur ce plan. C'est aussi une œuvre qui risque un dépassement des genres littéraires établis.³⁸⁰

Ora, come sappiamo la *Poétique de la Relation* di stampo mondialista che abbiamo analizzato è in realtà un ampliamento a «spirale» di una prima *Poétique de la Relation* presente in *Le Discours antillais*, dove Glissant espone la propria concezione di realismo. Qui, l'autore

³⁷³ Sul rapporto tra luogo d'origine e luogo comune e sulle conseguenti variazioni e ripetizioni di questo aspetto del pensiero di Glissant (dalla *Martina* al *tout-monde*), si veda: Carminella Biondi, *Edouard Glissant: du lieu d'origine au lieu commun*, in Jacques Chevrier (a cura di), *Poétiques d'Edouard Glissant. Actes du Colloque international Paris-Sorbonne 11-13 mars 1998*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 1999, pp. 133-140.

³⁷⁴ Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 22.

³⁷⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 190.

³⁷⁶ Milan Kundera, *Il sipario*, cit., p. 82.

³⁷⁷ Si tratta di una tendenza più generale di tutto il pensiero di Glissant, si veda: Romuald Fonkoua, *Edouard Glissant; Poétique et Littérature. Essai sur un art poétique*, in «Littérature», 2, 174, 2014, pp. 5-17.

³⁷⁸ Silvia Albertazzi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, Roma, Carocci, 2021, p. 11.

³⁷⁹ Silvia Albertazzi, *Dal supercanone alla letteratura-caos*, in Id. (a cura di), *Introduzione alla World Literature*, cit., p. 28.

³⁸⁰ Édouard Glissant, Lise Gauvin, *L'imaginaire des langues*, cit., pp. 114-115.

indica in Gabriel Garcia Marquez un modello del *Roman des Amériques*: il romanziere delle Americhe ha una «ossessione essenziale», «la crispation du temps»³⁸¹. A causa della storia del proprio popolo, caratterizzata dall'elemento traumatico e iniziatico al tempo stesso della tratta atlantica dall'Africa alle Americhe, il romanziere non è alla ricerca di un tempo perduto ma «se trouve, se débat, dans un temps éperdu»³⁸². I romanziere americani sono caratterizzati dall'irruzione nella modernità, di conseguenza non possono attraverso la memoria trovare il filo lineare di un tempo passato. Per Glissant la frammentazione del tempo conduce lo scrittore alla ricerca di una poetica della durata non assimilabile a «l'éclatement de l'instant»³⁸³ che caratterizzerebbe invece le poetiche europee; una durata per l'appunto non lineare, formatasi nella relazione tra spazi e luoghi «trasportati». Si tratta del pensiero della traccia:

La pensée de la trace s'appose, par opposition à la pensée de système, comme une errance qui oriente. Nous connaissons que la trace est ce qui nous met, nous tous, d'où que venus, en Relation. [...] La trace ne figure pas une sente inachevée où un trébuché sans recours, ni une allée fermée sur elle-même, qui borde un territoire. La trace va dans la terre, qui plus jamais ne sera territoire. La trace, c'est manière opaque d'apprendre la branche et le vent : être soi, dérivé à l'autre. C'est le sable en vrai désordre de l'utopie. La pensée de la trace permet d'aller au loin des étranglements de système. Elle réfute par là tout comble de possession. Elle fêle l'absolu du temps. Elle ouvre sur ces temps diffractés que les humanités d'aujourd'hui multiplient entre elles, par conflits et merveilles. Elle est l'errance violente de la pensée qu'on partage.³⁸⁴

Il pensiero della traccia cerca di ricostruire le storie tormentate delle Antille, con la consapevolezza che «Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite»³⁸⁵; di conseguenza il popolo delle Antille non può conoscere il proprio paese attraverso una datazione cronologica, essendo stabilizzato nel vuoto di una non-storia imposta dal colonizzatore:

Dans un tel contexte, l'histoire en tant qu'elle est discipline et qu'elle prétend éclairer la réalité que vit ce peuple souffrira d'une carence épistémologique grave : elle ne saura pas quel bout s'attraper. Le trouble de la conscience collective rend en effet nécessaire une exploration créatrice, pour lesquelles les rigueurs indispensables à la mise en schéma historicienne peuvent constituer, si elles ne sont pas dominées, un handicap paralysant. Les méthodologies passivement assimilées, loin de renforcer la conception globale ou de permettre la dynamique historique par-delà ses ruptures subies, contribueront à leur tour à épaissir ce manque.³⁸⁶

In questo quadro, «l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture

³⁸¹ Édouard Glissant, *Le roman des Amériques*, in Id., *Le discours antillais* [1981], Paris, Gallimard, 1997, p. 435.

³⁸² Ivi, p. 436.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., pp. 15-20. Corsivo in originale.

³⁸⁵ Édouard Glissant, *Histoire, histoires*, in Id., *Le discours antillais*, cit., p. 223.

³⁸⁶ Édouard Glissant, *La dépossession*, in Id., *Le discours antillais*, cit., p. 130.

antillaises»³⁸⁷. Questa cronologia tormentata non sarà però caratterizzata dalla linearità occidentale: l'irruzione della Storia nelle storie convergenti delle Antille sbarazza paradossalmente lo scrittore dalla visione lineare e gerarchica di una Storia che prosegue attraverso un filo unico, aprendosi alla possibilità di una storia trasversale («C'est ainsi que nous avons appris, non la transcendance ni l'universel sublimé, mais la transversalité. Il nous a fallu bien du temps pour le savoir. Nous sommes les racines de la Relation»³⁸⁸). Come non poter dunque vedere i romanzi di Glissant del nostro corpus (in particolare *Mahagony* e *Ormerod*), come la scrittura della poetica della traccia?³⁸⁹ È anche attraverso la forma romanzo che Glissant ricostruisce la storia tormentata delle Antille, intrecciandola, mondializzandola, con la creolizzazione e le storie del mondo intero («la trace sera donc [...] l'élément constitutif du processus de créolisation par lequel, dans l'univers déshumanisant de l'habitation, se forgeront les expressions linguistiques et esthétiques d'une identité»³⁹⁰). Si tratta di una poetica di riscrittura della storia che trova la sua continua ridefinizione nella «visione profetica del passato», che, come analizzato da Loïc Céry, attiene la questione «d'investir l'histoire dans toutes ses dimensions (y compris celles qui ne relèvent pas de la chronique traditionnelle prise en charge par l'historiographie), visant son caractère 'intégral', tout en liant la sphère créatrice de la vision»³⁹¹.

Il pensiero della traccia non va dunque certo delimitato alla sola Martinica, anzi, esso è caratteristica di una più grande tendenza degli scrittori e delle scrittrici postcoloniali e decoloniali³⁹², ma è anche necessariamente da inscrivere in una critica dello storicismo e della decostruzione del rapporto tra archivio e verità. Come scritto ne *La Cohée du Lamentin*, infatti, l'organizzazione degli archivi è legata al desiderio della filiazione, tipico del pensiero continentale («les archives [...] font concourir des données éparses, les rassemblant, à la logique d'un portrait, d'individu, de famille ou de communauté»³⁹³). Gli archivi scritti e documentari devono essere intessuti all'interno della trama romanzesca e complicati dagli archivi orali, espressione di una volontà collettiva non legata al desiderio di perennità genealogica³⁹⁴. Come analizzato da Romuald Fonkoua, per Glissant la storia delle Antille è un

³⁸⁷ Édouard Glissant, *Histoire, histoires*, cit., p. 228.

³⁸⁸ Ivi, p. 231.

³⁸⁹ Loïc Céry, *Edouard Glissant, une traversée de l'esclavage*, Tome I, *Rassembler les mémoires*, Paris, Editions du Tout-monde, 2020, p. 62.

³⁹⁰ Ivi, p. 173.

³⁹¹ Ivi, p. 86.

³⁹² Si veda: Celia Britton, *Edouard Glissant and postcolonial theory: strategies of language and resistance*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999.

³⁹³ Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, cit., p. 173.

³⁹⁴ Cfr. Loïc Céry, *Edouard Glissant, une traversée de l'esclavage*, Tome I, cit., p. 142.

tutto indivisibile, dove i tempi, gli spazi, la lingua, le forme del discorso, l'uomo e la terra, la natura e la cultura sono inestricabili gli uni dagli altri³⁹⁵. Insomma, per Glissant è, per riprendere una formula di Michel Foucault³⁹⁶, nell'ordine del discorso che si manifesta l'ordine della storia³⁹⁷. Appare evidente la vicinanza del pensiero glissantiano della traccia tanto con le analisi coeve di Hayden White³⁹⁸, quanto con la microstoria di Carlo Ginzburg³⁹⁹; quanto, per l'appunto, con l'archeologia di Foucault. In particolare, Fonkoua legge tre punti di vicinanza col filosofo francese: «le principe de de renversement, le principe de discontinuité, le principe de la condition de possibilité»⁴⁰⁰.

Altro elemento formalmente determinante della produzione letteraria delle Americhe è «la parola del paesaggio»⁴⁰¹. Secondo Glissant il paesaggio della letteratura europea è intimista, oggetto dominato da un soggetto universale, una natura depotenziata del suo valore agente nei confronti della cultura. Nello spazio del romanzo americano invece il paesaggio è «ouvert, éclaté, irrué»⁴⁰²: il paesaggio agisce sull'uomo, cambia nell'uomo e con l'uomo⁴⁰³. Non è un caso che la mangrovia per la sua conformazione, le sue radici rizomatiche, sia per Glissant simbolo della Relazione, opposta agli alberi a radice unica occidentali. Per questo il realismo dello scrittore delle Americhe non può consistere nella ricostruzione/dominazione armonica di un rapporto col tempo e con lo spazio tipica della poetica occidentale: «la parole de mon paysage est d'abord forêt, qui sans arrêt foisonne»⁴⁰⁴. Inoltre, secondo Glissant esisterebbe un rapporto profondo tra la poetica dell'istante occidentale e il sentimento privilegiato della dignità della persona umana concretizzatosi nella proprietà privata: «L'universal généralisant est la

³⁹⁵ Cfr. Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle. Edouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 173.

³⁹⁶ Per la vicinanza con Foucault si pensi alla visione della nave della tratta come eterotopia fondamentale della modernità in Michel Foucault, *Des espaces autres* [1967], in Id., *Dits et écrits. 1954-1988*, a cura di Daniel Defert e François Ewald, vol. IV. 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994, p. 762: «Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie, et si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit per lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique [...], mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence».

³⁹⁷ Cfr. Michel Foucault, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale prononcée au Collège de France le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1999.

³⁹⁸ Per una comparazione tra Hayden White e Glissant (attraverso Toni Morrison) si veda Loïc Céry, *Edouard Glissant, une traversée de l'esclavage*, Tome II, *Renverser les gouffres*, cit., pp. 626-666.

³⁹⁹ Si pensi in particolare al saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986. Per una comparazione tra Glissant e Ginzburg si veda Loïc Céry, *Edouard Glissant, une traversée de l'esclavage*, Tome I, pp. 193-195.

⁴⁰⁰ Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde*, cit., p. 184.

⁴⁰¹ Édouard Glissant, *Le roman des Amériques*, cit., p. 437.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ Cfr. *Ibid.*

⁴⁰⁴ Édouard Glissant, *Le roman des Amériques*, cit., p. 438.

prétention suffisante qui permet de sublimer la dignité de la personne à partir de la réalité de la propriété privée»⁴⁰⁵. Trattasi del Barocco naturalizzato delle Americhe: per Glissant nell'arte barocca la conoscenza viene indotta dall'estensione, dall'accumulazione, dalla proliferazione e dalla ripetizione, e non dalla rivelazione folgorante⁴⁰⁶:

Cela rencontre dans les Amériques la beauté toujours recommencée des métissages et des créolisations, où les anges sont indiens, la Vierge noire, les cathédrales comme des végétations de pierre, et cela fait écho à la parole du conteur qui elle aussi s'étend dans la nuit tropicale, accumule, répète. Le conteur est créole ou quechua, navajo ou cajun. Dans les Amériques, le baroque est naturalisé.⁴⁰⁷

Ora, seguendo quel percorso a spirale secondo il quale i ragionamenti sull'estetica dell'antillanità, confluiti nel *Discours antillais*, vengono poi ripresi in chiave mondialista da *Poétique de la Relation* in poi⁴⁰⁸:

L'esthétique du chaos-monde (qui est donc ce que nous nommions l'esthétique de l'univers, mais désencombrée des valeurs a priori) globalise en nous et pour nous les éléments et les formes d'expression de cette totalité, elle en est l'action et la fluidité, le reflet et l'agent en mouvement.
Le baroque est la résultante, non érigée, de ce mouvement.
La Relation est ce qui en même temps la réalise et l'exprime. Elle est le chaos-monde qui (se) relate.
La poétique de la Relation (qui est donc une part de l'esthétique du chaos-monde) pressent, suppose, inaugure, rassemble, éparpille, continue et transforme la pensée de ces éléments, de ces formes, de ce mouvement.⁴⁰⁹

Il Barocco naturalizzato dell'estetica del *tout-monde* si lega a una nuova concezione cronotopica del mondo. Riprendiamo l'analisi del nostro capitolo 1.2.2., dove abbiamo analizzato il saggio *Une nouvelle région du monde*; qui Glissant lega la trattazione di una scrittura capace di scrivere tra le arti di «entrare nel mondo» alla teorizzazione di una «nuova regione del mondo» diffratta, in cui gli spazi, i luoghi, vivono in un principio di continua e mutevole variazione e relazione gli uni con gli altri («si je suis dans mon lieu, ce lieu pour moi est aussi totalement ouvert et il est en relation avec tous les lieux possibles du monde»⁴¹⁰). Dal punto di vista temporale la nuova regione del mondo è un tessuto di diversità, di tempi

⁴⁰⁵ Ivi, p. 426.

⁴⁰⁶ I riferimenti pittorici e visuali di quest'arte per Glissant sono Gamarra, Botero, Matta e Lam, Cfr. Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, cit., p. 54.

⁴⁰⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 116.

⁴⁰⁸ «Le *Discours antillais* était comme un archipel, selon mon opinion que la réalité antillaise est trop complexe, pour qu'on puisse la cerner de manière linéaire, en suivant un ordre des raisons. Le *Discours antillais* était un discours éclaté à l'image physique des Antilles. *La Poétique de la Relation* est une reprise et un approfondissement de la plupart des idées sous une autre forme, c'est une circularité. J'étends les principes d'analyses appliquées aux Antilles, à la situation culturelle de la planète Terre, au contact des cultures. L'idée de la circularité vient se substituer à l'idée d'archipel. C'est en ce sens que je dis que c'est l'écho en spirale du *Discours antillais*. Je pense qu'une communauté qui ne réfléchit pas ou ne débat pas de sa situation au Monde, se condamne à être rétrécie», Édouard Glissant, *Les peuples antillais sont l'objet d'un défi*, in «France-Antilles», vol. XXVII, n. 7199, 5 gennaio 1991, p. 186.

⁴⁰⁹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., pp. 108-110.

⁴¹⁰ Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2018, p. 66.

differenti, ma simultanei, una giustapposizione di sistemi di durata culturali, storici, collettivi, particolari; non strutturati lungo una linea progressiva imperativa, una struttura gerarchica⁴¹¹:

Une poétique de la durée, qui ne « détaille » pas les temps.
L'entassement et l'accumulation, qui sortent la parole de sa ligne.
Le retour et la répétition ; qui ne rudent pas avec le signifié.
Les rythmes de l'assonance, qui tissent la mémoire d'alentour.
L'obscur, qui est l'écho du Chaos-monde.⁴¹²

Glissant individua nel vortice, nella spirale («tourbillon») l'immagine più adatta a visualizzare il rapporto spazio-tempo: il vortice è ripetitivo, ma a ciascun cerchio (fase della ripetizione) vi è una minima variante che si che la ripetizione non sia una clonazione, ma anche un avanzamento⁴¹³. Questa nuova concezione dello spazio e del tempo mette necessariamente in crisi la classica concezione di mimesi e di rappresentazione. Se l'arte primitiva esprimeva un primo tentativo di riconoscenza mutuale tra l'uomo e ciò che lo circondava⁴¹⁴, il *tableau* sarebbe l'atto estetico che fissa una storia in una regione del tempo e dello spazio⁴¹⁵, un atto di possessione («La possession s'impose et se réalise ici non pas à partir de la nature de la chose possédée, mais en fonction de la seule présence menaçante d'un autre possédant possible. Ce sera le principe de tout art utilitaire»⁴¹⁶). L'estetica del caos-mondo deve dunque abbandonare il principio dualistico di rappresentazione per entrare nel mondo, nel reale⁴¹⁷ (e non per sostituirsi al reale stesso, come nell'estetica del libro-mondo di Mallarmé⁴¹⁸, una delle ispirazioni principali della teoria del romanzo barthesiana⁴¹⁹). Per fare ciò deve abbracciare programmaticamente un'estetica della ripetizione, come spiegato in *Traité du Tout-monde*:

Nous privilégions assez souvent les pratiques de la répétition, pour entreprendre de connaître ou essayer de surprendre les rencontres, sous-entendues ou déjà obliées, des peuples dans le monde et dans les histoires du monde, mais c'est l'un des principes de l'Esthétique du Tout-Monde qu'on ne prononce jamais deux fois les mêmes mots pour former les mêmes idées.⁴²⁰

Si tratta di una costante estetica che riguarda tanto la rete di riprese interne di personaggi e passi di capitoli all'interno dei romanzi, sia le opere di poetica, che, come abbiamo visto in precedenza, si pongono l'una come la fase ripetuta e variata dell'altra⁴²¹. L'atto creativo non

⁴¹¹ Cfr. Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006, p. 75.

⁴¹² Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 114.

⁴¹³ Cfr. Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, cit., p. 72.

⁴¹⁴ Cfr. Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, cit., p. 47.

⁴¹⁵ Ivi, p. 32.

⁴¹⁶ Ivi, p. 49.

⁴¹⁷ Cfr. Ivi, p. 67.

⁴¹⁸ Cfr. Alexandre Leupin, *Edouard Glissant, philosophe. Héraclite et Hegel dans le Tout-Monde*, Paris, Hermann, 2016, p. 111.

⁴¹⁹ Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit.

⁴²⁰ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 161.

⁴²¹ Alexandre Leupin, *Edouard Glissant*, cit., p. 38.

nasce mai da un'ispirazione superiore e trascendentale, che autorizza l'elezione dell'individuo (romantico) e la sua separazione dal mondo, bensì nel ritorno sul proprio mondo narrativo intessuto col mondo stesso, in una relazione continua e interscambiabile. Come analizzato da Fonkoua, nell'opera di Glissant : «la répétition est érigée non pas en manière mais en essence de l'écriture ; non pas en effet de style mais en ordre de pensée. Elle permet la réalité de l'expérience, renforce le contrat nécessaire à la légitimité de l'écriture et maintient en éveil le pouvoir d'écrire»⁴²². Essa si manifesta in tre modalità: la perquisizione, la scheda e il frammento. Nel primo caso la ripetizione è un'accumulazione, che rende la scrittura un processo selettivo che decide cosa mantenere nel materiale raccolto e cosa no (essa si ibrida coi modi dell'inchiesta); la scheda⁴²³ è modalità di messa in forma del materiale letterario, quasi scientifico, che si risolve nella creazione di un proprio vero archivio (e trova la propria variazione nella copia e nel glossario⁴²⁴); l'estetica del frammento invece si rifà alla natura della stessa società delle Antille («l'entassement auquel donnent lieu la répétition et le ressassement permet d'élaborer un savoir constitué de la chose répétée»⁴²⁵).

Glissant, come abbiamo accennato nel primo capitolo, inserisce la sua riflessione in linea con quella sul libro-rizoma di Gilles Deleuze⁴²⁶ e Félix Guattari⁴²⁷. In *Mille Plateaux* i due studiosi individuano due tipi di libro occidentale dominanti: il libro-radice e il libro-*radicelle* (piccola radice, o radice fascicolata). Il libro-radice è la manifestazione di un pensiero classico che non concepisce la molteplicità e che cerca di rappresentare mimeticamente il mondo come un'interiorità organica, significativa e soggettiva: «le livre imite le monde, comme l'art, la nature: par des procédés qui lui sont propres, et qui mènent à bien ce que la nature ne peut pas ou ne peut pas plus faire. La loi du livre, c'est la réflexion, le Un qui devient deux»⁴²⁸. In esso soggetto e oggetto, io e altro, cultura e natura si oppongono dicotomicamente (affermando la

⁴²² Romuald Fokoua, *Essai sur une mesure du monde*, cit., p. 266.

⁴²³ Che per Fonkoua Glissant prende da Michel Leiris, Cfr. Ivi, p. 270.

⁴²⁴ Per un'analisi dei glossari nelle opere di Glissant si veda: Sara Aggazio, *Tra traduzione e scrittura: i glossari nell'opera di Edouard Glissant*, in Francesco Fava, Edoardo Zuccato (a cura di), *Margini della traduzione*, coll. Quaderni della Società Italiana di Traduttologia, Mucchi, Modena, 2023, pp. 27-44. Affronteremo con attenzione questo tema nel terzo capitolo.

⁴²⁵ Romuald Fokoua, *Essai sur une mesure du monde*, cit., p. 277.

⁴²⁶ Non possiamo in questa sede approfondire il rapporto tra il pensiero di Deleuze e quello di Glissant, ma segnaliamo l'evidente consonanza degli argomenti intellettuali dei due: del rizoma ne parliamo di seguito; ma si pensi a *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, le cui analogie con la spirale glissantiana ci appaiono evidenti; ma anche a *Le Pli. Leibnitz et le Baroque*, Paris, Led Editions de Minuit, 1988, in cui a partire da una comparazione tra la filosofia di Leibniz e l'arte barocca basata sul modello e tratto della piega esponenziale, si teorizza un barocco neomoderno (Mallarmé e Proust su tutti).

⁴²⁷ Come vedremo più avanti, se Deleuze viene citato esplicitamente nel romanzo *Sartorius* e nel saggio *La Cohée du Lamentin*, il riferimento al rizoma di Deleuze e Guattari è presente nei saggi *Poétique de la Relation* e *Traité du Tout-monde* e nel romanzo *Tout-monde*.

⁴²⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, in Id., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie vol. II*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 11.

superiorità del primo termine che ricrea il secondo). Il libro a radice fascicolata troverebbe i suoi principali esempi nel modernismo europeo, qui la radice principale è stata *avortée* (recisa), venendo sostituita da una proliferazione di radici secondarie, ma nonostante ciò:

Le système fasciculé ne rompt pas vraiment avec le dualisme, avec la complémentarité d'un sujet et d'un objet, d'une réalité naturelle et d'une réalité spirituelle : l'unité ne cesse d'être contrariée et empêchée dans l'objet, tandis qu'un nouveau type d'unité triomphe dans le sujet [...]. Le monde est devenu chaos, mais le livre reste image du monde, chaosmos-radicelle, au lieu de cosmos-racine.⁴²⁹

I due teorici spiegano che non basta affermare «Vive le multiple [...]. Le multiple, *il faut le faire*»⁴³⁰, non aggiungendo sempre un'altra dimensione, ma «à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours n-1 [...]. Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer; écrire à n-1, un tel système pourrait être nommé rhizome »⁴³¹. Il libro-rizoma segue dunque diversi principi: il primo e il secondo principio di connessione e di eterogeneità (ogni punto del rizoma può essere connesso con qualsiasi altro punto del tessuto⁴³²), e il terzo principio di molteplicità:

C'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'y a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde [...]. Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaison donc avec la multiplicité).⁴³³

Un libro che segue tali principi non si pone come immagine del mondo, ma in rizoma con esso: il libro opera una *déterritorialisation* (deterritorializzazione) del mondo, che opera a sua volta una deterritorializzazione del libro, che si deterritorializza a sua volta in se stesso nel mondo, in una rete di relazioni perenni e molteplici⁴³⁴ (differenza e ripetizione):

A la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents [...]. Le rhizome ne laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. [...] il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions [...]. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde [...]. A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuir ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeante de nature.⁴³⁵

⁴²⁹ Ivi, pp. 11-12.

⁴³⁰ Ivi, p. 12.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Rhizome*, cit., pp. 14-15.

⁴³⁴ Cfr. Ivi, p. 18.

⁴³⁵ Ivi, p. 31.

In conclusione, ritornando a Glissant, l'estetica del *chaos-monde* o del *tout-monde* coinvolge, a livello strutturale, tre assi cruciali: la mondializzazione dei cronotopi, la messa in crisi del realismo come rappresentazione mimetica del reale, la scrittura come «pensiero della traccia» e dunque riscrittura della storia. Vedremo in particolare come i cronotopi non saranno più analizzabili seguendo il modello del salotto di Balzac descritto da Bachtin⁴³⁶, in cui storia privata e pubblica entrano in relazione diretta, in cui “regge tutto”; ma troveranno un modello nella Vernazza dell’inizio di *Tout-monde*, in cui si rizomatizzano i tempi della partenza di Cristoforo Colombo, della memoria autobiografica di Glissant (attraverso la lente dell’alter ego Mathieu Béluse), del paesaggio depredato del turismo iper-contemporaneo. Tempi non stratificati e ordinati, ma che tornano, si sfaldano, si ricompongono, all’interno di un luogo che è sempre fortemente in contatto (quasi magnetico) con un altro luogo. La decostruzione del realismo e la capacità di scrivere «entrando nel reale» corrisponderanno con una rottura della distinzione dicotomica tra fiction e non-fiction, poesia e prosa, mettendo in scena l’irrealtà del reale e la realtà dell’irreale. Il tutto sarà accompagnato da una critica della storiografia come atto discorsivo mirante alla filiazione e al dominio, e di conseguenza alla tessitura di storie orali oppositive rispetto alla Storia con la S maiuscola.

2.2.2. Meneghello: oltre il novel e il neorealismo, verso il DNA del reale.

Scrivere del rapporto di Luigi Meneghello col romanzo in Italia nel Novecento non è impresa semplice tanto per la complessità dell’autore quanto del genere in questione, se è vero che, alle problematiche generiche e transnazionali di cui abbiamo scritto, si sommano le specificità italiane; come notato tanto da Cesare Segre quanto da Giancarlo Alfano, fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale il genere egemone in Italia è la lirica, e solo nella seconda metà del Novecento diventerà il romanzo⁴³⁷. Questa complessa mappatura ha portato Carlo Tordinani de Medici a definire la storia del romanzo in Italia come un arcipelago (al contrario degli alberi ben radicati delle tradizioni francese e inglese): «è una storia puntiforme. Insomma, nella sua storia letteraria l’Italia non ha mai visto svilupparsi una koiné romanzesca – una ‘lingua comune’ al romanzo, stabile e duratura»⁴³⁸, perlomeno fino agli anni Ottanta.

⁴³⁶ Cfr. Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit.

⁴³⁷ Giancarlo Alfano, *Il romanzo del secondo Novecento*, in G. Alfano, F. de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia*, vol. IV, *Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, p. 22.

⁴³⁸ Carlo Tordinani de Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci 2018, pp. 17-18.

Focalizziamoci su Meneghello. Commentando in *Discorso in controluce* il sottotitolo dato dall'editore alla prima stampa di *Jura* nel 1987 (*Ricerca e memoria... nei saggi autobiografici di un romanziere atipico*) l'autore esprime le proprie perplessità: «Non posso dire che sia ciò che sento di essere. (D'altra parte 'un romanziere tipico' sarebbe assai poco lusinghiero, e certo non mi farebbe piacere che mi chiamassero 'un non-romanziere tipico'. Forse una formula accettabile sarebbe 'un non-romanziere atipico': una doppia negazione, negare tutto...)»⁴³⁹. Ma è in *Fiori a Edimburgo* che l'autore riflette esplicitamente sul rapporto tra romanzo e finzione:

Ho pubblicato una mezza dozzina di libri che vanno sotto il nome di "romanzi", ma non sono *novels* convenzionali: sono piuttosto narrazioni a sfondo autobiografico, che hanno spesso un andamento saggistico e non mai di storia personale romanziata. Non mi piace l'idea di affidarmi alle finzioni della fiction: anzi, quando ero più giovane e spavaldo avevo una mezza idea di scegliermi come impresa letteraria il motto "Fabulas non fingo"; ma d'altra parte ciò che scrivo non è autobiografia vera e propria. Quando ho scritto il mio primo libro [...], mi sono divertito a sfidare le convenzioni correnti allora in Italia circa "il romanzo", giocando liberamente con vari schemi narrativi, e improvvisando legami coi registri della filologia, della poesia lirica, del saggio antropologico, delle "memorie" private. Così ho continuato poi a fare: volevo che ciò che scrivevo avesse il richiamo (*appeal*) di un racconto, e lo speciale mordente (*bite*) di un buon saggio non convenzionale.⁴⁴⁰

In questa citazione densissima ci sono più voci da disambiguare: il preciso genere a cui l'autore contrappone la sua opera non è il romanzo come serbatoio pluristilistico, bensì il *novel*, ovvero la particolare forma di realismo mimetico emersa in Inghilterra durante l'Ottocento, la *Victorian Era*. Meneghello ha molto riflettuto su quel periodo a livello storico e culturale, visto ancora in un «rapporto vivo col presente»⁴⁴¹ inglese, e scrivendo su *Middlemarch* (1874) di George Eliot e *My apprenticeship* (1926) di Beatrice Webb. Il termine «fiction» contrapposto ad «autobiografia» genera, a nostro modo di vedere, importanti riflessioni oggi: il tema del rapporto tra fiction e non fiction è infatti ormai una delle più importanti lenti critiche sulla narrativa italiana e non. In queste pagine cercheremo di contestualizzare queste due problematiche inerenti al genere e alla rappresentazione nel dibattito italiano sul neorealismo e sul modernismo, chiudendo con i rapporti col romanzo combinatorio di Italo Calvino e altri modelli. Crediamo infatti che, se come scritto da Ernestina Pellegrini, si potrebbe spiegare «Meneghello con Meneghello, ricorrere all'autocommento»⁴⁴², allo stesso tempo negli ultimi

⁴³⁹ Luigi Meneghello, *Discorso in controluce*, in Id., *La materia di Reding e altri reperti* [1997], in Id. *Opere scelte*, Milano, Meridiani Mondadori, 2006, pp. 1380-1381.

⁴⁴⁰ Luigi Meneghello, *Fiori a Edimburgo*, in Id., *La materia di Reading e altri reperti*, cit., p. 1328.

⁴⁴¹ Luigi Meneghello, *I Vittoriani*, in Id., *La materia di Reading e altri reperti*, cit., p. 1359.

⁴⁴² Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo 2002, p. 11.

anni si è imparato a problematizzare la sua postura⁴⁴³, in particolare quella che si isola dal panorama culturale italiano⁴⁴⁴.

Tuttavia, in primo luogo riteniamo necessario studiare una possibile influenza di stampo anglosassone non ancora troppo esplorata. Per diversi anni Meneghello ha infatti lavorato presso l'Università di Reading a stretto contatto con Frank Kermode, il cui *The Sense of an Ending* abbiamo analizzato nel sotto-capitolo 2.1.2. Basti riprendere due elementi teorici cardinali del saggio per comprendere la possibilità di una comparazione. Sul primo, la storia del romanzo come costante deviazione dalla norma⁴⁴⁵, possiamo fare solo un rapido appunto, ricordando come, per Meneghello: «il rifiuto delle forme stabilite [...] ha avuto tratti locali e temporali molto marcati: ho 'rifiutato' le forme che conoscevo, quelle italiane correnti mezzo secolo fa e durate poi ancora per qualche decennio»⁴⁴⁶. Ma, come abbiamo visto, forse la più grande intuizione di Kermode è leggere il romanzo come modello narrativo del mondo temporale⁴⁴⁷. Ricordiamo come il critico leghi l'impostazione dell'intreccio narrativo alla necessità umana di porre una fine finzionale all'esistenza: («Normalmente noi associamo il concetto di 'realtà' con quello di *chronos*, e tutti quei romanzi che ignorano completamente questa associazione ci sembrano romanzi poco seri o addirittura folli [...]. Eppure in qualsiasi romanzo c'è una fuga dalla cronicità, e così, in una certa misura, anche una deviazione da questa norma di 'realtà'»⁴⁴⁸). In particolare, Kermode, citando indirettamente le modificazioni nella nostra percezione dello spazio e del tempo generate dalla fisica quantistica, ci spiega che «con le nostre finzioni stabiliamo un ordine per il tempo; ma, in realtà, il tempo sembra essere sempre più 'diverso' e sempre meno soggetto ad uniformi sistemi di misura»⁴⁴⁹. Meneghello, come analizzato con grande attenzione da Diego Salvadori, ha avuto un rapporto privilegiato con le scienze⁴⁵⁰, anche con la fisica; prendiamo questo frammento del 2 giugno 1965 dal primo volume de *Le Carte*:

⁴⁴³ L'autocostruzione di una precisa autorialità è un elemento cruciale della poetica meneghelliana. Basti pensare alla cura che l'autore impiega per preservare i propri materiali manoscritti, consegnati nella loro quasi integrità al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Di conseguenza ciascuna dichiarazione di poetica di Meneghello, così come i dettagli della propria autobiografia, non dovrebbero essere utilizzate per l'interpretazione delle opere "creative", ma studiate in relazione ad esse, in un gioco continuo di disvelamenti.

⁴⁴⁴ Si leggano in particolare: Anna Baldini, *Il dispatrio nella costruzione dell'immagine autoriale di Luigi Meneghello*, in ForMaLit (a cura di), *La lingua dell'esperienza. Attualità dell'opera di Luigi Meneghello*, Verona, Cierre Edizioni 2019, pp. 77-102; Marta Pozzolo, *Luigi Meneghello. Un intellettuale transnazionale*, Dueville, Ronzani 2019.

⁴⁴⁵ Frank Kermode, *Il senso della fine*, cit., p. 145.

⁴⁴⁶ Luigi Meneghello, *Le Carte. Volume 3: Anni Ottanta*, Milano, Rizzoli 2001, p. 292.

⁴⁴⁷ Frank Kermode, *Il senso della fine*, cit. p. 68.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 65.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 78.

⁴⁵⁰ Si vedano le due monografie di Diego Salvadori: *Il giardino riflesso: l'erbario di Luigi Meneghello*, Firenze, Firenze University Press 2015; *La biosfera e il racconto*, Firenze, Firenze University Press 2017.

Centrare i nuclei; innescare la fissione nucleare delle parole e dei pensieri. Se per sconvolgere e rinnovare armi tecnologia politica si sono dovuti prendere i mattoncini delle cose, gli atomi, e spaccare quelli, pare che per sconvolgere e rinnovare il discorso letterario bisognerebbe aggredire i mattoncini del discorso, le parole, le sillabe.⁴⁵¹

Con la caduta della fiducia nel concetto di futuro la nostra, secondo Kermode, è diventata un'età della transizione, afflitta dal morbo del presentismo. La prima raccolta saggistica di Meneghello, *Jura*, si apre proprio con una riflessione sul «culto del presente che attraversa il nostro tempo come un tifone»⁴⁵², opponendosi ad esso tramite un rapporto privilegiato col futuro ma soprattutto col passato («un rapporto di studio, l'opposto della nostalgia»⁴⁵³). Marco Praloran⁴⁵⁴ prima e Luciano Zampese⁴⁵⁵, poi, hanno evidenziato le molteplici architetture narrative che intessono i diversi strati temporali e poetici della scrittura meneghelliana. Il rapporto tra esperienza e scrittura, Meneghello ha evidenziato più volte⁴⁵⁶, è di tipo filologico, archeologico, «si associa spesso al senso di uno scavo o di uno scandaglio»⁴⁵⁷: dal passato si estrarrebbero noccioli duri di *glassy essence* (ci torneremo più avanti) che vengono fatti interagire con altri elementi sedimentati nel tempo, generando una trama narrativa che alla logica causa-effetto del *plot* classico sostituisce la poetica delle interazioni forti (o delle *relationships*⁴⁵⁸) tra le parole-amo⁴⁵⁹. Tra i diversi passi autoriflessivi dell'opera saggistica meneghelliana, forse quello più illuminante a tal proposito si trova nel terzo volume delle *Carte*:

Essenza delle CARTE, se ce n'è una: sforzo di pareggiare qualcosa, una presunta realtà effettiva di alcune cose... Ogni volta che i primi segni tracciati come in trance sulla carta accennano a richiamare una realtà, comincia un intenso lavoro per raggiungerla, un fare e rifare, scavare, grattare... Tutto pare artificio, tecnica da improvvisarsi piuttosto che da applicarsi, lavoro, assillo... A questo punto, dove è andata la realtà?

⁴⁵¹ Luigi Meneghello, *Le Carte. Volume I: Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli 1999, p. 174.

⁴⁵² Luigi Meneghello, *Per non sapere né leggere né scrivere*, in Id., *Jura* [1987], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 980

⁴⁵³ Ivi, p. 980.

⁴⁵⁴ Cfr. Marco Praloran, «Siamo arrivati ieri sera»: tempo e temporalità in *Libera nos a malo*, in Giuseppe Barbieri, Francesca Caputo (a cura di), *Per Libera nos a malo: a 40 anni dal libro di Luigi Meneghello, Atti del Convegno internazionale di studi «In un semplice ghiribizzo» (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003)*, Vicenza, Terraferma 2005, pp. 109-117.

⁴⁵⁵ Cfr. Luciano Zampese, «S'incomincia con un temporale». Guida a *Libera nos a malo* di Luigi Meneghello, Roma, Carocci 2021.

⁴⁵⁶ Si vedano in particolare Luigi Meneghello: *L'esperienza e la scrittura*, in Id., *Jura*, cit., pp. 1027-1041; *Leda e la schioppa* [1988], in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 1215-1260; *La virtù senza nome*, in Id., *La materia di Reading*, cit., pp. 1421-1436; *Nel prisma del dopoguerra*, in Id., *La materia di Reading*, cit., pp. 1437-1464; *Quaggiù nella biosfera* [2004], in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 1581-1618.

⁴⁵⁷ Luigi Meneghello, *La virtù senza nome*, cit., p. 1435.

⁴⁵⁸ «In generale tutto ciò che aveva a che fare (in inglese) col concetto di relazione mi appariva problematico e insieme stimolante, a cominciare appunto dalla parola *relationships*, tanto più potente di «relazioni» (che sarebbe un banale *relations*). Capivo che c'era di mezzo un diverso codice culturale», Luigi Meneghello, *La materia di Reading*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1305.

⁴⁵⁹ Cfr. Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, cit.; ma anche Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Meneghello e il dispatrio*, Pisa, Edizioni ETS 2020.

Nota che prima dei segni scritti c'era stata la fiumana delle cose sentite e pensate: una corrente confusa nella quale passavano pezzi di frasi, sagome incise un istante nell'acqua.

Tre gradi dunque: in basso l'acqua scura, informe, l'afflusso di ciò che hai sentito e pensato, come dire della "coscienza", del "pensiero"; in mezzo le forme prime, mutevoli, effimere, tra le quali ne emerge qualcuna di stabile e viva, in cui l'artificio pareggia il reale (anzi solo nell'artificio riuscito, pare, si può cominciare a sapere che cos'è il reale, e compiacersene); e in superficie le cose scritte.

(Ma poi tra queste ultime, altri gradi: cose sbagliate – rottami raccolti per errore, *corpses* -; cose non riuscite, insipide o malamente scimmiettate; e naturalmente le soavi sorelle delle cose reali.)⁴⁶⁰

Il tema dell'archeologia (o, riprendendo Glissant, del «pensiero della traccia») associa necessariamente Meneghello al dibattito italiano degli anni '70. Ci riferiamo in particolare all'inedito calviniano del '72 intitolato *Lo sguardo dell'archeologo*, proposta di testo per una rivista mai realizzata (*Ali Babà*⁴⁶¹) progettata con Gianni Celati⁴⁶², Guido Neri e Carlo Ginzburg, e oggi raccolto in *Una pietra sopra*. Qui Calvino denunciava le «crepe e falle» dei «metodi continuamente rettificati e aggiornati durante gli ultimi quattrocento anni per stabilire un posto per ogni cosa al suo posto (e mettere da parte ciò che resta fuori), - quei metodi unificabili in una metodologia generale, la Storia»⁴⁶³. Le certezze dello storicismo sarebbero state sfasciate dalle cruciali modifiche antropologiche dell'essere umano (l'esplosione delle metropoli e la fine dell'eurocentrismo su tutte). Per la ricostruzione del sapere Calvino invoca una modalità non antropocentrica che faccia proprio lo sguardo dell'archeologo:

Nel suo scavo l'archeologo rinviene utensili di cui ignora la destinazione, cocci di ceramica che non combaciano, giacimenti di altre ere da quella che s'aspettava di trovare lì: suo compito è descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire una continuità o in un tutto.

[...]. Analogamente noi vorremmo che il nostro compito fosse d'indicare e descrivere più che di spiegare: perché se abbiamo troppa fretta di dare una spiegazione il nostro punto di partenza tornerebbe a essere quello che non è mai nemmeno un punto di arrivo, cioè noi stessi.⁴⁶⁴

Il progetto (mai realizzato) è in sintesi la composizione di un nuovo atlante letterario che si basi dunque sui metodi dello strutturalismo e della semiotica e non dello storicismo⁴⁶⁵. Ora, ritornando a Meneghello, potremmo dire che ogni volta che l'autore ci parla di esperienza e

⁴⁶⁰ Luigi Meneghello, *Le Carte. Volume 3*, cit., 24 maggio 1985, pp. 286-287.

⁴⁶¹ Si veda Mario Barenghi e Marco Belpoliti (a cura di), «*Ali Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, Marcos y Marcos, Milano 1998.

⁴⁶² Si veda a tal proposito Gianni Celati, *Il bazar archeologico* [1972], in Id., *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001, 199-227. Per ulteriori piste comparative tra Meneghello e Celati si pensi alla fine del saggio di Meneghello, *L'uso moderno*, in Id., *Quaggiù nella biosfera*, cit., p. 1602, in cui lo scrittore cita direttamente la «Alice di Lewis Carroll». La figura di Alice era infatti centrale all'interno delle sperimentazioni bolognesi afferenti al DAMS durante gli anni '70. I materiali del corso di Gianni Celati sul tema sono oggi raccolti in *Alice disambientata*, Firenze, Le Lettere, 2007.

⁴⁶³ Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* [1972], in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 263.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 264.

⁴⁶⁵ Per un'analisi dello studio della ricezione dell'archeologia nell'ambiente postmoderno italiano da un punto di vista filosofico ed estetico si veda la tesi di dottorato di Erika De Angelis, *Archeologie postmoderne. Critici e narratori nella Bologna del Settantasette*, Università degli studi di Pisa – Sorbonne Université, tutor: Prof. Guido Mazzoni, Prof. Davide Luglio, 2022.

scrittura ci parla di mimesi: bisognerebbe problematizzare il così limitato utilizzo della parola “realismo” da parte di uno scrittore ossessionato dallo scavo nel reale e nell’autentico. Noi crediamo si possa leggere tramite la distanza critica di Meneghello dal neorealismo e dalla narrativa testimoniale e di reportage degli anni Cinquanta. Negli *Appunti per un saggio sul dopoguerra*, datati febbraio-marzo 1980, e presenti nel terzo volume de *Le Carte*, l’autore evidenzia il peso del dopoguerra sulle idee sue e della propria generazione:

L’associazione tra i mesi del dopoguerra (’45-’47) e l’inventario delle nostre idee mi ossessiona. È un tema a cui torno continuamente, non mi do pace... Pensando a questa o quella cosa, e cercando di dirla, scivolo continuamente nel dopoguerra, ciò che mi passava allora per la testa. Sembra la chiave per intendere non solo i fatti di quei mesi, ma la natura del mondo.⁴⁶⁶

L’opposizione dei *Piccoli maestri* (1964) alla retorica ideologica di *Uomini e no* (1945) di Elio Vittorini è stata già molto studiata da Rosanna Morace⁴⁶⁷, d’altro canto crediamo che sarebbe interessante lavorare anche sui rapporti conflittuali tra *Libera nos a malo* (1963) e *Conversazione in Sicilia* (1941, tradizionalmente considerato racconto archetipico del neorealismo con *Paesi tuoi*, 1941, di Cesare Pavese⁴⁶⁸): si pensi al ritorno a casa nella provincia italiana, il fascismo sullo sfondo, l’io narrante che ricostruisce se stesso, l’alternanza tra lirismo e narrazione. Meneghello andrebbe inserito e contestualizzato, crediamo, in quella costellazione di scrittori e scrittrici che si pongono in dialettica contro il mito della redenzione dell’Italia dopo la caduta del fascismo (con Umberto Saba, Curzio Malaparte, Elsa Morante, Carlo Levi e altri), individuata da Franco Baldasso nel recente e illuminante *Against Redemption*⁴⁶⁹. In questa sede non intendiamo concentrarci sull’antiretorica⁴⁷⁰ bensì sul rapporto tra realismo e linguaggio. Come analizzato da Federico Bertoni, col neorealismo:

Cronaca, documento, reportage: è in nome di un’auspicata coincidenza tra esperienza e scrittura che molti autori rinunciano (o fingono di rinunciare) all’ambigua malia delle storie inventate, ricorrendo a varie forme di “racconto fattuale” (diari, memorie, autobiografie, testimonianze, inchieste giornalistiche) motivate da funzioni primariamente etiche e sociali: comunicare esperienze, portare testimonianza, spiegare a tutti *come sono andate veramente le cose*.⁴⁷¹

Secondo il critico il neorealismo darebbe voce al bisogno di denuncia e demistificazione della retorica fascista, cercando di calare la ricerca espressiva nella viva fattualità. Si tratta di una problematica sottovalutazione del linguaggio come perenne mediazione tra uomo e mondo, come già individuato da Giorgio Barberi Squarotti nella sua celebre stroncatura del neorealismo

⁴⁶⁶ Luigi Meneghello, *Le Carte. Volume 3*, cit., p. 15.

⁴⁶⁷ Cfr. Rosanna Morace, *Il prisma, l’uovo, l’esorcismo*, cit., pp. 30-32.

⁴⁶⁸ Cfr. Gianni Calogero, *La narrativa del neorealismo*, Milano, Principato Editore 1979, p. 23.

⁴⁶⁹ Cfr. Franco Baldasso, *Against Redemption. Democracy, Memory and Literature in Post-Fascist Italy*, New York, Fordham University Press 2022.

⁴⁷⁰ Si veda il sottocapitolo 4.3.2.

⁴⁷¹ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 286-287.

presente ne *La narrativa italiana del dopoguerra*⁴⁷². Per il critico la narrativa viene scelta come mezzo espressivo nel dopoguerra per l'estrema necessità di comunicazione immediata e incontrollata data dal contesto di crisi. L'ancoramento all'immediatezza fattuale condurrebbe a «un'interpretazione ideologica della storia letteraria»⁴⁷³, ovvero un'idealizzazione del realismo come aderenza al vero. Il problema, secondo Squarotti, è che questo stile: «Appare strutturalmente restaurativo, mutua le sue forme da antichi modelli o da testi secondari, operando così un primo, decisivo sfasamento rispetto alla "realtà" totale da raffigurare nella sua perspicuità e pienezza. Gli strumenti di cui si serve sono costituiti da un'iniziale decisione mimetica rispetto al fatto, secondo una concezione del rapporto parola-racconto-realtà pieno, senza residui, senza problemi, senza zone d'ombra»⁴⁷⁴. Sono i medesimi nodi individuati da Italo Calvino nella *Prefazione* del '64 al *Sentiero dei nidi di ragno*, se è vero che: «chi oggi ricorda il 'neorealismo' soprattutto come una contaminazione o coartazione subita dalla letteratura da parte di ragioni extraletterarie, sposta i termini della questione [...]: tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il mondo*»⁴⁷⁵. Com'è risaputo, l'analisi calviniana si conclude individuando in *Una questione privata* di Beppe Fenoglio «il romanzo che tutti avevano sognato»⁴⁷⁶; riferimento che lega (ancora una volta) Calvino e Meneghello, se pensiamo all'analisi di Fenoglio che lo scrittore vicentino fa ne *Il vento delle pallottole*⁴⁷⁷. Crediamo che la poetica dei trasporti/trapianti e del rapporto diretto tra parole e cose che Meneghello ci espone così chiaramente nei passi più brillanti di *Jura*, si possa leggere in dialettica con quel rapporto «parola-racconto-realtà pieno» che Squarotti critica nel neorealismo, se è vero che per Meneghello «quando si tocca il tema del vero e del falso tende sempre a esserci un'associazione coi fatti linguistici»⁴⁷⁸. La poetica dei trapianti nasce dalla volontà di ridare una forma autentica alle cose percepite nell'infanzia dialettale, quando sullo sfondo istituzionale (soprattutto la scuola) grava la retorica lingua italiana fascista («L'irrealtà della lingua conferiva irrealtà alle cose»⁴⁷⁹). Se una lingua può deformare la realtà, allora, si chiede Meneghello, «è difficile dire se è la *Domenica del Corriere* che imita la vita, o viceversa»⁴⁸⁰. Come spesso accade, qui

⁴⁷² Giorgio Barberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocco San Casciano, Universale Cappelli 1968.

⁴⁷³ Ivi, p. 126.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 127.

⁴⁷⁵ Italo Calvino, *Prefazione del '64 a Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], Torino, Einaudi, 1964, p. 9.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 22.

⁴⁷⁷ Luigi Meneghello, *Il vento delle pallottole*, in Id., *Quaggiù nella biosfera*, cit., pp. 1605-1620.

⁴⁷⁸ L. Meneghello, *Il tremaio*, in Id., *Jura*, cit., p. 1058.

⁴⁷⁹ Luigi Meneghello, *Per non sapere né leggere né scrivere*, cit., p. 997.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 1022.

l'autore assume una postura ironica per sgravare il peso teorico del quesito, che posto in quegli anni non può, a nostro parere, non solo evocare il dibattito sul realismo ma quello sulla testualità strutturalista francese (nonostante, o anzi forse proprio perché Meneghello esorcizzi costantemente il proprio legame con quell'ambiente culturale). È per questo che del rapporto tra esperienza e scrittura, al nostro autore interessa soprattutto «l'effetto della seconda sulla prima, il modo in cui la scrittura si oppone alla transitorietà dell'esperienza»⁴⁸¹, perché tra libro e mondo non vi è un rispecchiamento ma una dialettica critica:

Due qualità cruciali in un buon libro: una, che il materiale sia autentico, radicato in un reale interesse di per sé. «Come si fa un libro», inchiesta chiave che investe il rapporto tra il libro e il mondo: dunque equivale a chiedersi «Come è fatto il mondo?». È l'idea di un libro che sia un pezzo autonomo del mondo [...], ma che del mondo sia anche una specie di specchio o diagramma generale.⁴⁸²

Questa fiducia nella scrittura che può modificare il mondo apre delle serie piste comparative con il romanzo modernista transnazionale. I romanzieri più citati da Meneghello sono Henry James, James Joyce e Franz Kafka. In questa sede per questioni di spazio ci concentreremo sui primi due. Da Henry James, tramite la mediazione di Paolo Milano, come è risaputo Meneghello prende il termine «dispatrio», ma lo cita anche in altre due importanti luoghi testuali. Ne *La virtù senza nome* la narrazione di James, «dove la copia è già elemento costitutivo della prosa»⁴⁸³, viene messa in continuità con la virtù narrativa della copiosità, i cui modelli vengono individuati in *Middlemarch* di George Eliot (ancora) e nel romanzo russo ottocentesco. In un frammento del 23 gennaio 1983 de *Le Carte* troviamo inoltre una lunga nota dopo la rilettura di *The Bostonians* di James, in cui Meneghello ammette che «James è uno degli autori che ho assaggiato e introitato e venerato nei miei primi mesi qui»⁴⁸⁴. Se James viene citato esplicitamente, i riferimenti a Joyce sono decisamente più ellittici. Si prendano due esempi; nel primo, presente in *Maredé a Udine*, commentando il proprio rapporto coi premi letterari: «In questo non c'era però un piano, un programma di strategia letteraria come nel caso di quell'irlandese che puntava su tre risorse: *Exile, silence and cunning*»⁴⁸⁵. Qui Meneghello mette in relazione il proprio dispatrio con l'esilio volontario di Joyce dall'Irlanda: *Exile, silence and cunning* sono le tre virtù che Stephen Dedalus (alter ego di Joyce) decide di seguire alla fine del *Portrait of an Artist as a Young Man* (1916) per liberarsi dall'Irlanda. Ancora più illuminante il riferimento fulminante che chiude il saggio su Beppe Fenoglio, *Il vento delle*

⁴⁸¹ Luigi Meneghello, *L'esperienza e la scrittura*, cit., 1029.

⁴⁸² Luigi Meneghello, *Le Carte. Volume 3*, cit., pp. 41-42.

⁴⁸³ Luigi Meneghello, *La virtù senza nome*, cit., p. 1434.

⁴⁸⁴ Luigi Meneghello, *Le Carte. Volume 3*, cit., p. 170.

⁴⁸⁵ Luigi Meneghello, *Maredé a Udine*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1472.

pallottole: «Pedalare! Certo un'epifania della virtù senza nome»⁴⁸⁶. La virtù senza nome, qualità delle scritture letterarie che Meneghello aggiunge a quelle elencate da Calvino nelle *Lezioni americane* (ci ritorneremo tra poco), viene individuata nel «diversiloquio» fenogliano, ma anche nell'epifania joyciana. E crediamo che rileggere attraverso quest'ottica la definizione di *glassy essence* data ne *La bellezza* possa essere utile:

Più di recente invece ho provato a mettere a fuoco una diversa concezione della felicità poetica, basata sull'idea che ciascuna cosa o evento del mondo porti in sé un nucleo cruciale di realtà che non è immediatamente manifesto: una sorta di sostanza semi-segreta, una sua *glassy essence*, essenza invetriata, che la mente nel concepire o la penna nello scrivere [...] vanno cercando e ogni tanto trovano.⁴⁸⁷

Glassy essence come epifania, dunque. Un passo cruciale in tal senso è presente in un frammento del 30 marzo 1964 dal primo volume de *Le Carte*: «Effetto elettrizzante delle cose ordinarie quando improvvisamente le vedi. Ogni specie di cose, l'aspetto ruscillante delle zone pelose del corpo sotto la doccia [...]; e su tutto ciò il sospetto che in ultima analisi queste forme siano composte di parole»⁴⁸⁸. Se poi, come indicato da Federico Bertoni, la *quidditas* joyciana, coi suoi correlativi in altri scrittori, è il sale poetico del modernismo⁴⁸⁹, la comparabilità delle due poetiche apre, nel panorama italiano, nuove possibili contestualizzazioni, anche grazie al recente volume curato da Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone, *La funzione Joyce nel romanzo italiano*⁴⁹⁰. Qui Meneghello non è presente, così come Cesare Pavese, che pure è stato il primo a mediare per la traduzione in Italia di *Gente di Dublino* e ha tradotto egli stesso *Dedalus* nel 1933⁴⁹¹. Autore ben presente invece in *Funzione Joyce* è Carlo Emilio Gadda, la cui vicinanza con Meneghello all'interno della linea del romanzo dialogico di Michail Bachtin è stata già impiantata anni fa da Cesare Segre in diversi interventi⁴⁹², e ribadita da Ernestina Pellegrini⁴⁹³ (anche Gigliola Sulis in *Tra memoria e parole*, inserisce l'autore di Malo in una linea del plurilinguismo sperimentale con Pier Paolo Pasolini e Gadda⁴⁹⁴). Qui ci interessa

⁴⁸⁶ Luigi Meneghello, *Il vento delle pallottole*, in Id., *Quaggiù nella biosfera*, cit., p. 1618.

⁴⁸⁷ Luigi Meneghello, *La bellezza*, cit., p. 1589.

⁴⁸⁸ Luigi Meneghello, *Le Carte. Volume I: Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 60.

⁴⁸⁹ Federico Bertoni, *Il romanzo*, in Massimiliano Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci 2018, p. 29.

⁴⁹⁰ Massimiliano Tortora, Annalisa Volpone (a cura di), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, Milano, Ledizioni 2022.

⁴⁹¹ In Mattia Bonasia, *Elementi joyciani in Cesare Pavese. Ritematizzazione dell'esilio attraverso la traduzione*, «Novecento transnazionale. Letterature, Arti e Culture», 5, 2, 2021, pp. 229-241, ho cercato di dimostrare come la traduzione di Joyce abbia influito sulla poetica romanzesca di Pavese, qui non possiamo approfondire l'analisi ma ci premeva presentare una possibilità di relazione tra Meneghello e Pavese (a cui aveva già pensato Ernestina Pellegrini in *Luigi Meneghello*, cit.): un dispatriato, un confinato, entrambi scrittori-traduttori.

⁴⁹² Si veda in particolare: Cesare Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi 1991.

⁴⁹³ Cfr. Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, cit., p. 19.

⁴⁹⁴ Cfr. Gigliola Sulis, *Tra memoria e parole. Appunti per un'analisi stilistica dell'opera di Luigi Meneghello*, Cagliari, Cuec 2004, p. 9.

prendere in esame l'interessante categoria di neomodernismo italiano, presentata da Tiziano Toracca nel volume curato da Massimiliano Tortora *Il modernismo italiano*. Per Toracca: «Il modernismo non si arresta alle soglie degli anni Trenta, Quaranta o Cinquanta, ma riemerge nella seconda metà del Novecento – in particolare nel contesto italiano degli anni Sessanta e Settanta – in concomitanza e in contrapposizione alla neoavanguardia e al postmodernismo»⁴⁹⁵. Elemento di notevole interesse di questa categoria è il mettere in luce sia la continuità che la discontinuità col modernismo. Se la continuità riguarda principalmente elementi stilistici (prospettiva soggettiva del racconto, dominio dell'interiorità, andamento epifanico, digressioni saggistiche, disarmonia e insufficienza dell'eroe ecc.):

La discontinuità, espressa dal prefisso «neo», deriva invece dall'importanza originale assunta nel secondo Novecento dalla «sfera pubblica» dell'esistenza: la Seconda guerra mondiale, la resistenza, i partiti di massa e soprattutto il forte scontro ideologico che caratterizza la nuova democrazia repubblicana postreferendaria influenzano in modo decisivo il ruolo politico dello scrittore.⁴⁹⁶

Il neomodernismo italiano, che andrebbe dal '54 (prime trasmissioni televisive) al '79 (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino e avvento del postmoderno), includerebbe tanti romanzi che di solito fuoriescono dalle schematizzazioni utilizzate dalla critica italiana: *Corporale* (1974, Paolo Volponi), *Petrolio* (1992, Pasolini), *Ferito a morte* (1961, Raffele La Capria), *La giornata di uno scrutatore* (1963, Calvino), *Una questione privata* e *Il partigiano Johnny* (1963 e 1968, Fenoglio), *Le furie* (1963, Guido Piovene), ed, evidentemente *Libera nos a malo*. Da notare che su tre di questi autori (Calvino, Fenoglio e Piovene) Meneghello ha scritto le pagine di ammirazione critica più esplicite.

Da non sottovalutare, inoltre, la possibile appartenenza di Meneghello ai moduli del romanzo-saggio. Come scritto dallo stesso Meneghello, i suoi romanzi hanno un andamento saggistico, e sono in un rapporto viscoso con le «aggiunte», i «nuovi capitoli» più specificamente saggistici (Meneghello utilizza il termine «vasi intercomunicanti»⁴⁹⁷). Se è vero che Stefano Ercolino nella sua monografia⁴⁹⁸ delimita in maniera forse un po' troppo netta l'esistenza del genere dal 1884 al 1947; Valeria Cavalloro, inserendo l'analisi nella più vasta dialettica tra le forme di fiction e non fiction, utilizza riferimenti maggiormente malleabili: «In generale però possiamo definire il romanzo-saggio come una forma di medio periodo, che si condensa durante la seconda metà dell'Ottocento [...], diventa protagonista [...] degli anni

⁴⁹⁵ Tiziano Toracca, *Il neomodernismo italiano*, in M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, cit., p. 214.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 219.

⁴⁹⁷ Luigi Meneghello, *Fiori a Edimburgo*, cit., p. 1330.

⁴⁹⁸ Cfr. Stefano Ercolino, *The Novel-Essay, 1884-1947* (2014), tr. it. Lorenzo Marchese, *Il romanzo-saggio*, Milano, Bompiani 2007.

Venti e Trenta del Novecento [...], e infine [...] torna in primo piano nella produzione letteraria contemporanea»⁴⁹⁹. Non è questa la sede adatta per individuare le caratteristiche del romanzo-saggio, basti qui evidenziare la forte ironia che li caratterizza, che per Cavalloro entra per la prima volta in scena nel Settecento inglese (*Pamela*, *Tom Jones* e *Tristram Shandy*); in diversi passi saggistici Meneghello ha tenuto a specificare l'importanza del saggismo inglese nella sua formazione letteraria (ricordiamoci almeno la traduzione di *Saggisti inglesi del '700* nel 1963).

Vorremmo concludere con qualche rapida riflessione sul rapporto tra Meneghello e la narrativa contemporanea alle sue pubblicazioni:

I libri sono sentiti come oggetti di consumo, anche da gente che ha interessi letterari. C'è stato un periodo, una ventina d'anni fa, in cui parecchi nostri letterati e scrittori, anche bravi [...] parevano convinti che è bene che sia così, che questo è il modo di scrivere, che bisogna scrivere roba effimera, mettersi alla pari con l'andamento delle altre cose del mondo. Si scrive per chi vuole consumare ciò che scriviamo, la funzione del libro è di essere consumato; la sola letteratura veramente moderna è quella di consumo. Non so se sia ancora così, ma ho constatato di persona che allora era molto diffusa la convinzione che ormai bisogna scrivere in questo modo, e c'erano scrittori seri che gongolavano all'idea di poterlo fare. Personalmente, io non ho mai sentito questa tentazione, e non credo alla letteratura da gettare.⁵⁰⁰

Se uniamo le parole di Meneghello alle ricognizioni di Tirinanzi de Medici sul best seller all'italiana degli anni '80 e di Maurizio Dardano sulle *Lingue del romanzo* italiano contemporaneo⁵⁰¹, possiamo dedurre che Meneghello qui si rivolgesse alla letteratura postmoderna, da cui si distacca con decisione. D'altronde essere moderni a ogni costo non è mai stata una prerogativa di Meneghello, anzi nell'appunto *Per una critica del moderno* datato 22 ottobre 1982 ci tiene a ricordare che: «Essere moderni, durante il fascismo, in certe cose, non in tutte, voleva dire simpatizzare col fascio. Annotiamocelo nel taccuino»⁵⁰². Per quanto riguarda gli esempi virtuosi, Fenoglio e Calvino, per ragioni di spazio vorremmo concentrarci solo sulle considerazioni di Meneghello sul romanzo enciclopedico (riprenderemo comunque il rapporto con Fenoglio sotto la lente della lingua inglese nel nostro quarto capitolo). In *La virtù senza nome*, l'autore riprende direttamente la qualità della “Molteplicità” esposta da Calvino nelle *Lezioni americane* («il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo»⁵⁰³):

⁴⁹⁹ Valeria Cavalloro, *Fiction e non-fiction nel romanzo-saggio*, in Riccardo Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction*, Roma, Carocci 2021, p. 96.

⁵⁰⁰ Luigi Meneghello, *Leda e la schioppa*, cit., p. 1229.

⁵⁰¹ Cfr. Maurizio Dardano, *Le lingue del romanzo*, in G. Alfano, F. de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia*, vol. I, *Forme, poetiche, questioni*, cit., pp. 217-237.

⁵⁰² Luigi Meneghello, *Le Carte. Volume 3*, cit., p. 158.

⁵⁰³ Italo Calvino, *Molteplicità*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 103. Si tengano presente alcuni autori di riferimento analizzati da Calvino in questo capitolo, molti in comune con Meneghello: Gadda, Joyce, Borges su tutti.

Questo modello del romanzo come grande rete, personalmente non me la sentirei di privilegiarlo in un elenco di raccomandazioni al prossimo millennio. E del resto anche Calvino accenna, negli ultimi paragrafi del libro, al pericolo che moltiplicando i possibili sviluppi della narrativa si perda forse il senso del self di chi scrive... Dice che "ogni vita è un'enciclopedia", ma sa che non è possibile "un'opera concepita fuori dal self."⁵⁰⁴

L'espressione artistica deve cercare di rappresentare il mondo ma non può abbandonare il *self*. Da Calvino e da quella cultura francese Meneghello prende evidentemente il concetto di tessuto, come rivelato da un frammento di *Jura* relativo al dopoguerra ma che si può a nostro parere estendere a poetica:

L'intera esperienza è fatta di piccoli anelli uno saldato all'altro, a forma come dicevo una catena, anzi si potrebbe dire la trama di un tessuto, la maglia di metallo in cui mi appare strutturato quel tempo. Oggi sono convinto che sia questo l'aspetto più singolare e più istruttivo, e insomma più pregiato dell'esperienza mia e dei miei compagni della guerra civile: e per riflesso (se posso dirlo senza presunzione) anche del libro in cui ho cercato di registrarla.⁵⁰⁵

L'esperienza e il libro sono delle reti, ma in esse il soggetto non si annulla nella pluralità dei mondi possibili, bensì si moltiplica con essi. Si «rizomatizza», riprendendo Deleuze e Guattari⁵⁰⁶, ma soprattutto Glissant, la cui «poetica della relazione»⁵⁰⁷, in cui è sempre il soggetto (transculturale, ibrido, ma pur sempre soggetto) a mettere in relazione i nodi del caos-mondo contemporaneo, ci sembra una valida pista comparativa per comprendere Meneghello. Crediamo, infine, che la poetica delle *relationships* (per "trapiantare" Glissant in Meneghello), possa essere vista come il processo attraverso cui Meneghello passa dal «punto di partenza, sempre invariabilmente autobiografico»⁵⁰⁸ al «DNA del reale»⁵⁰⁹.

2.2.3. Rushdie: la storia, il real maravilloso, e la protean literature.

La riflessione di Salman Rushdie sulla forma romanzo nei suoi saggi segue due direttrici principali: la decostruzione del concetto occidentale di storia e la messa in crisi degli stilemi del realismo. Come scritto in *Imaginary Homelands*, *Midnight's Children* nasce, ancor prima del ritorno in India⁵¹⁰, dalla realizzazione della volontà di «restore the past to myself, not in the faded grays of old family-album snapshots, but whole, in CinemaScope and glorious

⁵⁰⁴ Luigi Meneghello, *La virtù senza nome*, cit., p. 1432.

⁵⁰⁵ Luigi Meneghello, *Quanto sale?*, in Id., *Jura*, cit., p. 1112.

⁵⁰⁶ Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, cit.

⁵⁰⁷ Cfr. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit.

⁵⁰⁸ Luigi Meneghello, *Nel prisma del dopoguerra*, cit., p. 1460.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ Per uno studio della genesi del romanzo con riproduzioni di manoscritti inediti dell'Emory Archive, si veda Vijay Mishra, *Salman Rushdie and the Genesis of Secrecy*, cap. 3, *The riddle of Midnight's Children: Unravelling a text*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2019, pp. 81-119.

Technicolor»⁵¹¹. All'inizio, in linea con le influenze occidentali, l'autore crede di seguire una sorta di «Proustian ambition to unlock the gates of lost time so that the past reappeared as it actually had been, unaffected by the distortions of memory»⁵¹², ma presto si accorge di scrivere in realtà un romanzo della memoria sulla memoria, con il risultato non di ricreare un'India obiettiva, bensì «'my' India, a version and no more than one version of all the hundreds of millions of possible versions»⁵¹³. Se, secondo l'autore, è vero che il passato è una terra da cui ogni essere umano è emigrato, è la natura migrante, il senso di alienazione fisica, che fa comprendere all'autore che non è possibile richiamare la vera India del suo passato; il migrante «will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind»⁵¹⁴. Si tratta di memorie molto evocative, proprio per la loro natura parziale e frammentaria («fragmentation made trivial things seem like symbols, and the mundane acquired numinous qualities»⁵¹⁵), il cui recupero viene legato esplicitamente all'archeologia, in diretta continuità con le riflessioni sul pensiero della traccia di Glissant e sullo scavo nel DNA del reale di Meneghello che abbiamo analizzato nelle pagine precedenti. Anche in questo caso si tratterà di un'archeologia che vive tra territori, culture, lingue, influenze differenti, per via della natura di «uomo-tradotto» del migrante⁵¹⁶, e che dunque forzatamente genererà un romanzo pluridiscorsivo, che trova la sua tradizione non unicamente nel canone indiano, ma anche in quello europeo, che viene cannibalizzato e ibridato liberamente:

Let me suggest that Indian writers in England have access to a second tradition, quite apart from their own racial history. It is the culture and political history of the phenomenon of migration, displacement, life in a minority group. We can quite legitimately claim as our ancestors the Huguenots, the Irish, the Jews; the past to which we belong is an English past, the history of immigrant Britain. Swift, Conrad, Marx are as much our literary forebears as Tagore or Ram Mohan Roy. [...]. We are inescapably international writers at a time when the novel has never been a more international form (a writer like Borges speaks of the influence of Robert Louis Stevenson on his work; Heinrich Böll acknowledges the influence of Irish literature; cross-pollination is everywhere); and it is perhaps one of the more pleasant freedoms of the literary migrant to be able to choose his parents. My own – selected half consciously, half not – include Gogol, Cervantes, Kafka, Melville, Machado de Assis; a polyglot family tree, against which I measure myself, and to which I would be honoured to belong.⁵¹⁷

Il romanzo quindi come forma estetica scelta esplicitamente in quanto più adeguata a ricostruire la realtà del soggetto migrante e a metterla in relazione con gli intrecci transnazionali della storia contemporanea, che confluiscono nell'India, subcontinente-sineddoche composto

⁵¹¹ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, in Id, *Imaginary Homelands. Essays and criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, pp. 9-10.

⁵¹² Ivi, p. 10.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, cit., p. 12.

⁵¹⁶ Cfr. Ivi, p. 17.

⁵¹⁷ Ivi, pp. 20-21.

non da singoli individui ma da moltitudini⁵¹⁸. Per questo Saleem Sinai, narratore e protagonista di *Midnight's Children*, non potrà essere sicuro della propria narrazione, non potrà assumere il tono dello storico, perché l'obiettività della storiografia è sempre paventata, ma mai realistica: «History is always ambiguous. Facts are hard to establish, and capable of being given many meanings. Reality is built on our prejudices, misconceptions and ignorance as well as on our perceptiveness and knowledge. The reading of Saleem's unreliable narration might be, I believed, a useful analogy for the way in which we all, every day, attempt to "read" the world»⁵¹⁹. Il romanzo, dunque, come esplicita scelta civile e politica, in quanto «works of art, even works of entertainment, do not come into being in a social and political vacuum; and that the way they operate in a society cannot be separated from politics, from history»⁵²⁰.

Sono queste considerazioni a condurre Rushdie a spendersi tra la fine degli anni '90 e l'inizio del nuovo millennio in una propositiva difesa del romanzo rispetto ad altri generi maggiormente documentari. Nel saggio *In Defense of the Novel, Yet Again* l'autore parte da una citazione diretta di un discorso di George Steiner durante la conferenza della British Publisher's Association del 2000, in cui veniva affermata la prossima morte del romanzo, in quanto: «What novel can today quite compete with the best of reportage, with the very best of immediate narrative?»⁵²¹. Il problema maggiore di queste affermazioni, scrive Rushdie, è che esse hanno spesso un sottotesto eurocentrico, in quanto se da un lato viene lamentata la morte del romanzo, dall'altro si concede che «today the great novels are coming from the far rim, from India, from the Caribbean, from Latin America»⁵²². Si tratta evidentemente di una mappa imperialista, che vede un nuovo flusso dalla periferia al centro, senza però decostruire la struttura gerarchica e coloniale del mondo:

Might it not simply be that a new novel is emerging, a post-colonial novel, a de-centered , transnational, interlingual, cross-cultural novel; and that in this new world order, or disorder, we find a better explanation of the contemporary novel's health than Professor Steiner's somewhat patronizingly Hegelian view that the reason for the creativity of the «far rim» is that there are areas «which are in an earlier stage of the bourgeoisie culture, which are in an earlier, rougher, more problematic form».⁵²³

Rushdie disegna un'ampia costellazione di scrittori e scrittrici contemporanei di provenienze disparate che scrivono il romanzo come una forma ibrida: Albert Camus, Graham

⁵¹⁸ Cfr. Salman Rushdie, *The riddle of Midnight: India, August 1987*, in Id., *Imaginary Homelands*, cit., p. 32

⁵¹⁹ Salman Rushdie, «Errata»: or, *Unreliable Narration in Midnight's Children*, in Id., *Imaginary Homelands*, cit., p. 25.

⁵²⁰ Salman Rushdie, *Outside the Whale*, in Id., *Imaginary Homelands*, cit., p. 92.

⁵²¹ Salman Rushdie, *In Defense of the Novel, Yet Again*, in Id., *Step Across This Line. Collected nonfiction 1992-2002*, New York, The Modern Library, 2002, p. 49.

⁵²² Ivi, p. 51.

⁵²³ Ivi, p. 52.

Greene, Doris Lessing, Samuel Beckett, Italo Calvino⁵²⁴, Elsa Morante, Vladimir Nabokov, Günter Grass, Aleksandr Solzhenitsyn, Milan Kundera, Danilo Kis, Thomas Bernhard, Marguerite Yourcenar⁵²⁵: «From this transcultural, translingual capacity of influence we can deduce something about the nature of literature: that books can grow as easily from spores borne on the air as from their makers' particular and local roots. That there are international families of words as well as the more familiar clans of earth and blood»⁵²⁶.

La decostruzione della storia non può che andare di pari passo con la messa in crisi dei paradigmi classici del realismo: il migrante in quanto uomo-tradotto, uomo-metafora che vive nell'attraversamento delle frontiere vive una sorta di continua distruzione del concetto di realtà, che lo conduce a comprendere «that reality is an artefact, that it does not exist until it is made, and that, like any other artefact, it can be made well or badly, and that it can also, of course, be unmade»⁵²⁷. Ora, il problema per Rushdie è che «by general consensus, we live an age of non-fiction. Any publisher, any bookseller will tell you that»⁵²⁸, inoltre «fiction itself seems to have turned away from fiction»⁵²⁹. I successi globali dei romanzi di Elena Ferrante e Karl Ove Knausgaard sarebbero infatti accomunati dalla richiesta al lettore di credere alla propria provenienza da un luogo molto vicino (se non identico) all'esperienza personale dell'autore e lontano dall'invenzione fantastica. Rushdie al contrario si posiziona in difesa del valore conoscitivo della fiction («This is the beauty of the wonder tale and its descendant, fiction: that one can simultaneously know that the story is a work of imagination, which is to say untrue, and believe it to contain profound truth. The boundary between the magical and the real, at such moments, ceases to exist»⁵³⁰), in virtù anche della propria provenienza, in quanto in India «as I grew up, the wonder tales all lived, and they still do»⁵³¹: l'incredibile molteplicità del pantheon politeista induista porta il soggetto indiano a interpretare il mondo come un ibrido tra realtà e immaginario. Ma questa non è solo una particolarità dell'India: «as a migrant myself, I have always been fascinated by the migration of stories»⁵³². Le stesse *Le Mille e Una Notte* sono un esempio di questa perenne migrazione delle storie nella letteratura mondiale: esse non

⁵²⁴ Calvino è citato più volte come modello da Rushdie, in particolare in *Influence*, in Id., *Step Across This Line*, cit., p. 67, scrive: «Six Memos for the Next Millennium: the virtues of lightness, quickness, exactitude, visibility, and multiplicity. These qualities were very much in my mind when I came to write *Haroun and the Sea of Stories*».

⁵²⁵ Cfr. Salman Rushdie, *In Defense of the Novel*, cit., p. 52.

⁵²⁶ Salman Rushdie, *Influence*, cit., p. 63

⁵²⁷ Salman Rushdie, *Gunter Grass*, in Id., *Imaginary Homelands*, cit., p. 280.

⁵²⁸ Salman Rushdie, *Wonder Tales*, in Id., *Languages of Truth. Essays 2003-2020*, London, Jonathan Cape, 2021, p. 18.

⁵²⁹ Ivi, p. 19.

⁵³⁰ Ivi, p. 6.

⁵³¹ Ivi, p. 7.

⁵³² Ivi, p. 17.

avrebbero origine nel mondo arabo, ma in India, per passare poi attraverso la Persia e arrivare alla nostra contemporaneità attraverso gli adattamenti letterari e cinematografici francesi e statunitensi⁵³³.

Per Rushdie il fantastico è stato sempre un modo per «aggiungere dimensioni alla realtà»⁵³⁴, non per scappare da essa: «Madame Bovary and a flying carpet are both untrue, and, what's more, they are both untrue in the same way. Somebody made them up. I'm in favour of continuing to make things up»⁵³⁵. Il realismo è solo «uno dei tanti modi per descrivere la realtà»: è culturalmente centrato, è un metodo di rappresentazione che nasce in un determinato momento storico (la *Victorian Age*) per costruire una determinata realtà storica (la modernità occidentale). A questa linea stilistica e canonica Rushdie, citando direttamente Milan Kundera, oppone un'altra tradizione che trova i suoi capisaldi in Sterne, Cervantes e Shakespeare⁵³⁶ (tratteggiando un'evidente linea con quei romanzieri pluralisti le cui teorie sul romanzo contemporaneo abbiamo analizzato nelle pagine precedenti):

Kundera was suggesting that the possibilities of the realist novel have been so thoroughly explored by so many authors that very little new remains to be discovered. If he's right, the realist tradition is doomed to a kind of endless repetitiveness. For innovation for *newness* – and remember that the word 'novel' contains the idea of newness – we must turn to irrealism and find new ways of approaching the truth through lies.⁵³⁷

Questa forma narrativa aperta e molteplice («One of the greatest gifts given by Shakespeare to writers in the English language is his incredible freedom of form»⁵³⁸) viene denominata *protean literature* (letteratura proteiforme), in essa l'arte non è incasellata in generi prestabiliti («doesn't have to be either a ghost story or a love story or a cross-dressing burlesque comedy or a history play or a psychodrama»⁵³⁹) ma può essere più cose allo stesso tempo, senza sacrificare «truth or depth or passion or shapeliness or interest, without becoming a confusing, bewildering, shallow, pointless mess»⁵⁴⁰. Essa sarebbe più realistica del realismo, in quanto corrisponde all'irrealtà (assurdità, complessità) del mondo stesso («I like to argue that reality isn't realistic, and so I prefer this other kind of literature, what one might call the protean

⁵³³ Cfr. Ivi, p. 10.

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ Salman Rushdie, *Wonder Tales*, cit., p. 20.

⁵³⁶ A proposito del collegamento intessuto tra Shakespeare e Cervantes, Rushdie scrive: «Cervantes and Shakespeare almost certainly never met, but the closer you look at the pages they left behind, the more echoes you hear. The first, and to my mind the most valuable, shared idea is the belief that a work of art doesn't have to be simply comic, or tragic, or romantic, or political/historical: that, if properly conceived, it can be many things at the same time. They are both protean, shape-shifting writers», *Cervantes and Shakespeare*, in Id., *Languages of Truth*, cit., p. 118.

⁵³⁷ Salman Rushdie, *Wonder Tales*, cit., pp. 18-19.

⁵³⁸ Salman Rushdie, *Proteus*, cit., p. 35.

⁵³⁹ Ivi, p. 36.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

tradition, which is more realistic than realism, because it corresponds to the unrealism of the world»⁵⁴¹):

The point about the protean in literature, the point Shakespeare grasped and allowed all of us who follow him to grasp as well, is that *life's like that*, life itself is not a thing but many, not singular but multiform, not constant but infinitely mutable. It's a ghost story and a love story and a political saga and a family saga, it's comedy and tragedy at the same time, it's *not realistic*, not in the sense in which that word is used by those who sit in judgement over such things, not realistic in that sense at all.⁵⁴²

Il *protean* sarebbe dunque alla fondazione di un'alternativa grande tradizione transnazionale non «intrappolata in un errore circa la concezione del reale»⁵⁴³, ovvero nel concepire il mondo come ordinario quando esso in realtà è straordinario, del descriverlo come moderato quando in realtà è estremo. Il realismo del romanzo non può essere legato unicamente al rispetto di determinate regole estetiche («it has nothing to do with naturalism or mimicry»⁵⁴⁴), un romanzo non è una fotografia ma un affresco variegato, e di conseguenza esso non attiene alla tecnica, ma all'intenzione⁵⁴⁵: «And when one lives at a hinge moment in history, as we do, as Shakespeare did when he wrote his protean plays, a moment when everything is flux, everything is changing at immense speed [...], then it becomes essential to admit that the old forms will not do, the old ideas will not do, because all must be remade»⁵⁴⁶. La metamorfosi per Rushdie è infatti l'unica costante del nostro mondo⁵⁴⁷: il realismo viene tradizionalmente associato con la consistenza e la stabilità, ma il mondo non è «un cubo di metallo» in cui regnano la stabilità e la costanza, bensì «a wriggling amoeba, it's an egg grying in a pan»⁵⁴⁸. Fino all'età di tredici anni, prima di trasferirsi in Inghilterra, spiega l'autore, egli era un «much more homogeneous self than I am now»⁵⁴⁹. Le quattro «radici dell'io» che egli individua (lingua, luogo, comunità, costumi) erano infatti ben radicate a Bombay (per quanto essa fosse pluralista e molteplice). Ma nella nostra contemporaneità, che è l'età delle migrazioni, l'io non può essere più concepito come omogeneo: «the migration too is at first a tree standing without roots, trying not to fall»⁵⁵⁰, ma poi rivela la vera struttura dell'io: «self is, in reality, simultaneously sovereign and invaded by other selves. None of us comes into the world empty-

⁵⁴¹ Salman Rushdie, *Proteus*, cit., p. 39.

⁵⁴² Ivi, p. 38.

⁵⁴³ Ivi, p. 45

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ Salman Rushdie, *Proteus*, cit., p. 46.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ In Soren Frank, *Salman Rushdie. A Deleuzian Reading*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2011, pp. 14-15, la metamorfosi è vista come uno degli elementi che accomunano maggiormente l'estetica di Rushdie alla filosofia deleuziana.

⁵⁴⁸ Salman Rushdie, *Proteus*, p. 41.

⁵⁴⁹ Salman Rushdie, *Heracitus*, in Id., *Languages of Truth*, cit., p. 58.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 59.

handed. We carry with us the baggage of our inheritance, both biological and cultural, and that inheritance both limits and enables us, both cripples and liberates»⁵⁵¹. Per questo Rushdie esprime la necessità di ricercare una nuova poetica, un nuovo linguaggio, capace di descrivere il nuovo realismo del mondo, prendendo come esempio gli autori della *Trümmerliteratur* tedesca, che dopo il Nazismo sentirono il bisogno di reinvitare il proprio metodo di rappresentazione del reale⁵⁵²:

The desire to show how the world joins up, how *here* connects *there*, how the little boxes we live in now open out into other little boxes, often very far away, and how, in order to explain our lives, we often need to understand things happening on the other side of the world. I once wrote that the British didn't fully understand their own history because so much of it happened overseas. This is true of us all now, and I find myself wanting more and more to reduce that incomprehension by finding the stories that connect the dots.⁵⁵³

Tra le varie linee che legano i nodi del mondo, c'è quella del realismo magico: Rushdie in più luoghi testuali collega la sua opera a quella di (tra gli altri) García Márquez («I found myself thinking, in response to almost every page, how much of their worlds I recognized from my own experience in India and Pakistan»⁵⁵⁴) mettendo in luce come la ricezione del termine *magic realism* in Occidente sia problematica, in quanto «people equate it with fantasy-fiction genre»⁵⁵⁵. In realtà Rushdie, parafrasando Márquez, afferma che questi scrittori (come lui stesso) non abbiano inventato nulla: «People always praise my imagination, but I believe I am a terrible realist. Everything I invent was already there in reality»⁵⁵⁶. La verità non si raggiunge unicamente attraverso tecniche mimetiche, per questo: «the literature of the fantastic is not genre fiction but, in its own way, as realistic as naturalistic fiction; it just comes into the real through a different door. A naturalist novel is entirely capable of being escapist»⁵⁵⁷, di conseguenza: «The magic in magic realism has deep roots in the real, because it grows out of the real and illuminates it in beautiful and unexpected ways»⁵⁵⁸. Il riferimento al realismo magico⁵⁵⁹ e a Garcia Marquez è il grande anello di congiunzione (o luogo comune) che lega Glissant con Rushdie⁵⁶⁰, essendo la base concettuale di questa visione del realismo magico come stile che trova le sue fondamenta nel reale e non nel fantastico costituita da due testi di

⁵⁵¹ Salman Rushdie, *Very Well Then I Contradict Myself*, in Id., *Languages of Truth*, cit., p. 206.

⁵⁵² Cfr. Salman Rushdie, *Truth*, in Id., *Languages of Truth*, cit., p. 214.

⁵⁵³ Salman Rushdie, *Autobiography and the Novel*, in Id., *Languages of Truth*, cit., p. 161.

⁵⁵⁴ Salman Rushdie, *Gabo and I*, in Id., *Languages of Truth*, cit., p. 128.

⁵⁵⁵ Salman Rushdie, *Wonder Tales*, cit., p. 26.

⁵⁵⁶ Salman Rushdie, *Gabo and I*, cit., p. 129.

⁵⁵⁷ Salman Rushdie, *Wonder Tales*, cit., p. 26.

⁵⁵⁸ Salman Rushdie, *Gabo and I*, cit., pp. 126-127.

⁵⁵⁹ Per un'analisi del realismo magico nell'opera di Rushdie si veda Ursula Kluwick, *Exploring Magic Realism in Saman Rushdie's Fiction*, New York – London, Routledge, 2011.

⁵⁶⁰ Glissant parla esplicitamente della vicinanza estetica con Garcia Marquez in *Le Roman Des Amériques*, cit.

Alejo Carpentier⁵⁶¹. Ma andiamo con ordine. La prima occorrenza del termine realismo magico non si ha in America Latina, bensì in Germania, nel 1925, e si deve a Franz Roh. In *Magic Realism: Post-Expressionism* Roh usa il termine per caratterizzare un nuovo stile pittorico che ritorna al realismo dopo lo stile astratto dell'espressionismo. Roh quindi non usa la definizione per descrivere un distacco dalla realtà, bensì per designare un ritorno a degli oggetti reali, rappresentati tenendo conto delle innovazioni stilistiche e gnoseologiche dell'espressionismo: «With the word 'magic', as opposed to 'mystic', I wish to indicate that the mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpates behind it»⁵⁶². L'articolo di Roh avrà una forte ricezione in America Latina grazie alla traduzione della *Revista de Occidente*: una delle risposte più forti (e conflittuali) è per l'appunto quella di Carpentier, che in *On the Marvelous Real in America* conia il termine *real maravilloso americano* («I will say that my first inkling of the marvelous real came to me [...] near the end of 1943»⁵⁶³) per descrivere una particolare forma di realismo magico appartenente all'America Latina. In opposizione al Surrealismo europeo, essa non implica un assalto critico alla realtà convenzionalmente rappresentata, ma riguarda l'amplificazione della realtà percepita nella natura e cultura sudamericana⁵⁶⁴ («After all, what is the entire history of America if not a chronicle of the marvelous real?»⁵⁶⁵). La definizione di realismo magico viene arricchita e legata a quella di Barocco nel saggio *Baroque and Magical Realism*. Il barocco non viene visto come uno stile storicamente connotato, ma in quanto costante dello spirito umano «characterized by a horror of the vacuum, the naked surface, the harmony of linear geometry, a style where the central axis, which is not always manifest or apparent [...], is always surrounded by what one might

⁵⁶¹ Glissant cita Alejo Carpentier in numerosi passi della propria opera, qui ci limitiamo a una citazione presente in Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 43: «Alejo Carpentier me disait dans une conversation quelque temps avant sa mort: 'Nous autres Caraïbéens nous écrivons en quatre ou cinq langues différentes mais nous avons le même langage'. L'art du conteur créole est fait de dérives en même temps que d'accumulations, avec ce côté baroque de la phrase et de la période, ces distorsions du discours où ce qui est inséré fonctionne comme une respiration naturelle, cette circularité du récit et cette inlassable répétition du motif. Tout cela converge en un langage qui court à travers les langues de la Caraïbe, anglaise, créole, espagnole ou française, qu'elle soit de Carpentier, de Walcott ou des écrivains francophones de la Martinique, de la Guadeloupe ou de Haïti. Et le merveilleux, voyez-vous, c'est que cette exploration d'un langage par et par-delà les diverses langues utilisées ne pervertit en rien aucune d'elles et ajoute à chacune, les convoquant toutes en un point focal, un lieu de mystère ou de magie où, se rencontrant, elles se 'comprennent' enfin ».

⁵⁶² Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei* [1925], tr. eng. Wendy B. Faris, *Magic Realism; Post-Expressionism*, in Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (a cura di), *Magical Realism. Theory, History, Community*, London-Durham, Duke University Press, 1995, p. 17.

⁵⁶³ Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso americano* [1967], tr. eng. Tanya Huntington e Lois Parkinson Zamora, *On the Marvelous Real in America*, in *Magical Realism*, cit., p. 84.

⁵⁶⁴ Carpentier, così come Glissant in *La Cohée du Lamentin*, fa diretto riferimento all'arte del pittore cubano Wilfredo Lam: «It had to be an American painter – the Cuban, Wilfredo Lam – who taught us the magic of tropical vegetation, the unbridled creativity of our natural forms with all their metamorphoses and symbioses on monumental canvases in an expressive mode that is unique in contemporary art», Ivi, p. 85.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 88.

call ‘proliferating nuclei’, that is, decorative elements that completely fill the space of the construction, the walls, all architecturally available space»⁵⁶⁶. Barocco come forma transtorica, «costante umana»: barocchi sono Rabelais, Bernini, Proust; ma barocca è soprattutto l’America Latina («America, a continent of symbiosis, mutations, vibrations, mestizaje, has always been baroque»⁵⁶⁷): «The American baroque develops along with criollo culture, with the meaning of criollo, with the self-awareness of the American man, be the son of a white European, the son of a black African or an Indian born on the continent»⁵⁶⁸. Difatti per Carpentier la stranezza, l’assurdità, in America Latina è un «luogo comune»⁵⁶⁹: il mondo sudamericano è barocco per l’architettura, per la natura, la vegetazione, i colori; al contrario della natura descritta da Goethe, «our nature is untamed, as is our history»⁵⁷⁰. Per questo la descrizione di un mondo barocco deve essere necessariamente tale («I have to create with my own words a baroque style that parallels the baroque of the temperate, tropical landscape»⁵⁷¹): «The baroque that you are familiar with in the contemporary Latin American novel, which is often called the ‘new novel’, or the ‘boom’ [...] is the generation of novelists still alive today who are producing works that translate the scope of America from its cities to its jungles and fields in a wholly baroque fashion»⁵⁷². Ora, come analizzato da Anne C. Hegerfeldt, il realismo magico negli ultimi decenni si è in realtà svincolato da queste radici puramente sudamericane per assurgere a tendenza stilistica globale degli scrittori postcoloniali e decoloniali⁵⁷³:

Using an ensemble of literary techniques, magic realist fiction insists that the concept of reality cannot be confined to the empirically perceivable. Rather, people’s multiple ways of perceiving and constructing their world must be acknowledged as real, for insofar as these fundamentally influence actions and decisions, they have significant repercussions on the level of social and material reality. In rendering metaphors, stories, dreams or magical beliefs real on the level of the text, magical realist fiction re-evaluates modes of knowledge production generally rejected within the dominant Western paradigm.⁵⁷⁴

La bidimensionalità e ambiguità semantica dei moduli del realismo magico, che lo distanziano decisamente dal fantastico, è legata alla narrazione di eventi apparentemente irrealistici (o tali nei nostri codici culturali) come dati di fatto all’interno di ambientazioni e scene realistiche. In questo modo il realismo classico viene smascherato in quanto convenzione

⁵⁶⁶ Alejo Carpentier, *Lo barroco y lo real maravilloso* [1981], tr. eng. Tanya Hntington e Lois Parkinson Zamora, *The Baroque and the Marvellous Real*, in *Magical Realism*, cit., p. 93.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 98.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 100. Evidenti le analogie col Barocco Naturalizzato delle Americhe di Glissant. Cfr. in particolare *Les Amériques baroques*, in Id., *La Cohée du Lamentin*, cit., pp. 49-60.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 104.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 105. Ricordiamo la centralità del termine per Édouard Glissant.

⁵⁷¹ Ivi, p. 106.

⁵⁷² Ivi, p. 107.

⁵⁷³ Cfr. Anne C. Hegerfeldt, *Lies that tell the truth. Magic Realism seen through contemporary fiction from Britain*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, p. 2.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 3.

stilistica: «While the narrator's attitude indicates that a certain event is to be accepted as an empirically real and often not even particularly astonishing occurrence, the conventions of the realist mode point in the opposite direction, designating the event as impossible»⁵⁷⁵. In particolare, la metafora⁵⁷⁶ assume un ruolo cruciale: il realismo magico mette in crisi l'arbitrarietà della distinzione occidentale tra i due piani del letterale e del metaforico «letteralizzando» le figure retoriche («in magic realist fiction, metaphors become literally true»⁵⁷⁷).

Comprendiamo dunque circolarmente in che modo la decostruzione della storia e dei moduli del realismo classico vadano di pari passo: i testi del realismo magico intendono provare che la realtà in quanto intreccio di storie non è certo unicamente strutturata dalla narrazione storiografica (ancor più se scritta dal colonizzatore), ma dai racconti locali, dalle leggende, dai miti, più in generale, dalle narrazioni del reale (dalla «cultura riflessa», per dirla con Meneghello⁵⁷⁸): «In complementing an empirical historiographic practice with other types of discourse, magic realist texts go beyond revisions of specific historical accounts to a revision of historiographic practice itself»⁵⁷⁹. Gli scrittori utilizzano due tecniche complementari: da un lato avvenimenti che rispettano i codici del realismo vengono narrati in quanto straordinari, dall'altro avvenimenti apparentemente straordinari vengono narrati seguendo una «retorica della banalità»⁵⁸⁰.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 54.

⁵⁷⁶ La nozione del migrante come «uomo-metafora» di Rushdie si arricchisce dunque di un ulteriore livello

⁵⁷⁷ Anne C. Hegerfeldt, *Lies that tell the truth*, cit., p. 56.

⁵⁷⁸ Cfr. Luigi Meneghello, *L'esperienza e la scrittura*, cit.

⁵⁷⁹ Anne C. Hegerfeldt, *Lies that tell the truth*, cit., p. 177.

⁵⁸⁰ Cfr. Ivi, p. 200.

2.3. Strutture del romanzo-mondo.

In questa terza parte mobilitiamo il gran numero di teorie comparate nelle pagine precedenti per analizzare i romanzi di Glissant, Meneghello e Rushdie. Abbiamo scelto di non suddividere i romanzi per autori, preferendo un'effettiva comparazione capace di muoversi tra i differenti romanzi secondo due direttrici di analisi: 1) cronotopi del romanzo-mondo e tessitura dei luoghi comuni; 2) il romanzo come «pensiero della traccia», rapporti tra realismo e decostruzione della Storia.

2.3.1. Cronotopi del romanzo-mondo e tessitura dei luoghi-comuni.

I romanzi-mondo sono caratterizzati da nuove modalità di rappresentazione dei legami spazio-temporali del mondo. La “mondializzazione” dei cronotopi si lega alla decostruzione della logica narrativa realista tradizionale basata sul rapporto causa-effetto, sostituita da una poetica dei *lieux-communs*, delle corrispondenze, delle *relationships*. Abbiamo deciso per praticità di bipartire questo capitolo in due sottocapitoli, tuttavia la divisione serve solo come griglia comparativa ma ci saranno numerosi rimandi tra le parti. Il primo sottocapitolo si concentrerà su romanzi in cui un'unità di luogo abbastanza spiccata viene ibridata con una concezione spiraliforme della temporalità. In seguito, ci concentreremo su romanzi che invece nascono dalla relazione (e tensione) simultanea tanto tra tempi quanto tra luoghi differenti.

2.3.1.1. La Martinica, Malo, l'Altipiano e Bombay. L'intreccio delle transtemporalità locali.

La Martinica, Malo, Bombay, tre luoghi in cui si intessono seguendo una struttura spiraliforme e tempi differenti. Questa struttura spazio-temporale viene tenuta insieme attraverso la tessitura dei luoghi comuni, che permette di concatenare nella stessa pagina (o addirittura nel medesimo periodo) percezioni e forme temporali diversissime.

Nel primo capitolo di *Mahagony* Mathieu Béluse, alter ego di Glissant, spiega il suo progetto al lettore, egli è intenzionato a mettere ordine tra tre linee temporali e avvenimenti della Martinica contemporanea:

Je me raccrochai à la procession de ces moments de parole puis de consignation écrite qui se relayaient pour finir par s'emmêler [...] je commençais là [...] à compter ces moments, à les déchiffrer l'un à part l'autre, tâchant de considérer si c'était là aussi même cri et même dévotion ; si par exemple un vieux nègre décidé à rapporter l'histoire de Gani, et qui macérait sa parole sur des parchemins déchirés, sur des chiffons et des écorces [...] racontait la même histoire, contait le même conte, que le quimboiseur qui un

siècle plus tard, à l'époque où jeune garçon je découvris le mahogani et les ébéniers, récapitula pour moi la révolte du gèreux Beautemps, qu'ils avaient nommé [...] Maho – et si ce quimboiseur révélait même vie et semblable mort que le reporter amateur qui en 1979, quarante-trois ans après la dérive de Maho, relata les exploits du meurtrier Mani.

Et j'en fus à me demander si dans ce maelström il n'existait pas quelque règle, une manière de loi qui eût imposé une ordonnance cachée ou tout au moins à découvrir, et si je ne devais pas indiquer que le marron Gani et le gèreux Maho et le délinquant Mani, à des époques si éloignées, représentaient la même figure d'une même force dérivée de son allant normal.⁵⁸¹

Le storie dei tre personaggi Gani, Maho e Mani sono lontane nel tempo e non presentano un evidente legame causa-effetto tra loro, tuttavia vi è un elemento in comune: il *marronnage* (la pratica della fuga improvvisa dal sistema della piantagione o dell'abitazione schiavista) nei pressi dell'albero di mahogani. Un albero-rizoma⁵⁸² che conserva e ripropone le memorie del territorio⁵⁸³ («un arbre est tout un pays, et si nous demandons quel est ce pays, aussitôt nous plongeons à l'obscur indéracinable du temps, que nous peinons à débroussailler, nous blessent aux branches, gardant sur nos jambes et nos bras des cicatrices ineffaçables»⁵⁸⁴). Béluse vorrebbe ordinare gli avvenimenti attraverso un criterio di scientificità storiografica, non essendo ancora in grado di percepire il Lamentin come *Pays-Mêlés* («Le jeune homme que j'étais n'associait pas les éléments donnés ensemble dans un tel lieu»⁵⁸⁵), e di costruire delle relazioni apparentemente invisibili tra gli alberi, gli abitanti e i tempi. Tuttavia, presto Béluse si renderà conto che per ricostruire questa trama dovrà recuperare ed ascoltare diversi racconti ed opinioni di soggetti che hanno vissuto le storie dei tre protagonisti, intrecciandole tra loro e costruendo una relazione: si tratta di un discorso corale⁵⁸⁶, che consiste nella ripresa della medesima storia da parte di enunciatori differenti che imprimono il proprio particolare punto di vista sulla versione proposta⁵⁸⁷. Le diverse voci che raccontano forniscono i titoli ai capitoli, raggruppati a loro volta in tre sezioni “tematiche” su Gani (*Le trou-à-roches*), Maho (*Malendure*) e Mani (*Le Tout-monde*).

La storia di Gani viene raccontata da Mathieu Béluse, Hégésippe, Eudoxie e Lanoué; ciascun personaggio presenta una voce fortemente caratterizzata⁵⁸⁸. Hégésippe racconta la nascita di Gani, direttamente legata a quella dell'albero di mahogani in quanto la placenta del

⁵⁸¹ Édouard Glissant, *Mahagony* [1987], Paris, Gallimard, 1997, pp. 19-20.

⁵⁸² Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral. Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 108.

⁵⁸³ Per un'analisi della centralità degli alberi e in particolare del mahogani nella poetica glissantiana si vede Jean-Pol Madou, *Edouard Glissant. De mémoire d'abres*, cap. III, *L'arbre, la souche et le nom*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 57-73.

⁵⁸⁴ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 13.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 13.

⁵⁸⁶ Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 140.

⁵⁸⁷ Cfr. Ivi, p. 100.

⁵⁸⁸ Analizzeremo le particolarità della lingua nel nostro quarto capitolo.

bambino viene piantata insieme all'albero (secondo un'usanza della Martinica⁵⁸⁹), impostando un dualismo tra il bambino e l'animale⁵⁹⁰. Hégésippe inoltre "impianta" degli importanti rimandi che saranno rimodulati da Mathieu: egli è il primo a nominare il *tout-monde* parlando dei prodotti stranieri che arrivano in Martinica («En de tels moments, penser au tout-monde, à tant de si-loin qui vous font un grand cri»⁵⁹¹) e «prepara»⁵⁹² il personaggio del *conteur* Lanoué, che prenderà la parola solo alla fine della prima sezione. Il racconto di Hégésippe viene poi ripreso e completato dalla compagna Eudoxie, che prende la parola riferendosi al marito (e dunque creando una continuità testuale⁵⁹³): anche lei descrive la nascita di Gani, ma soffermandosi su altri dettagli, ovvero sulla presenza della *bête-longue* (presumibilmente un serpente) durante la sua nascita, che succhia il latte dalla madre Adonie: questo elemento mitico sarà, come vedremo, il grande *lieu commun* che istituisce la relazione tra Gani e Maho. Eudoxie "prepara" anche il personaggio di Tani⁵⁹⁴ che sarà poi ripreso e strutturato narrativamente da Mathieu Béluse. Inoltre, nota sempre Uwe, il riferimento di Eudoxie ai personaggi di Anne Béluse e Liberté Longué crea un legame con il precedente romanzo di Glissant *Le Quatrième siècle* (1964)⁵⁹⁵ secondo la tendenza comune dell'autore di creare legami intertestuali tra i propri saggi e romanzi (che troverà il suo apice in *Tout-monde*). Nel capitolo successivo Hégésippe riprende la parola (con una scrittura decisamente maturata), istituendo il *marronage* di Gani verso l'albero di mahogani quale primo tassello del *tout-monde*:

Gani a prédit qu'il faut garder le tout-monde, courir après. Non pas sur deux jambes comme un fol dératé mais en serrant la pensée en ouvrant la pitié qui bouge dans le cœur. Ci la dernière parole arrachée à mes papyrus. Un seul sait lire-écrire, à quoi sert-il véritablement ? L'enfant nous apprend qu'il y a une ouverture loin en avant. Nous prenons le chemin en foule amassée comme pour aller aux champs. Sans gérant ni commandeur. Il a passé sur nous tout comme l'embellie dans le temps crachent. C'était sa mission. A ce jour le plant est devenu mahogani.⁵⁹⁶

Locale e globale: mahogani e *tout-monde*; l'albero locale raccoglie in sé storie che rivelano l'influsso del mondo sulla Martinica. Per questo dopo il racconto fortemente orale e metaforico del *conteur* Lanoué, la parola torna a Mathieu Béluse che rimette in ordine le storie tessendole tra di loro: racconta dei vagabondaggi di Gani e di Tani che lo raggiunge, e di come il ragazzino correndo disegni la figura del mondo, partendo dall'Africa e passando per la Cina,

⁵⁸⁹ Cfr. Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 32.

⁵⁹⁰ Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 114.

⁵⁹¹ Cfr. Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 35.

⁵⁹² Trattasi di un termine che Barthes usa per le modalità di presentazione e ripresa dei personaggi nella *Recherche* di Proust. Cfr. Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit., p. 349.

⁵⁹³ Cfr. Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde*, cit., p. 262.

⁵⁹⁴ Cfr. Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 45.

⁵⁹⁵ Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 114.

⁵⁹⁶ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 56.

l'India, e il Perù⁵⁹⁷ («Il dit: 'Je vous montre à rêve le tout-monde, que la trace des pays la répétition des voix passent dans votre descendance'»⁵⁹⁸). Per Béluse Gani ha dunque in sé già una sorta di prescienza del *tout-monde*, ma non conosce la quarta direzione: si tratta di un elemento intertestuale cruciale che, come vedremo più avanti, verrà ripreso in maniera decisiva all'interno di *Tout-monde*. In seguito, Béluse racconta che Gani sotterra il coltello che verrà scoperto da Anne Béluse e Liberté Longué (ribadendo il collegamento intertestuale⁵⁹⁹) e imposta il legame con la sezione successiva *Malendure* e dunque con la storia di Maho, ricordandosi, grazie alla percezione irrazionale e subitanea di un *lieu commun*, che nel 1944 lo stregone Papa Longué (anch'esso personaggio ricorrente della saga romanzesca) gli aveva raccontato la storia del *géreux* Beautemps (ovvero Maho) avvenuta nel 1936⁶⁰⁰. Tre date: 1979 (ricerca di Mathieu), 1944 (discorso con Longué), 1936 (storia di Maho) correlate dunque solo tramite una percezione soggettiva: Mathieu inizia a mettere da parte la logicità occidentale e a seguire la logica del mahogani.

Nella sezione *Malendure* la storia di Maho viene dunque narrata da tre personaggi: Longué, Adélaïde e Mathieu Béluse. Il primo a prendere la parola è per l'appunto Longué, che si rivolge a Mathieu, Raphael Targin e a un altro personaggio (lo stesso Glissant). Longué racconta la storia di Adoline, compagna di Maho: di come un erroneo passaparola abbia fatto credere a Maho che ella l'abbia tradito con un colono, e di come Longué abbia parlato con Adoline per accertarsi se fosse vero o no. Seguendo un procedimento già utilizzato nella sezione *Le trou-à-roches*, il tema del racconto di Longué viene ripreso e variato dal racconto di un altro personaggio, Adélaïde. Il punto di vista si modifica: la storia di Maho è conosciuta tramite il personaggio di Artémise, una giovane che si è innamorata dello stregone e lo segue pedissequamente; veniamo così a sapere che Maho non ha solo ucciso il colono⁶⁰¹ ma ha anche picchiato Adoline prima di andarsene⁶⁰². Differenza e ripetizione spiraliforme: Uwe nota che il *marronage* di Maho dura sette anni, mentre quello di Gani sette giorni⁶⁰³. Si ritorna dunque alla declamazione di Longué nel capitolo *Un coq à Esculape*, ma questa volta il punto di vista è di Mathieu: si tratta di un capitolo di transizione che serve per moltiplicare i punti di vista su uno stesso avvenimento e per collegarsi al "solito" capitolo ordinatore in cui Mathieu rielabora e riordina le narrazioni dei diversi personaggi per comprendere la storia di Maho. L'opposizione

⁵⁹⁷ Cfr. Ivi, pp. 64-65.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 66.

⁵⁹⁹ Cfr. Ivi, p. 71.

⁶⁰⁰ Cfr. Ivi, pp. 75-76.

⁶⁰¹ Cfr. Ivi, p. 98.

⁶⁰² Cfr. Ivi, p. 100.

⁶⁰³ Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 117.

tra Maho e Gani a livello simbolico trova un ulteriore motivo nella figura della *bête-longue*, “fratello di sangue” di Gani, le cui caratteristiche vengono imitate e variate da Maho per succhiare il latte da una mucca. In chiusura di capitolo Mathieu torna all'improvviso al tempo suo presente («Tout de même que nous avons pris l'habitude de sauter d'un temps à l'autre: nos temps se relaient, il leur reste à bouger ensemble»⁶⁰⁴) per l'avvenimento della morte di Papa Longué (che verrà anch'esso ripreso in *Tout-monde*):

La mort du quimboiseur se répand sous toutes les racines, dans toutes les ravines, jusqu'au plus retiré des acajous, jusqu'au plus secret des mahoganis.

Les personnages que nous sommes à nous-mêmes descendent au long de la parole, depuis le premier gribouillis solennel et figé, gratté toute la nuit sur des écorces, jusqu'à la criée aux croisées, rythmée par le vent et par ces morts impavides. Nous sautons le temps dans nous rendre compte.⁶⁰⁵

A ogni tratto fortemente localizzato, corrisponde l'apertura spaziale: a Longué risponde in maniera dialogica il capitolo di Odibert, che “prepara” l'ultima sezione *Tout-monde* narrando la propria erranza nel mondo, dalla Dominica alla Patagonia, dall'Africa a Parigi⁶⁰⁶. L'ultima sezione *Tout-monde* ha una grande importanza per il plurilinguismo, il rapporto autore/personaggio e la poetica della traccia, verrà dunque approfondita nei prossimi capitoli. Qui ci limitiamo a evidenziare i luoghi comuni che vengono intessuti. Innanzitutto, il personaggio di Odon, figlio di Marie Celat, ripreso in *Tout-monde* e in *Sartorius*; ma anche la rivelazione di Béluse, che nota la ripetizione del sogno di Gani di anno in anno, passando per Tani, Eudoxie e Marie Celat, personaggi collegati unicamente dal mahogani⁶⁰⁷. Il *tout-monde*, spiega Béluse, si può comprendere solo discendendo più a fondo possibile nella spirale che arriva alla prima nave negriera: «Plus avant nous descendions, jusqu'à ce premier bateau qui déversa dans Malendure le premier d'entre nous, plus nous apprenions à connaître le monde. Le tout-monde»⁶⁰⁸. Il cambiamento dei tempi e degli spazi è dunque l'elemento comune, continuativo del romanzo, col solo mahogani che perdura nel cambiamento⁶⁰⁹; per questo, Mathieu e Thaël chiudono il libro ritrovandosi sotto l'albero, prima dell'*errance enracinée* di *Tout-monde*.

Ci ritorneremo nelle prossime pagine, continuiamo il nostro itinerario tra i cronotopi mondialisti “locali”, passando a Malo e a Bombay. *Libera nos a malo*, come scritto dallo stesso

⁶⁰⁴ Édouard Glissant, *Mahogany*, cit., p. 123.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 124.

⁶⁰⁶ Cfr. Ivi, p. 128.

⁶⁰⁷ Cfr. Ivi, p. 164.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 165.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 176.

Meneghello, nasce dal ritorno al paese natale durante le vacanze estive dal periodo accademico a Reading⁶¹⁰, è dunque un romanzo dispatriato (come ogni romanzo meneghelliano). Il dispatrio a livello estetico è difatti subitaneamente percepibile da un punto di vista identitario e di alternanza di focalizzazioni narrative⁶¹¹, così come nell'*interplay* linguistico; ma, come analizzato da Franca Sinopoli, lo è anche da un'ottica spaziale e temporale, in quanto genera delle isotopie anamorfiche che vanno a sostituirsi allo spazio storico-geografico reale dell'Italia:

L'isotopia fa sì [...] che la patria locale (cioè il paese d'origine) e la nazione possano essere re-immaginate e prender forma e senso all'esterno delle proprie condizioni di esistenza, cioè nel divario temporale e nel distacco spaziale (in tal senso nel caso di Luigi Meneghello le isotopie tematiche «patria», «nazione», «Italia» si rapportano all'isotopia figurale del «dispatrio»).

La natura dei primi frammenti genetici è soprattutto diaristica⁶¹³, fino a quando, nell'autunno inoltrato del 1961, i materiali vengono riordinati con una nuova cruciale attenzione allo stile⁶¹⁴; qualche anno dopo la materia verrà arricchita con *Pomo pero*, presentato come un ritorno al paese più libero e personale. Nei due romanzi vengono narrati e intessuti tra loro differenti avvenimenti e personaggi di Malo, interpenetrando diversi strati temporali, grazie a un particolare pluristilismo che ingloba narrazione, parodia, canzoni («è fittamente trapunto da testi in versi: canti popolari e inni marziali, *nursery rhymes*, conte, improvvisazioni infantili, ecc.»⁶¹⁵). Ora, i diversi racconti vengono tendenzialmente innescati da due tipi di procedimenti narrativi, caratterizzati dall'iniziale ancoramento al tempo della narrazione, per poi ritornare al passato. Si tratta di momenti epifanici, condivisi essenzialmente in gruppo; oppure di ritrovamenti di quadernetti o simili reperti personali di cui l'autore si fa filologo-inventore. È importante da subito puntualizzare che il “ritorno al passato” non è assolutamente gestito come un flashback: l'io transindividuale si muove tra i tempi senza imporre frontiere⁶¹⁶, mantenendo

⁶¹⁰ «Il primo nucleo del libro si è formato a Malo nel corso di due estati (le mie vacanze accademiche [...]). Tre mesi circa nel 1960 e nel 1961 [...]. È stato solo nell'autunno del 1961, tornando in Inghilterra per l'inizio dell'anno accademico [...], che mi è venuta l'idea di utilizzare questo materiale», Luigi Meneghello, *Vicentino di città*, in Id. *Jura*, cit., pp. 1076-1077.

⁶¹¹ Sarà il focus del nostro terzo capitolo.

⁶¹² Franca Sinopoli, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Roma, Bulzoni, 2014, p. 225.

⁶¹³ Per un'analisi filologica delle differenze tra i diversi dattiloscritti conservati presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, si veda il capitolo *La genesi del libro*, in Luciano Zampese, «S'incomincia con un temporale», cit., pp. 39-67.

⁶¹⁴ Cfr. Ivi, p. 42.

⁶¹⁵ Cesare Segre, *Libera nos a malo*, in Giulio Lepschy (a cura di), *Su/per Meneghello*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, p. 39.

⁶¹⁶ La nostra analisi del tempo in *Libera nos* è sostanzialmente opposta allo studio di Marco Praloran, «Siamo arrivati ieri sera»: tempo e temporalità in *Libera nos a malo*, in Giuseppe Barbieri, Francesca Caputo (a cura di), *Per Libera nos a malo: a 40 anni dal libro di Luigi Meneghello. Atti del Convegno internazionale di studi «In un semplice ghiribizzo»*. Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2006, pp. 109-117. Secondo lo studioso *Libera nos*

però sempre la forte unità di luogo di Malo; la continuità narrativa⁶¹⁷ è permessa da un articolato sistema di transizioni tra frammenti⁶¹⁸. Seguendo la scansione impostata da Ernestina Pellegrina e Cesare Segre, e riproposta da Gigliola Sulis, *Libera nos* si divide in tre parti: la prima (capitoli 1-13) sarebbe una sorta di «poema eroicomico dell'infanzia», segue l'indagine sociologica della vita paesana (14-15), e infine una terza parte “scientifica” in cui autobiografia e storia si fondono in una rappresentazione del “quotidiano” di Malo (16-31)⁶¹⁹. L'incipit è un vero e proprio aggregatore dei fenomeni anticipati:

S'incomincia con un temporale. Siamo arrivati ieri sera, e ci hanno messi a dormire come sempre nella camera grande, che è poi quella dove sono nato. Coi tuoni e i primi scrosci della pioggia, mi sono sentito di nuovo a casa. Erano rotolii, onde che finivano in uno sbuffo: rumori noti, cose del paese. Tutto quello che abbiamo qui è movimentato, vivido, forse perché le distanze sono piccole e fisse come in un teatro. Gli scrosci erano sui cortili qua attorno, i tuoni quassù sopra i tetti; riconoscevo a orecchio, un po' più in su, la posizione del solito Dio che faceva i temporali quando noi eravamo bambini, un personaggio del paese anche lui. Qui tutto è come intensificato, questione di scala probabilmente, di rapporti interni. La forma dei rumori e di questi pensieri (ma erano poi la stessa cosa) mi è parsa per un momento più vera del vero, però non si può rifare con le parole.⁶²⁰

Si presti attenzione ai cambiamenti repentini dei tempi verbali: si parte con un impersonale («s'incomincia») per poi passare a un presente plurale che si inizia a fondere coi tempi dei ricordi. Il sentire «tutto come intensificato» è legato alla vivida percezione del paese, della sua *whatness* usando un termine joyciano⁶²¹ (appare infatti «più vero del vero»)⁶²². La

non sarebbe un romanzo proprio per le modalità in cui organizza il tempo: «Nel romanzo, il tempo, inteso come articolazione degli eventi, come trama o intreccio, ha una funzione costruttiva, per cui il materiale tempo (la storia) viene rielaborato in un ordito-disegno tempo [...]. In LNM questa organizzazione è rilassata, è come disattivata, ma appunto perché non appare indispensabile al processo costitutivo del testo», p. 109. Questo genererebbe per Praloran una sorta di racconto seriale, non cronologico, in cui si raccordano tre tipologie discorsive: «a) il discorso autoriale che commenta, spiega, analizza; b) la narrazione iterativa in stretta relazione alla stabilità del mondo narrato; c) la narrazione singolativa di eventi determinati», p. 111. Crediamo che questa prospettiva sia quantomeno limitante: la struttura temporale del romanzo non è certo “distesa”, ma altamente intricata, rappresenta semplicemente un modo non appartenente agli stilemi narratologici causa-effetto del romanzo realista per intrecciare spazi e tempi diversi. A tal proposito si noti che la nota 1 alla fine del saggio ci tiene a specificare la posizione teorica “restrittiva” sul concetto di romanzo, posizione che Praloran ha dovuto esplicitare dopo un dibattito con Cesare Segre («(secondo il quale – è bene ricordarlo – LNM è un romanzo)», p. 117. È evidente che la nostra posizione teorica sia perfettamente in linea con quella di quest'ultimo.

⁶¹⁷ Come scritto dallo stesso Meneghello in una letterata del 20 marzo 1963 a una collaboratrice Feltrinelli: «I ‘capitoli’ (le 31 sezioni del libro) vanno stampati in continuazione, con un intervallo di una mezza dozzina o più di righe tra l'uno e l'altro, ma senza passare alla nuova pagina. È indispensabile non dare l'impressione di veri capitoli, che non sono, ma di una cosa che continua», luogo citato in Luciano Zampese, «S'incomincia con un temporale», cit., pp. 76-77.

⁶¹⁸ Difatti il nostro studio cerca di approfondire una prospettiva di ricerca intuita e suggerita da Pietro De Marchi, «Riprodurre in pietra serena». Per una lettura lenta del capitolo 13 di *Libera nos a malo* di Luigi Meneghello, in *Per Libera nos a malo*, cit., p. 120: «credo sia fondamentale, per tutta l'opera di Meneghello, e non solo per LNM, studiare i modi in cui avviene la transizione tra un paragrafo e l'altro».

⁶¹⁹ Cfr. Gigliola Sulis, *Tra memoria e parole*, cit., p. 21.

⁶²⁰ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo* [1963], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 5.

⁶²¹ Cfr. Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit.,

⁶²² D'altronde già Franco Marengo in *Libro come mondo: il modernismo di Libera nos a malo*, in *Su/per Meneghello*, cit., p. 67, notava come: «non possiamo non avvederci che *Libera nos* è il romanzo italiano più affine al *Portrait* joyciano, per l'incessante archeologia del proprio mondo immaginario».

forma di queste sensazioni così immediate e aggrovigliate l'una con l'altra, scrive il narratore, non si potrebbe rifare a parole, ovvero non si potrebbe rimodulare tramite un racconto. È un incipit dal forte valore metatestuale, difatti l'intero romanzo si può leggere come un tentativo di mettere in narrazione, di comprendere, di esacerbare questa epifania, questo momento di verità così forte avvertito in un determinato momento nel ritorno a Malo. «La superficie è elastica», la memoria torna indietro a un io bambino («si affonda e si risale a gambe larghe»); e con esso tornano pregni di significato inni fascisti modificati dalla ricezione dei bambini. Si tratta delle «singolari proprietà prismatiche» individuate da Morace: «l'emozione viva e fresca, che il racconto trasmette, avvicina la lontananza spazio-temporale, mentre la memoria e la rielaborazione verbale distanziano; la prospettiva è, quindi, insieme interna [...] ed esterna»⁶²³.

In diversi altri passi la narrazione di *Libera nos* è generata o trova il suo apice in epifanie di questo tipo. Il capitolo 13⁶²⁴ (uno dei più lirici e complessi del libro, una sorta di “geografia dell'anima” di Malo) parte proprio da un momento “fuori dal tempo” (o del «tempo sospeso», come scritto da Pietro de Marchi, in virtù della quasi cancellazione dei tempi verbali⁶²⁵) di perfetta gioia, per andare poi a espandersi lungo il corso della narrazione:

Mezzogiorno col sole, quando l'estate è ancora illimitata, ai tavoli del caffè in Piazzetta con un bicchiere di vino bianco, io e mio padre scambiando poche parole, attendendo gli amici, osservando la gente che conosciamo.

Gioia somma e perfetta, astratta dal tempo, in mezzo al paese, come fuori dalla portata della morte.⁶²⁶

Il presente epifanico “genera” un sentimento di fusione dell'io col paese («le cose sono al loro posto, gli spazi immutati»⁶²⁷), che permette una topografia affettiva: Listón, Contrà Chiesa, il Summano («quello là a destra, sotto il golfo delle colline impicciolite che fuma, è il mio paese»⁶²⁸). Si transita poi nel passato tramite un'esclamazione di Lelio in tempo di guerra («Sacramèn che bello»⁶²⁹, con dunque un'«interazione forte» che mette in relazione comicità e trauma); intessuto a sua volta con un altro apprezzamento di Barbara due anni prima del tempo della narrazione («Oh, but this is *wonderful*»⁶³⁰, che anche a livello linguistico, richiama il dispatrio in Inghilterra). Si torna poi nuovamente al presente descrittivo, alternato da piccole schegge di memoria che abitano fantasmaticamente il paesaggio («Gastone-Fiore passeggiava

⁶²³ Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo*, cit., p. 12.

⁶²⁴ Ricordiamo che il capitolo 13 sarebbe il primo della seconda parte del romanzo, e segue la “fine dell'infanzia”, Cfr., Pietro De Marchi, «*Riprodurre in pietra serena*», cit., p. 119

⁶²⁵ Cfr. Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 125.

⁶²⁶ Ivi, p. 97.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 98.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ *Ibid.*

impazientemente sull'argine aspettando la brentana»⁶³¹). Dopo un paio di pagine il flusso abbastanza continuo viene franto dall'ingresso della parola dialettale *stròso* («I dossi dietro al Castello erano tutta una reta di sentierini-stròsi»⁶³²) che dà vita a una serie di collegamenti ritmici e illogici:

Stròso rimonta contrafforte, scala gobbeta, adduce a pino in cresta; penetra, infrasca disinfrasca; punge con rùsse, consola con primule. Da stròso si rubano pere pome ùe:

Chi ze che ròba la ùa spinèla?

La ùa-americanà, la bromba idropica, l'àmolo acido, il pèsego che dà nel verdastro e sente di màndorla, l'armellino che allega?⁶³³

Stròso qui funziona, seguendo Ernestina Pellegrini, come una vera e propria parola-amo⁶³⁴, un «nocciolo duro di esperienza» che viene riesumato dallo scavo archeologico della memoria e rimesso in vita. In seguito, si torna (attraverso impressioni del 1953) a due anni prima del tempo della narrazione, al fine di notare il cambiamento del paese, dato dall'irruzione della modernità e del boom economico («i bagni entrano nelle case, le cucinette moderne soppiantano le vecchie cucine; verranno i termosifoni, i frigoriferi, i tappeti»⁶³⁵), che genera per opposizione ricordi del tempo della povertà della sua infanzia⁶³⁶. Si tratta di materia viva, per questo vi è una sorta di “presa diretta” cinematografica sul letamaio («Il cesso si apre in fondo al cortile»⁶³⁷). All'ironia e alla comicità subentra poi la fine espressionistica e angosciante, col *putèlo* inghiottito dalla *saùra*, appena uscito dal paese⁶³⁸ (da notare che, seguendo la scansione sopracitata in tre parti, questa sarebbe anche la fine del «poema eroicomico dell'infanzia»⁶³⁹).

Epifania e continuità spaziale: questo permette la tessitura dei luoghi comuni. Come nel capitolo 20, in cui i vari frammenti sono legati grazie all'unità di luogo di Monte di Malo, che debutta con un'epifania vissuta nel ritorno al paese con la moglie Katia e alcuni amici di vecchia data sul monte:

⁶³¹ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 101.

⁶³² Ivi, p. 102.

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ Cfr. Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, cit.

⁶³⁵ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 105.

⁶³⁶ Sul romanzo come ricordo elegiaco di un paese ormai morto e inghiottito dalla modernità si è scritto molto, si vedano: Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo*, cit.; Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, cit.; Stefano Brugnolo, *Malo come forma di vita tra passato e futuro*, in Francesca Caputo (a cura di), *Tra le parole della “virtù senza nome”. La ricerca di Luigi Meneghello. Atti del convegno internazionale di studi. Malo, Museo Casabianca, 26-28 giugno 2008*, Novara, Interlinea, 2013, pp. 55-100. Spesso quest'opposizione è stata anche letta come una rivalutazione del mondo dell'infanzia rispetto a quello degli adulti: Cfr. Luciano Zampese, *«S'incomincia con un temporale»*, cit.

⁶³⁷ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 108.

⁶³⁸ Ivi, p. 113.

⁶³⁹ Gigliola Sulis, *Tra memoria e parole*, cit., p. 21.

Abbiamo aspettato un bel po' in piazza a Monte di Malo; e quando finalmente, nello squarcio che s'arrovantava a vista d'occhio, abbiamo veduto spuntare il sole stesso, osservabile per qualche minuto, una piccola palla fluida, la Katia ha gridato: "Ma è vivo!". Ed era proprio così: il globulo di materia fusa galleggiava e vorticava sopra l'orlo della nuvola, pareva che nuotasse. Poi prese lo slancio e cominciò a salire, e non si poteva più guardare. Li figuravo l'impennata dei motori lontani, l'enorme volume dello sforzo che si converte nella lenta arrampicata delle masse pesanti nell'aria.

Mi sono voltato e ho visto la chiesa del paese teneramente illuminata dal sole.⁶⁴⁰

Si noti come l'oscillazione dei tempi della scrittura è fenomeno fortemente ricorrente, così come i salti temporali a Reading («Vivendo in un paese protestante»⁶⁴¹), e gli spunti «archeologici» («Ho riletto il diario del prete»⁶⁴², «Trovo sul rovescio della copertina di un vecchio quaderno di scuola»⁶⁴³). Ma le sovrapposizioni non sono sempre armoniose, anzi, si prenda questo frammento relativo al primo ritorno al paese, "disturbato" dal trauma della guerra: «Sentivo due, tre dimensioni interpenetrarsi: per di qua si va alla Fontanella, per di là al Paraíso, questo è il Castello, quello Montesèlo, qua sotto il paese. A tutto questo si sovrapponeva male l'immagine di una spedizione da tempo di guerra. Che assurdità se si dovesse sparare per questi sentieruoli, e con gli estranei poi, qui dove giocavamo a spararci solo con gli amici più intimi»⁶⁴⁴.

Altro elemento cruciale è la memoria sonora e musicale, del resto già ravvisabile sin dalle prime pagine col ritorno degli inni fascisti, che Ernestina Pellegrini ha inventariato come strutturale all'interno della narrazione meneghelliana⁶⁴⁵. Si prendano in esame le seguenti transizioni:

All'asilo ci facevano cantare canzoni piene di sentimento; altre ci arrivavano dal mondo esterno.

Ramona
Co na palanca se ne va in mona

Mi pareva una bella canzone, un po' triste, con quel richiamo alla rovina economica che càpita fatalmente a chi non possiede altro che dieci centesimi [...]. Pensavo che sarebbe piaciuta alla mamma, ma invece non le piacque affatto.

La mamma stessa, e la Jovanka slava, cantavano a volte un ritornello di cui apprezzavo molto sia l'aria che le parole. Diceva:

Creola
dalla bruna rèola

[...]. «Vieni che t'imparo il canzone delle capinere» diceva la Jovanka slava, e attaccava: Son baci di passion... Dovevano essere effettivamente di passion, a giudicare dall'impegno.

⁶⁴⁰ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 172.

⁶⁴¹ Ivi, p. 195.

⁶⁴² Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 43.

⁶⁴³ Ivi, p. 117.

⁶⁴⁴ Ivi, p. 250.

⁶⁴⁵ Cfr. Ernestina Pellegrini, *Meneghello, Il corpo fonico (Polisensorialità, un'ipotesi per Meneghello)*, in «Il Portolano», 110-111, 2023, pp. 87-92.

Mi imparò anche a disegnare un uomo.⁶⁴⁶

Tre momenti narrativi, temporali e spaziali diversissimi tra loro vengono collegati attraverso l'associazione sonora tra tre brevi canzonette dell'infanzia che il Meneghello dispatriato ricorda. Come scritto da Ernestina Pellegrina (e come vedremo meglio in *Pomo Pero*), in Meneghello «tutto è ritmo»; il carattere poetico e lirico qui è legato alla ricerca della percezione di quel breve ritmo originario costituito da rime semplici e immediate che porta con sé sensazioni commentate e rielaborate in seguito: l'asilo, la mamma, la tata Jovanka, il disegno, sono nuclei tematici concentrati nella potenza poetica («se c'è un tema di fondo in tutto ciò che ho scritto, è il rapporto tra la parte che cambia e quella che non ambia nell'esperienza umana»⁶⁴⁷). Questo è un esempio scelto anche per la sua velocità di transizione, ma il procedimento è ravvisabile in ogni capitolo di *Libera nos*, anche nelle parti maggiormente narrative: in quel caso la piccola notazione lirica del presente non genera una relazione con altre poesie ma viene commentata, rielaborata tramite la scrittura, scomposta nei piani temporali e narrativi. Parliamo comunque sempre di canzoni, parole, associazioni ritmiche, che permettono la ricostruzione del pensiero:

L'effetto delle parole scritte, quelle della lingua, su di noi che parlavamo dialetto, era assai strano. Mia madre ebbe un alunno press'a poco della mia età, che si chiamava Mansueto ed era allegro, spilungone, asimmetrico e simpatico. Andando a casa dopo una lezione su non so che fiore "odoroso", Mansueto s'era fermato sotto il capitello di contrà Muzana e lanciava in aria una palla di gomma recitando come in una lauda:

La palla odo
rosa! la palla
odorosa! odo rosa!

Una parola credo di averla introdotta io a Malo, un pomeriggio. Eravamo in molti nel cortile della nonna [...]. A un tratto vidi che la costruzione accennava a incrinarsi e dissi: "Crolla!". La parola magica sentita da me chissà dove, sconosciuta a tutti gli altri ma immediatamente capita, si sparse come una vampata. Tutti borbottavano "crolla, crolla", affacciandosi, mentre la nostra opera si accasciava. La parola nuova era l'evento stesso.⁶⁴⁸

Vediamo come in questo caso il ritmo è ancora più semplice, insito nella semplice ripetizione, variata o no, della medesima parola: è questo concetto dell'invenzione delle parole, della variazione orale, a unire due personaggi e due momenti lontani nel tempo. In fondo «la parola nuova era l'evento stesso»⁶⁴⁹, sono le parole-amo soprattutto a ordinare fatti intarsiati

⁶⁴⁶ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 30.

⁶⁴⁷ Luigi Meneghello, *Leda e la schioppa* [1988], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 1228.

⁶⁴⁸ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., pp. 24-25.

⁶⁴⁹ Ivi, p. 25

nei tempi, come analizzato da Antonio Daniele, la parola qui «assume spesso il carattere di *pointe rivelatrice*, di culmine cognitivo e narrativo»⁶⁵⁰.

Questo tipo di tessitura ci porta a *Pomo pero*, che ha un'impostazione ancora più ritmico-lessicale. Esso si articola in tre sezioni, due di carattere narrativo, *Primi* e *Postumi*, e una intitolata *Ur-malo*, che difatti è la base generativa del libro: una serie di componimenti poetici composti unicamente da parole maladensi accomunate dall'accento o dalla sonorità. Nonostante le transizioni tra frammenti appaiono ancora più ardite rispetto a *Libera nos*, come analizzato da Sulis, «la dispersività narrativa è solo apparente, dal momento che ogni capitolo ruota intorno a un preciso nucleo tematico»⁶⁵¹ (il primo capitolo narra la nascita e primissima infanzia del protagonista, il secondo si incentra sulle malattie, il terzo ruota intorno all'infanzia, il quarto tratta il fascismo paesano). Tuttavia, come analizzato da Marco Forti, le tre parti non si distinguerebbero per la cronologia dei tempi di scrittura, ma per «la diversa aderenza alla materia del racconto e a un linguaggio meno legato al rilievo linguistico-espressionistico della parola; il suo procedere meno per spezzoni [...] e, più decisamente, per sequenze narrative suggerite [...] da precise scadenze familiari che hanno costretto lo scrittore a tornare sui luoghi deputati»⁶⁵². Come analizzato dal narratore in una pagina metatestuale:

Alcune delle cose che tornano mi paiono striminzite, inutili; arrivano le parole che le portano, poco in gamba anche loro, dovrebbero proferire i nomi ma restano frustrate, fanno un iato con la bocca... Queste sono le *fiasche* d'ottone, quale cilindrica, quale a sezione triangolare, in fila sulla tavola della cucina alla sera, alla prova dello sgocciolo; e queste le *fogare*, motore delle monache nei letti. Nelle piccole acquasantiere accanto ai letti l'*acquasanta* evaporava lasciando svolazzi di acquasanta evaporata; sopra, s'impolverano i ramoscelli d'olivo delle Palme (ma insomma, erano palme, quella volta a Gerusalemme, o erano olivi?); dagli interni ripostigli dei *buffetti* veniva un sentore dolciastro indistinto; la *zara* di zinco, il *gotto* dell'acqua notturna, il *peretto* di legno della luce... Queste cose in cui non c'è nulla che mostri ornamento o gaiezza o abbondanza – all right, lasciamo stare, cercherò di finire la frase in privato.⁶⁵³

A mettere in ordine queste parole-amo due temi regolatori: il fascismo paesano⁶⁵⁴ e la morte⁶⁵⁵, difatti se *Libera nos* era la messa in scena comica del paese, *Pomo pero* ne è l'elegia. Il fascismo, come vedremo nel prossimo sottocapitolo, è pervasivo, e si intreccia quasi a livello inconscio, tramite reti di luoghi comuni. Basti pensare alla pagina del ritratto del «Duce col

⁶⁵⁰ Antonio Daniele, *Dal centro al cerchio. L'esperienza narrativa di Luigi Meneghello*, Padova, CLUEP, 2016, p. 14.

⁶⁵¹ Gigliola Sulis, *Tra memoria e parole*, cit., p. 61.

⁶⁵² Marco Forti, *Paralipomeni di Meneghello*, in Id., *Narrativa e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, p. 625.

⁶⁵³ Luigi Meneghello, *Pomo pero. Paralipomeni di un libro di famiglia* [1975], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 635.

⁶⁵⁴ Cfr. Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo*, cit.

⁶⁵⁵ Cfr. Ernestina Pellegrini, *L'estremo dispatrio*, in Diego Salvadori (a cura di), *Le "interazioni forti" per Luigi Meneghello*, Quaderni di LEA, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 75.

fès»⁶⁵⁶, che è sia racconto allucinato⁶⁵⁷ che associazione di frammenti ritmati. Si prenda anche il seguente passo:

È come il problema di Gesù: quante nature ha Gesù, e quante persone? Tutti sanno che la risposta giusta è o «due, una» o «una, due»: ma se sbaglia a scegliere si cade dalla pura verità nella pura eresia.

Avanti, march! Uno! Due! On! Dui!
On, dui... on, dui ... on, dui...
Loc-qui !⁶⁵⁸

La parodia di una *quaestio* teleologica viene messa in relazione con le marcette fasciste solo attraverso la ripetizione del ritmo comune: «un, due». Un buon esempio di rapporto tra archeologia della parola-amo e narrazione è la schioppa all'interno del capitolo 2. I diversi frammenti che formano il capitolo si legano attraverso elementi di congiunzione che chiudono un frammento e ne aprono un altro: si transita dalla minaccia-mito del «tremaio» al «mito della Caduta», che porta alla descrizione di dolori e sofferenze fisiche (prima di umani, poi di animali), arrivando alla morte del cane Bobi, in cui lo scrittore (come spesso gli capita in *Pomo pero*) si rivolge esplicitamente al lettore mettendo a nudo la natura della *consecutio narrativa*:

Bobi finì travolto da qualcosa nella tarda, arzilla vecchiaia. Ben vissuto vecchietto! Non era certo antipatico, e non fece mai del male a nessuno, ma non conta, non aveva peso.
A me serve per girare attorno a una creatura tanto più grande, colore di zucchero-orzo nel pelo e negli occhi, profondamente malinconica, Rol.⁶⁵⁹

Inizia qui un brano che è stato commentato dallo stesso Meneghello in *Leda e la schioppa*, dove viene messo in evidenza il valore generativo dello strumento schioppa nella struttura del testo. Attraverso un riferimento intertestuale al sonetto *Leda and the Swan* di William Butler Yeats, Meneghello analizza come la figura di Leda generi un «pacchetto di conseguenze»⁶⁶⁰ che vengono condensate in pochissimi versi dal poeta: questo effetto poetico, spiega lo scrittore, è il medesimo che egli ha voluto «tradurre in prosa» legando tramite la schioppa due morti differenti e condensando così, potremmo dire in pochi gesti «mitici», degli avvenimenti lontani nel tempo:

Lo sappiamo per scienza di cose non dette, il punto in cui Rol fu tradito, vide che cosa cercava l'osceno fantoccio con la schioppa; dov'è seppellito non vogliamo sapere.

La schioppa faceva il suo lavoro, la sua femminilità non appariva perfida. Quando fallirono le filande gli stanzoni si chiusero, i cortili restarono deserti. In mezzo al cortile il factotum Silvestri seduto su una sedia, col cappello e l'abito da festa, appoggiò il calcio della schioppa per terra e il mento sulle canne, caricò gli

⁶⁵⁶ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 648.

⁶⁵⁷ Per questo motivo ci concentreremo su questo passo nelle prossime pagine

⁶⁵⁸ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 655.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 632.

⁶⁶⁰ Cfr. Luigi Meneghello, *Leda e la schioppa*, cit., p. 1244.

arabescati cani. La schioppa conteneva l'intero pacchetto: lo scoppio stracciante, il volo del cappello, i lenti passi dei funerali – e lo fece, come la gatta fa il pacchetto dei suoi gattini. Ai funerali la gente diceva: è stato per via che era un uomo onesto.⁶⁶¹

Meneghella nel commento ci tiene a mettere in evidenza l'organizzazione ritmica del brano: difatti il frammento è un valido esempio della prosa di *Pomo pero*, che procede per associazioni metaforiche e ritmiche tipiche del genere poetico, traducendole però spesso in situazioni di registro basso e comico non canonicamente assimilabili al registro lirico. Tuttavia, come abbiamo anticipato, esso è contraddistinto maggiormente da un tono elegiaco, che sembra cercare di riportare il paese a galla ma al contempo di immobilizzarlo, guardarlo e tastarlo in ogni punto prima della sua scomparsa definitiva, tanto dal piano della storia sociale e culturale, quanto da quello della memoria personale⁶⁶². La narrativizzazione dei momenti epifanici attraverso salti temporali è in linea con la poetica dell'intervallo di cui parla Barthes⁶⁶³ o della poetica della durata di cui parla Glissant⁶⁶⁴: ciò che conta non è la scintilla improvvisa, che non conduce in realtà a una rivelazione assoluta, ma procura una sensazione di percezione del particolare, della *glassy essence* di qualcosa, che deve però poi vivere in relazione dialettica coi tempi e con gli spazi. Come scritto da Antonio Daniele: «di queste situazioni duplici a sfondo dialettico è ricco il dettato meneghelliano. Esse rappresentano un binarismo concettuale che ama molto i distinguo, le divaricazioni di comportamento, persino le ambiguità. La forza pseudo-saggistica di tanti passi del libro viene da queste discordanze oppostive che creano dinamismo argomentativo, polarità oppostive»⁶⁶⁵.

Scriva il narratore in un ulteriore momento fortemente metatestuale del romanzo:

Come sono fitti gli spazi, e tesi gli spaghetti.

Passo davanti al portone della filanda, c'è il camion col cumulo delle gonfie bisacche, gli uomini già slacciano le corde, il giovane padrone sorveglia con mansuete pupille. Una bisacca là in cima smotta, viene a incappellarlo, soffice, gli scavezza il collo...

Cominciava la settimana di Pasqua; e tirò avanti anche lui fino al Venerdì Santo. [...].

Fu uno splendido funerale, il nostro cordoglio curioso eccitato riempì le strade del paese come un'acqua, sulla riva c'era una fidanzata nera, stupenda, frontale, che il fratello del morto sorreggeva e in seguito sposò [...].

Cento metri quadrati, il mio sguardo imbottigliato percorre il perimetro romboidale: la finestrella è il mezzadolo dove ha lavorato la maestra da Udine; nelle altre aperture non voglio più guardare, non ho tempo, da giorni mi occupo di una tesi (falsa) sui rapporti tra dialettica e speranza, devo pensare a strapparle gli aculei... [...]

Paese di celcestruzzo sottoterra, con poche gobbe che affiorano è un gioco fare un libro che non si può spaccare... Un giro di anni e di cose insignificanti ha costruito un blocco inamovibile – le forme che non contano più nulla per me e per il mio paese, si mantengono assurdamente vive nei loro alveoli, la loro gratuita potenza non cessa di stupirmi.⁶⁶⁶

⁶⁶¹ Luigi Meneghella, *Pomo pero*, cit., pp. 632-633.

⁶⁶² Cfr. Gigliola Sulis, *Tra memoria e parole*, cit., p. 62.

⁶⁶³ Cfr. Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit.

⁶⁶⁴ Cfr. Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit.

⁶⁶⁵ Antonio Daniele, *Dal centro al cerchio*, cit., p. 50.

⁶⁶⁶ Luigi Meneghella, *Pomo pero*, cit., pp. 701-702.

Qui l'autore parla del funerale del padre (evento traumatico e tragico da cui probabilmente parte tutta la narrazione⁶⁶⁷) attraverso continui riferimenti alle modalità di ricostruzione narrativa di Malo, che è un «paese di calcestruzzo», e dunque forte e stabile nella mente dello scrittore, ma è anche ormai un qualcosa di insignificante, perché parliamo di una Malo dell'anima, contadina e lirica, che non si può riportare in vita. Non è il «senso ultimo» ad essere cercato, ma la relazione tra queste epifanie, tra questi momenti di verità strutturati in poesia (in haiku, potremmo dire con Barthes⁶⁶⁸) a contare, a fornire il senso di un romanzo che è eteroclitico per un'estrema necessità («si direbbe che l'argomento di ciò che scrivo sia non soltanto ciò che ho visto e sentito, ma *come l'ho scritto*. Come se ciò che veramente conta per far vivere le cose fosse il momento e il modo in cui l'osservatore le registra»⁶⁶⁹).

Abbiamo visto come nei diversi strati di Malo si interpenetra in alcune occasioni la temporalità della guerra. Essa è il centro tematico de *I piccoli maestri*, caratterizzato da un altro cronotopo, quello dell'Altipiano. Anche qui la narrazione è innescata dal ritorno in un luogo, in particolare una piccola grotta in cui il protagonista si reca col personaggio Simonetta dopo la fine della guerra per cercare un libro⁶⁷⁰ e un fucile, e in cui si era nascosto durante un rastrellamento:

Ma sì, durante un rastrellamento sono venuto a finire qui; ora sono qua di nuovo. Il legame tra allora e adesso è tutto lì, e non lega molto. Ma sì, è in questo punto della crosta della terra che ho passato il momento più vivido della mia vita, parte sopra la crosta, correndo, parte subito sotto, fermo. E con questo?⁶⁷¹

Il momento del ritorno, così come per l'inizio di *Libera nos*, fa percepire il compenetrarsi di tempi differenti, in movimento («Noi qui siamo fermi, eppure giriamo; siamo in questo istante del tempo, che pare fermo, ma in verità viaggia»⁶⁷²). La particolare percezione temporale conduce la narrazione al tempo della guerra, intenso e divergente da qualsiasi altra temporalità («Il tempo aveva preso una martellata e i frammenti volteggiavano in aria. Alcuni si

⁶⁶⁷ Lo analizzeremo nel nostro terzo capitolo dedicato alla rizomatizzazione autoriale.

⁶⁶⁸ Cfr. Giuseppe Traina, *La rappresentazione del paesaggio nei Piccoli maestri*, in Francesca Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghelli. Atti del convegno di studi. Università degli studi di Milano, Università degli Studi di Milano Bicocca, Comune di Malo, 8-9 maggio 28 giugno 2012*, Novara, Interlinea, 2017, p. 61.

⁶⁶⁹ Luigi Meneghelli, *Leda e la schioppa*, cit., p. 1234.

⁶⁷⁰ «Meneghelli ci dice, sì, che è tornato nell'Altopiano di Asiago, luogo della sua memoria, per cercare il senso della sua esperienza partigiana, per provare a trovare un libro e un fucile, simboli di una guerra e di una ricerca intellettuale, ma che tutto ciò non è altro che materia grezza, fugace, non ancora investita di una forma se non avviene il passo più importante, quello della narrazione», Laura Peters, *Ti resta in mano una crisalide. Sul rapporto tra intertestualità e memoria nei Piccoli maestri*, in *Tra le parole della virtù senza nome*, cit., p. 119.

⁶⁷¹ Luigi Meneghelli, *I piccoli maestri* [1964], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 342.

⁶⁷² Ivi, p. 343.

chiamavano ore, altri giorni, altri ancora settimane; erano tutti uguali»⁶⁷³). L'intersecarsi dei tempi nell'Altipiano è correlato alla liminalità dello spazio, separato dal resto dell'Italia e al confine con la Svizzera («mi veniva incontro sorridendo, dove finisce Maia Bassa e comincia Merano»; «sul ciglio superiore dell'Italia, tenendoci afferrati per non cadere»⁶⁷⁴). Non si tratta ancora della guerra partigiana, ma della guerra fascista; la descrizione della monotonia e insensatezza del compartimento è seguita dal trasferimento degli allievi a Tarquinia. Il movimento è caratterizzato dallo straniamento spaziale⁶⁷⁵ («Era uno strano ambiente, a Tarquinia. Io non ero mai stato fuori dal Veneto, altro che nelle città, e veramente non sapevo cos'era un paesaggio»⁶⁷⁶). Queste sono le pagine in cui si narra della resa dell'esercito italiano, caratterizzate da percezioni espressionistiche e quasi ipnotiche che saranno al centro del prossimo sottocapitolo. Qui ci interessa analizzare come il protagonista «mappi» il percorso di ritorno a Vicenza, qualificato dalla concretezza dell'atto di camminare⁶⁷⁷ («Io e Lelio ci mettemmo in strada con tre altri da Vicenza; si trattava di prendere l'Italia di sbieco, ne attraversammo un bel pezzo camminando tre o quattro giorni»⁶⁷⁸). In seguito da Vicenza ci si muove in bici nel circondario, per coinvolgere persone nella rivolta contro il regime, nella resistenza: lo spazio si concretizza e viene vissuto attivamente. Poi da lì nella Malga (capitolo 4), fino al ritorno in Altipiano nel capitolo 5. Qui i tempi ricominciano ad intersecarsi, attraverso il ritorno delle canzonette fasciste («Dio ti manda all'Italia / come manda la luce: / Duce! Duce! Duce!»⁶⁷⁹). La narrazione dei *Piccoli maestri* è sicuramente più lineare di quella di *Libera nos* e di *Pomo pero*, ma il fluire del tempo della Resistenza è spesso rimodulato attraverso l'inserimento di frammenti che esibiscono il lavoro della memoria, con le sue ricostruzioni arbitrarie e le sue lacune:

Altro sgambetto della memoria; cadiamo, quei quattro ragazzotti che eravamo, fuori dalla mia memoria, sempre in una luce la cui impostazione generale era color arancione; sopravviene un orgasmo melmoso, noi siamo seduti con qualcosa di caldo e liquido in un recipiente che teniamo tra i ginocchi, sprofondiamo fuori dalla mia memoria.

Si ricomincia quando incontriamo Antonio e i due inglesi, Walter e Douglas.⁶⁸⁰

I tempi si interpenetrano, dunque, ma lo spazio si fossilizza in maniera iperrealistica e ipnotica:

⁶⁷³ Ivi, p. 346.

⁶⁷⁴ Ivi, p. 350.

⁶⁷⁵ Cfr. Giuseppe Traina, *La rappresentazione del paesaggio nei Piccoli maestri*, cit., p. 59.

⁶⁷⁶ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 352.

⁶⁷⁷ Cfr. Emanuele Zinato, *Corporeità e percezione dello spazio nei Piccoli maestri*, in *Maestria e apprendistato*, cit., p. 207.

⁶⁷⁸ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 359.

⁶⁷⁹ Ivi, p. 411.

⁶⁸⁰ Ivi, p. 433.

I riguardi a occidente, Corno di Campo Bianco, Corno di Campo Verde; il parapetto a sud, Pòrtule, Zingarella, Colombara, Fiara; dentro, il paese incantato, Bosco Secco, Kèserle, Mitterwald, Cima delle Saette, Bosco dei Làresi, Scoglio del Cane; sul fianco, a oriente, la cicatrice del Canal del Brenta; a nord l'alta cintura, la galassia di pietra, Cima Undici, Ortigara, Caldiera, Cima Isidoro, Castelloni di San Marco, confini ultimi del mondo.⁶⁸¹

È all'interno di questi confini ben definiti che ha luogo la scuola di Toni Giuriolo, giorni, anche in questo caso, impossibili da ricostruire in maniera logica; giorni «avvolti in un'aria di confusione», senza una versione ufficiale: «la cronologia è a caleidoscopio. Ciascuno ha le sue ancore, i cavi s'intrecciano a sghimbescio»⁶⁸². Questo accatastamento dei piani temporali viene rotto dall'inizio della narrazione degli atti d'onore, che principiano con un «Ci siamo, si parte»⁶⁸³ in presa diretta, quasi cinematografico. Tuttavia, l'immersione della voce narrante non è totale, anzi, essa cozza volutamente con i dubbi sui meccanismi della propria memoria («Nasce da questo il seguente *Ricordo*:»⁶⁸⁴). Si arriva dunque al centro dell'esperienza, correlato all'immobilità del tempo:

Questo è il cuore dell'avventura, il centro. È un periodo breve, poche settimane: i calendari dicono così. A noi parve lunghissimo, forse perché tutto contava, ogni ora, ogni sguardo. Nel viso di un compagno che si sveglia sotto un pino, nel giro di occhi di un inglese appoggiato a una roccia, leggevamo un'intera vicenda di pensieri e di sentimenti, e la leggiamo ancora tanti anni dopo, con la stessa evidenza e complessità, e la stessa assenza di tempo. Il tempo non c'era, l'avevano bevuto le rocce, e ciò che accadeva di giorno e di notte era senza dimensioni.⁶⁸⁵

Anche in questo caso, come nella maggioranza dei momenti epifanici⁶⁸⁶ dei romanzi meneghelliani, seguono le canzonette («Valmorbia, scorrevano il tuo fondo / fioriti nuvole di piante agli àsoli / Nasceva in noi, volti dal cieco caso...»⁶⁸⁷). La percezione di questi momenti è caleidoscopica, il cervello, scrive Meneghello, finisce per sovrapporsi col bosco⁶⁸⁸ («un cervello fatto appunto di tanti occhi sovrapposti, micro-immagini...»⁶⁸⁹). Non è certo un caso che fu proprio in quelle settimane, scrive qualche pagina più avanti, che «ci entrò così profondamente nell'animo il paesaggio dell'Altipiano»⁶⁹⁰. Esso passa dall'essere difforme, inanimato, a modificarsi in maniera energica e armonica con la presa di coscienza partigiana del gruppo; come scritto da Antonio Daniele, l'Altipiano «è per Meneghello una proiezione

⁶⁸¹ Ivi, p. 435.

⁶⁸² Ivi, p. 438.

⁶⁸³ Ivi, p. 441.

⁶⁸⁴ Ivi, p. 444.

⁶⁸⁵ Ivi, p. 455.

⁶⁸⁶ «Nel trattamento epifanico del 'lievito poetico', nei *Piccoli maestri* le cose, i corpi, i luoghi e le armi debolmente radianti, o perfino umoristicamente radianti, ridiventano per quella virtù senza nome che è la qualità suprema delle scritture letterarie, 'la carne del mondo'», Emanuele Zinato, *Corporeità e percezione dello spazio nei Piccoli maestri*, cit., p. 209.

⁶⁸⁷ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit.

⁶⁸⁸ Per un'analisi ecocritica del romanzo, si veda Diego Salvadori, *La biosfera e il racconto*, cit.

⁶⁸⁹ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 460.

⁶⁹⁰ Ivi, p. 466.

dell'anima, cosicché esso sembra cambiare volto in concomitanza con i cambiamenti di stato psicologico, di scenario d'azione»⁶⁹¹. Nel paesaggio-cronotopo dell'Altipiano l'autore scrive di essersi sentito davvero libero⁶⁹² («Le forme vere della natura sono forme della coscienza»⁶⁹³). La libertà è permessa dall'essere sottratti al fluire degli eventi, grazie alla posizione sopraelevata dell'Altipiano («ben staccati dalla pianura, elevati, isolati. Questo si sentiva fortemente lassù: eravamo sopra l'Italia, arroccati»⁶⁹⁴):

Le forme tra cui sei racchiuso sono semplici, chiare; è una specie di grande fiaba, dove tutto è semplificato, grande, gentile. Cammini in mezzo a questa fiaba, come fra alti teloni tesi, dipinti; i rapporti tra i volumi sono così limpidi, che le scale dei monti ti pare ingigantita; e improvvisamente sbucando da una quinta ti affacci all'orlo.⁶⁹⁵

La sospensione e l'idillio temporali vengono rotti dalla partenza di Antonio Giuriolo, narrata anche in questo caso in “presa diretta” («Questo è il punto che lui se ne va, per le sue strade, col braccio al collo, fuori dalla mia vita»⁶⁹⁶); seguita dall'inizio dei rastrellamenti e dalla morte tragica di alcuni compagni. Ricapitoliamo: nell'Altipiano si sono interpenetrati il tempo del ritorno, quello della guerra fascista, quello dell'apprendistato partigiano, tutti caratterizzati da differenti percezioni e ritmi di vita, fino a ritornare a quel rastrellamento annunciato in apertura, che per l'appunto fa finire il protagonista nella medesima nicchia dell'incipit. Un tempo evidentemente spiraliforme, caratterizzato da fasi di differenze e ripetizioni all'interno del medesimo luogo. Si veda il cronotopo «esplosivo» del rastrellamento, opposto dialetticamente all'immobilità dell'apprendistato partigiano:

A raccontarla viene lenta; il ritmo vero era come le giostre, un gran onia di energia ritmata, confusa. Si sentiva esclamare e frusciare da tutte le parti, anche gli spari parevano esclamazioni, del resto s'era messo a esplodere un po' tutto, il paesaggio, i nostri stessi movimenti; si cadeva, si andava a finire, in piedi, in ginocchio, contro rocce o mugh; si sentivano le proprie parabole intrecciarsi con quelle di alcuni compagni, allontanarsi, tornare insieme.⁶⁹⁷

La memoria da qui è indecisa, ferita, torna al sabato fascista⁶⁹⁸ ed è accompagnata da una narrazione espressionistica⁶⁹⁹. In seguito, la narrazione lascerà l'Altipiano, e tornerà nelle

⁶⁹¹ Antonio Daniele, *Dal centro al cerchio*, cit., p. 141.

⁶⁹² Si compari a questo trattamento nel paesaggio nei *Piccoli maestri* la descrizione del paesaggio di Italo Calvino, *Prefazione del '64*, cit., p. 10: «Avevo un paesaggio. Ma per poterlo rappresentare occorreva che esso diventasse secondario rispetto a qualcos'altro: a delle persone, a delle storie. La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone»

⁶⁹³ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 466.

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 475.

⁶⁹⁶ *Ivi*, p. 487.

⁶⁹⁷ *Ivi*, p. 494.

⁶⁹⁸ *Cfr. Ivi*, p. 498.

⁶⁹⁹ Lo stile di questo momento è esplicitamente ricalcato dal finale de *Il partigiano Johnny* di Fenoglio, si veda l'analisi fatta da Meneghello stesso in *Il vento delle pallottole*, cit.

«collinette nostrane»⁷⁰⁰ per cercare di formare il Partito d'Azione. Presente qui un'interessante ripresa dell'incipit di *Libera nos*, un vero e proprio luogo comune, variato, che intreccia le narrazioni e gli stili: «S'incomincia davanti alla facciata sbilenca di Santa Sofia, dove avevamo l'appuntamento»⁷⁰¹. Trattasi di un esempio di intertestualità interna meneghelliana, la quale, come vedremo nel nostro quarto capitolo, si intesse sempre con un'intertestualità transculturale esterna: «libro come mondo», dunque, per citare Franco Moretti, strumento ermeneutico per il passaggio dalla memoria individuale a quella collettiva⁷⁰².

La Martinica di Glissant, la Malo e l'Altipiano di Meneghello, e ora la Bombay di Rushdie. Così come *Libera nos*, *Pomo pero* e *I piccoli maestri*, *Midnight's Children* nasce dal ritorno dell'autore in un luogo segnante, in questo caso Bombay, vero e proprio aggregatore transtemporale, all'interno del quale Rushdie tesse la storia della famiglia Sinai e dell'India:

Prima in Indis,
Gateway to India,
Star of the East
With her face to the West.⁷⁰³

Rushdie garantisce una vera e propria tessitura dei luoghi comuni all'interno del cronotopo Bombay, un cronotopo transculturale, che porta il marchio della storia coloniale prima e dell'indipendenza poi, e che addirittura cambia nome (Mumbai)⁷⁰⁴. Tempi non cronologici, ma sempre interpenetrati, che tornano su loro stessi grazie a diversi luoghi comuni retorici e allegorici, due su tutti, il naso e il buco nel lenzuolo:

On Aadam Aziz, the nose assumed a patriarchal aspect. On my mother, it looked noble and a little long-suffering; on my aunt Emerald, snobbish; on my aunt Alia, intellectual; on my uncle Hanif it was the organ of an unsuccessful genius; my uncle Mustapha made it a second-rater's sniffer; the Brass Monkey escaped it completely; but on me – on me, it was something else again. But I mustn't reveal all my secrets at once.⁷⁰⁵

Il naso, dunque, ritorna con caratteristiche diverse nella genealogia dei Sinai, una caratteristica apparentemente genetica che è in realtà squisitamente simbolica: Saleem, infatti, è stato scambiato alla nascita con Shiva, egli non è il vero nipote di Aadam. Il naso lega personaggi diversi, nuove madri e nuovi padri generati dallo stesso Saleem, come William

⁷⁰⁰ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 539.

⁷⁰¹ Ivi, p. 600.

⁷⁰² Cfr. Laura Peters, *Ti resta in una crisalide*, cit., p. 119.

⁷⁰³ Salman Rushdie, *Midnight's Children* [1981], London, Vintage Classics, 2021, p. 122.

⁷⁰⁴ Procedimento che, come vedremo nel terzo capitolo, accomuna la stragrande maggioranza dei personaggi.

⁷⁰⁵ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 10.

Methwold, proprietario della villa dei genitori a Bombay⁷⁰⁶. Il nesso «there where knees and nose, a nose and knees»⁷⁰⁷ si ripete in più luoghi testuali, con alcune variazioni («snake and ladders»⁷⁰⁸).

Saleem soffre di una gravissima congestione al naso⁷⁰⁹, fino a quando, nascosto in una cesta di panni sporchi, scopre la doppia vita della madre, che tradisce il padre Ahmed Sinai con Nadir Khan, e si decongestiona all'improvviso dopo la visione della sua vagina⁷¹⁰. È questo a generare la più celebre particolarità che ha fatto legare *Midnight's Children* al realismo magico: la telepatia di Saleem, che sente le voci di tutti i cittadini indiani, fino alla creazione telepatica della «Midnight's Children Conference», in cui nella testa del protagonista si riuniscono tutti i figli della mezzanotte⁷¹¹, anche Shiva, con cui era stato scambiato alla nascita (e con cui torna l'opposizione tra «nose and knees»⁷¹²). Dunque, il naso collega diversi momenti temporali, ancorati nell'unità di Bombay e dell'India, e dal suo calore («What grows best in the heat: fantasy; unreason; lust. In 1956, then, languages marched militantly through the daytime streets; by night, they rioted in my head»⁷¹³). Con l'approcciarsi dell'esilio in Pakistan con la sua famiglia, infatti, Saleem scopre di non riuscire più a connettere con la MCC («In Pakistan, I discovered that somehow the existence of a frontier 'jammed' my thought-transmissions to the more-than-five-hundred»⁷¹⁴), fino ad essere definitivamente privato della telepatia dopo l'operazione al naso voluta dai genitori, che coincide esattamente con il definitivo trasferimento in Pakistan. Qui la sorella, dopo una metamorfosi, passa da essere la Brass Monkey a Jamila Singer, diventando la «Voice-Of-Pakistan Radio» (opposta alle «All-India Radio» che Saleem sentiva nella sua testa a Bombay⁷¹⁵).

L'altro luogo comune che torna variato nella storia è, come anticipato, il buco nel lenzuolo, che ha a sua volta una prima versione nel buco che sente dentro di sé il nonno Adam Aziz, causato dal suo agnosticismo («And was knocked forever into that middle place, unable

⁷⁰⁶ Ivi, p. 126.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 159.

⁷⁰⁸ Ivi, p. 194.

⁷⁰⁹ Cfr. Ivi, p. 213.

⁷¹⁰ Cfr. Ivi, p. 223.

⁷¹¹ Sulla resa altamente polifonica di questo passaggio (e del romanzo tutto) in contrasto col modernismo, si veda l'analisi di Franco Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 220:221: «L'*Ulisse* scorre la polifonia da qualsiasi 'voce' concretamente riconoscibile? Bene, nei *Figli della mezzanotte* avviene il contrario, e la polifonia viene ri-motivata: nel romanzo ci sono molti linguaggi perché l'India è divisa in molte culture, e Saleem, col suo udito straordinario, riesce a sentirle tutte. La complessità tecnica resta: ma viene naturalizzata [...]. Il realismo magico ricuce il legame che la generazione di Joyce aveva reciso: tecnica – e antropocentrismo».

⁷¹² Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 277.

⁷¹³ Ivi, p. 200.

⁷¹⁴ Ivi, p. 394.

⁷¹⁵ Cfr. Ivi, p. 436.

to worship a God in whose existence he could not wholly disbelieve. Permanent alteration: a hole»⁷¹⁶). Il buco si concretizza (viene letteralizzato), per l'appunto, nel celebre episodio del lenzuolo: Aadam Aziz è un medico, ed è costretto a visitare quella che diventerà sua moglie, Ghani, attraverso un buco in un lenzuolo, a causa del bigottismo del suocero⁷¹⁷: «In short: my grandfather had fallen in love, and come to think of the perforated sheet as something sacred and magical, because through it he had seen the things which had filled up the hole inside him which had been created when he had been hit on the nose by a tussock and insulted by the boatman Tai»⁷¹⁸. La ricorsività del buco nel lenzuolo permette salti temporali audaci: per esempio a un episodio dei nove anni di Saleem, in cui il protagonista cerca un costume per la recita del primo anno ad Agra, trovando proprio il lenzuolo bucato in un ripostiglio⁷¹⁹. Il lenzuolo torna fondamentale, variato nel suo significato, nel rapporto tra i genitori di Saleem: Amina prima di cedere al tradimento con Nadir Khan cerca di amare il marito, ma le è impossibile nella sua interezza, per questo lo divide in frammenti:

And so, bringing her gift of assiduity to bear, she began to train herself to love him. To do this she divided him, mentally, into every single one of his component parts, physical as well as behavioral, compartmentalizing him into lips and verbal tics and prejudices and likes... in short, she fell under the spell of the perforated sheet of her own parents, because she resolved to fall in love with her husband bit by bit.⁷²⁰

Come esplicitato qualche pagina più avanti, l'essenza fantasmatica del lenzuolo bucato condanna la madre ad amare un uomo in frammenti, e condanna lo stesso Saleem «to see my own life – its meanings, its structures – in fragments also»⁷²¹. Si tratta del procedimento stesso di strutturazione del romanzo⁷²²: quella *chutnification of history* spiegata nelle ultime pagine del libro: un processo di «messa in salamoia» di determinati momenti, memorie, ricordi, poi interrelati tra loro nella scrittura («the grand hope of the pickling of time! I, however, have pickled chapters»⁷²³). Difatti, dunque, il buco nel lenzuolo è una metonimia dello stile narrativo⁷²⁴: *Midnight's Children* si basa interamente su questa strutturazione di luoghi comuni, o, per citare lo stesso Rushdie in una pagina cruciale del romanzo, di corrispondenze:

As a people, we are obsessed with correspondences. Similarities between this and that, between apparently unconnected things, make us clap our hands delightedly when we find them out. It is a sort of national longing far form – or perhaps simply an expression of our deep belief that forms lie hidden within

⁷¹⁶ Ivi, p. 7.

⁷¹⁷ Cfr. Ivi, p. 22.

⁷¹⁸ Ivi, p. 28.

⁷¹⁹ Cfr. Ivi, pp. 34-35.

⁷²⁰ Ivi, p. 87.

⁷²¹ Ivi, p. 143.

⁷²² Cfr. Soren Frank, *Salman Rushdie*, cit., p. 167.

⁷²³ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 642.

⁷²⁴ Cfr. Soren Frank, *Salman Rushdie*, cit., p. 171.

reality; that meaning reveal itself only in flashes. Hence our vulnerability to omens... when the Indian flag was first raised, for instance, a rainbow appeared above that Delhi field, a rainbow of saffron and green; and we felt blessed. Born amidst correspondence, I have found it continuing to hound me... while Indians headed blindly towards a military debacle, I, too, was nearing (and entirely without knowing it) a catastrophe of my own.⁷²⁵

Tuttavia, la maggiore oscillazione temporale che mette in luce la transtemporalità di Bombay, è l'interpenetrazione del tempo della storia con quello del racconto. Questa ibridazione avviene attraverso un processo di smascheramento della natura strutturale del racconto, che ha una sua storia e un suo intreccio⁷²⁶, che si ibrida poi di continuo coi vari frammenti «messi in salamoia». Nell'alternanza dei tempi verbali, ha anche qui, come in Meneghello, un grande risalto ha un certo stile in “presa diretta”, qui esplicitamente ricondotto al cinema di Bollywood⁷²⁷ («Because what I'm watching here on my dirty glass cinema-screen is, after all, an Indian movie, in which physical contact is forbidden»⁷²⁸). Saleem è infatti “costretto” a ripercorrere la sua storia in quanto avverte che sta per disgregarsi, per l'appunto, in frammenti («Now, however, time [...] is running out [...]. I must work faster, faster than Scheherazade»⁷²⁹). La storia vive in un regime ibrido tra scrittura e oralità, essa è infatti raccontata a Padma, che offre un costante contrappunto dialogico all'esposizione di Saleem. Se il protagonista si perde in digressioni e vuole dimostrare il ritorno spiraliforme dei luoghi comuni, Padma preme per una continuità logica causa-effetto («what-happened-nextism»⁷³⁰):

Memory, as well as fruit, is being saved from the corruption of the clocks.
But here is Padma at my elbow, bullying me back into the world of linear narrative, the universe of what-happened-next: “At this rate,” Padma complains, “you’ll be two hundred years old before you manage to tell about your birth”.⁷³¹

Padma partecipa dunque alla tessitura del racconto, riconoscendo luoghi comuni («Ahmed Sinai – ‘Ahaa!’ yells Padma in triumphant recognition»⁷³²), lamentandosi delle continue digressioni e metalessi narrative («Padma has started getting irritated whenever my narration becomes self-conscious, whenever, like an incompetent puppeteer, I reveal the hands

⁷²⁵ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 417.

⁷²⁶ Cfr. Soren Frank, *Salman Rushdie*, cit., p. 86

⁷²⁷ Sul rapporto tra lo stile di Rushdie e il cinema di Bollywood si vedano: Luiz Fernando Ferreira Sá, Mayra Helena Alves Olalquiaga, *Going to B(H)ollywood: the Cinematic Techniques of Rushdie's Midnight's Children*, «Revista FSA», 10, 4, 2013, pp. 304-313; Vijay Mishra, *Rushdie and Bollywood Cinema*, in Abdulrazak Gurnah (a cura di), *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, Cambridge University Press, 2007, pp. 11-28; Id. *Salman Rushdie, Aesthetics and Bollywood popular culture*, «Thesis Eleven», 113, 1, 2012, pp. 112-128.

⁷²⁸ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 301.

⁷²⁹ Ivi, pp. 3-4.

⁷³⁰ Ivi, p. 45.

⁷³¹ Ivi, p. 44.

⁷³² Ivi, p. 68.

holding the strings»⁷³³), e ridimensionando l'importanza e unicità della nascita di Saleem⁷³⁴. Saleem, dal canto suo, desidererebbe un pubblico capace di comprendere la tessitura pluridiscorsiva della sua storia («someone who would understand the need for rhythm, pacing, the subtle introduction of minor chords which will later rise, swell, seize the melody»⁷³⁵), e si oppone coscienziosamente alle richieste di Padma, muovendosi liberamente tra tempi e spazi eterogenei:

Some people are never satisfied; but Padma will be, soon. And now she's about to get even more frustrated; because pulling away in a long rising spiral from the events at Methwold's Estate – away from goldfish and dogs and baby contest and centre-partings, away from big toes and tiled roofs – I am flying across the city which is fresh and clean in the aftermath of the rains; leaving Ahmed and Amina to the songs of Wee Willie Winkie, I'm winging towards the Old Fort district, past Flora Fountain, and arriving at a large building filled with dim fustian light and the perfume of swinging censers... because here, in St. Thomas's Cathedral, Miss Mary Pereira learning about the colour of God.⁷³⁶

Padma è un'evidente metafora del lettore, una messa in racconto dei dubbi, delle questioni, delle suggestioni che un lettore medio può provare nel leggere il romanzo. Tuttavia, la *mise en abyme* non intende ergere l'autore a portatore di un sapere superiore rispetto al pubblico non abituato a questo tipo di narrazione, ma promuovere un sapere dialogico: appena Padma si allontana, Saleem inizia a percepire dei persistenti buchi di memoria, e la narrazione si fa sempre più incomprensibile («I have become, it seems to me, the apex of an isosceles triangle, supported equally by twin deities, the wild god of memory and the lotus-goddes of the present... but must I now become reconciled to the narrow one-dimensionality of a straight line?»⁷³⁷). Come Meneghello, Rushdie mette in scena i meccanismi non perfetti della memoria umana, le sue ricorsività e le sue fallacie, lo fa facendo interrogare Saleem sulla precisione di quanto scritto, attraverso la voce di Padma («... But now Padma says, mildly, 'What date was it?' And, without thinking, I answer: 'Some time in the spring.' And then it occurs to me that I have made another error – that the election of 1957 took place before, and not after, my tenth birthday; but although I have racked my brains, my memory refuses, stubbornly, to alter the sequence of events»⁷³⁸) e relativizzando e soggettivizzando il concetto stesso di verità oggettiva («memory has its own special kind. It selects, eliminates, alters, exaggerates, minimizes, glorifies, and vilifies also; but in the end it creates its own reality, its heterogeneous but usually coherent version of events»⁷³⁹). In conclusione, la transtemporalità di Bombay viene tradotta in

⁷³³ Ivi, p. 83.

⁷³⁴ Cfr. Ivi, p. 161.

⁷³⁵ Ivi, p. 135.

⁷³⁶ Ivi, p. 137.

⁷³⁷ Ivi, p. 206.

⁷³⁸ Ivi, p. 308.

⁷³⁹ Ivi, p. 292.

una struttura polidiscorsiva che non sembra tracciare tanto una cartografia a più livelli, ma, come suggerito da Soren Frank, un vero e proprio rizoma: «beginnings and endings are contingent, illusory points in which also the chronological, straight line is replaced by discontinuity and autonomous time-images»⁷⁴⁰; inoltre le diverse linee narrative non sono strutturate in maniera gerarchica, bensì intessute in una composizione reticolare.

2.3.1.2. *Mondializzare i cronotopi.*

L'ultima sezione di *Mahagony* era intitolata *Tout-monde*, *Tout-monde* è aperto da un *Rappel des péripéties qui ont précédé* che intesse legami col resto della saga romanzesca di Glissant. *Tout-monde* si pone insomma come il romanzo cruciale in cui confluiscono tutte le tracce narrative e stilistiche aperte fino a quel momento⁷⁴¹, generando un romanzo-mondo il cui cronotopo è esplicitato sin dal titolo, il *tout-monde* per l'appunto. Le tracce di mondialità che erano state impostate in *Mahagony* qui trovano la propria ripresa e ampliamento: la Martinica è un paese aperto («Notre science, c'est le détour et l'aller-venir. Un pays ouvert, mais qui ne fut jamais débousolé de son erre»⁷⁴²). Il romanzo è diviso in tre sezioni (come *Mahagony*), che rappresentano tre fasi del movimento di erranza: la partenza, il viaggio, il ritorno. Ciascuna di queste sezioni è aperta da prologhi introduttivi che parodiano le classiche invocazioni alle Muse. Nel prologo alla prima sezione, Glissant si rivolge direttamente al lettore, cercando di portarlo all'interno della struttura spiraliforme del cronotopo del *tout-monde*, dell'erranza del popolo della Martinica («Vous dévalez dans des espèces de volcans de temps, de tous les temps que vous avez connus»⁷⁴³), in cui i tempi si accatastano gli uni sugli altri («une vieille bouteille ou une canette de bière en équilibre dans un passé que vous n'arrivez pas, mais pas du tout, à contrôler, qui est pourtant votre temps présent»⁷⁴⁴). Il lettore è invitato a non ricercare un unico filo da allineare verticalmente ricomponendo tempi e spazi, ma a vivere il *virage* del mondo: «Et alors enfin vous tournez la parole non plus comme un fil mais comme un tourbillon»⁷⁴⁵. Partenza, viaggio e ritorno, dunque, una molteplicità di tempi e di storie intessuti tramite luoghi comuni. Se l'albero-rizoma in *Mahagony* era appunto il mahogani, il primo capitolo si intitola *Banians*, ovvero l'albero del baniano («Les banians crépitent en rhizomes dans l'espace du

⁷⁴⁰ Soren Frank, *Salman Rushdie*, cit., p. 95.

⁷⁴¹ Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 75.

⁷⁴² Édouard Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 18.

⁷⁴³ Ivi, pp. 18-19.

⁷⁴⁴ Ivi, p. 19.

⁷⁴⁵ Ivi, p. 21.

monde. Les banians manifestaient au grand jour cette force cachée du figuier-maudit, dont ils sont le spectacle très ostensible»⁷⁴⁶), ma il luogo non è la Martinica, la partenza del viaggio è a Vernazza, in Liguria, viene dunque da subito intessuta una relazione tra due luoghi. Nella prima pagina il protagonista, ancora l'alter ego Mathieu Béluse, raccorda la Vernazza a lui contemporanea (1953) con la Genova della partenza di Cristoforo Colombo, ovvero il punto d'origine della colonizzazione dell'America:

Il planait dans un vertige qui mélangeait les espaces des deux endroits, Gênes Vernazza, et les embruns des deux époques, la fin de ce qu'ils avaient appelé le Moyen-Âge et l'en-plein de ce qu'ils appelleraient les Temps modernes... Mais c'était parce qu'il portait un autre temps en lui. Qu'il errait dans ses temps, planté dans son corps. Et c'est aussi parce qu'il dilatait en lui d'autres espaces, éperdus dans l'espace du moment présent.⁷⁴⁷

Vernazza è dunque luogo comune cruciale della relazione in quanto origine della colonizzazione: per Mathieu, scrive Glissant, qualsiasi città italiana non evoca tanto il Quattrocento, Raffaello e Michelangelo, ma Cristoforo Colombo e la caravella Santa-Maria («Vernazza était donc, jusqu'au vertige, et en réduction, la ville de bout du monde, Gênes, une ville de l'inconscient»⁷⁴⁸). L'Italia viene percorsa in maniera ideale attraverso il gioco del Giro d'Italia inventato da un amico italiano di Mathieu, che riproduce in miniatura la manifestazione ciclistica. Inoltre, più avanti nel racconto, ci saranno rapide incursioni descrittive delle Isole Tremiti e di Panarea, intessute con le Cinque Terre. A Vernazza quindi si affastellano tempi passati e luoghi altri, ma anche tempi futuri: Mathieu incontra Amina, una gitana, che gli predice il futuro (sarà ferito a causa del suo problema di relazione), di conseguenza il protagonista «planait à nouveau dans le vertige de deux espaces»⁷⁴⁹, ovvero le Cinque Terre e la casa di Papa Longué, nel momento di una cruciale profezia. Vengono impostati dunque due luoghi comuni: la ferita e il problema di relazione di Béluse, che chiuderanno a spirale il romanzo; e la profezia di Longué, che verrà rivelata duecento pagine più tardi.

Ma andiamo con ordine: subito dopo l'aver «planato» fugacemente nel ricordo di Longué, Béluse torna al 1953 con Amina, per poi ritrovarla ben trent'anni più tardi (1986), sempre nel medesimo luogo: un'interpenetrazione di tre linee temporali e di due luoghi, avvenuta nel minimo spazio di una sola pagina. Béluse e Amina del 1986 comparano le due Vernazza, quella dei ricordi con gli amici del '53 e quella contemporanea, distrutta del turismo di massa. La comparazione è funzionale all'esplicazione di un cambiamento nello stesso Béluse, che se nel '53 cercava ancora di dare un senso logico al mondo, ora formula una nuova modalità

⁷⁴⁶ Ivi, p. 64.

⁷⁴⁷ Ivi, p. 32.

⁷⁴⁸ Ivi, p. 36.

⁷⁴⁹ Ivi, p. 47.

relazionale di viverlo («une activité brulante de l'imaginaire, une transformation réelle de l'esprit et de la sensibilité, ce qu'un autre appellerait bientôt une mise en Relation»⁷⁵⁰), si tratta della tessitura dei luoghi comuni:

- Ça, c'est un lieu-commun, dit Amina.

-D'accord, d'accord. Mais aussi, nos vérités ne sont-elles pas tissées de lieux-communs, que nous attrapons dans l'air qui passe et le temps qu'il fait ? ... la trame des lieux-communs dessine la seule profondeur qui importe pour nous, la profondeur palpable de l'étendue.

- Vous parlez là comme un livre, dit-elle.

- Ça, c'est un lieu-commun, » dit Mathieu.⁷⁵¹

Tuttavia, il capitolo non si ferma sull'unità di luogo Vernazza (aperto ma intessuto con altri luoghi), questo è il grande cambiamento rispetto a *Mahagony* e ai romanzi che abbiamo analizzato fino a questo momento: se lì la continuità narrativa nella transtemporalità era mantenuta dalla stabilità (rizomatica, ma pur sempre continua) dell'albero di mahogani, qui si transita subitamente ad altri tempi e ad altri luoghi. «Combien de temps avant cette dernière rencontre avec Amina, Raphaël Targin réapparut avait protesté auprès de Mathieu»⁷⁵², ci troviamo improvvisamente a Parigi, 4, Rue Blondel (III arrondissement), in una residenza per studenti in un anno imprecisato tra il '53 e l'86, e ritroviamo il personaggio di Targin, che avevamo lasciato alla fine di *Mahagony* (ma lì eravamo negli anni '80): questo è il cronotopo del *tout-monde*, ciascuna linea temporale ha il suo svolgimento e si interseca con gli intrecci delle altre linee temporali. Ma perché tornare a quel momento con Targin? Per due motivi, uno è preparare la linea temporale della Parigi anni '50-'60, che verrà ripresa più avanti; l'altro ha una sua "logica", Mathieu torna infatti al momento in cui Targin è fortemente infastidito dalle sue speculazioni filosofiche sul *tout-monde*, richiamandolo a un maggior attaccamento alla concretezza del mondo, dei popoli che muoiono di fame. Anche in questo caso, come per il ritorno alla casa di Longué, si tratta di un passaggio rapido, che si risolve dopo poche righe col ritorno alla discussione con Amina sui luoghi comuni nella Vernazza dell'86.

Il capitolo *Banians* contiene insomma già in sé tutti i motivi tematici e strutturali del romanzo, ma si tratta solo di una settantina di pagine su 600 totali: sarebbe chiaramente controproducente portare avanti un *close reading* sulla tessitura della totalità dei cronotopi nell'intero romanzo, procederemo quindi d'ora in avanti in maniera più rapida, concentrandoci sugli elementi strutturali principali.

La prima sezione, dicevamo, è quella della partenza, o delle partenze. Il capitolo *Banians* è seguito da *L'eau du volcan*, dove siamo improvvisamente nelle Antille francesi prima del

⁷⁵⁰ Ivi, p. 54.

⁷⁵¹ Ivi, p. 56.

⁷⁵² Ivi, p. 66.

1789, una transizione improvvisa su cui lo stesso autore ironizza tramite una metalessi («que ce conte-là déblatère vraiment»⁷⁵³). I due *békés* Laroche e Senglis incontrano Georges de Rochebrune, uomo nero ormai libero, che si rivela essere il figlio di Laroche con una schiava. È un elemento cruciale perché Rochebrune è il punto d'origine dell'antigenealogia che porterà a Jorge de Rocamaron, incontrato da Béluse e dallo stesso Glissant nelle ultime pagine del libro, simbolo della creolizzazione e del pensiero della traccia. L'importanza del momento, generativo di tutta la spirale di storie del *tout-monde*, è esplicitata in un passaggio cruciale:

La mangle coulait dans la nuit commençante, elle avait absorbé la parole de Laroche et la laissait filtrer entre les passes d'eucalyptus et les touffées de térébinthe, et le bruit de cette voix montait, porté en alizé, il rencontrait peut-être le bruit de voix de ce marron qui ne s'appelait pas encore Longué ni Lapointe (ses deux noms à venir) et les mots qu'ils échangeaient faisaient combat dans les nuages, ouvrant et multipliant, à partir de ce point fixe si ténu dans les espaces coin de mangle dans la plaine du Lamentin en Martinique, (presque au milieu de l'arc des îles de la Caraïbe qui font préface au continent américain,) toute une immensité de tourbillon et de vertige dans les temps comme dans les trouées d'étendues : les histoires des Béluse et des Longué, familles – si c'est familles – si opposées mais si unies de destinée, et à partir de 1945 la dérive de Raphaël Targin qui avait (avant ça) descendu le cours de la Lézarde avec le gérant Garin, et la folie et la malédiction de Marie Celat [...], et son conte d'amour perdu avec Mathieu Béluse, et tout ce tourbillon (qui avait grossi entre ces deux moments de 1788 et 1945) dévalait l'espace du monde, pour trouver à savoir si cette malédiction avait une souche [...]. Un point fixe qui génère un tourbillon en vertige : pour affirmer ou soupirer que la vérité – si c'est vérité – des corps et des esprits, des choses et des gens, des arbres et des bêtes, se partage entre les espaces et les paysages du monde, et la voix de Laroche disait cela, mais Laroche ne le savait pas.⁷⁵⁴

Segue il capitolo *Un pied de térébinthe* che si ricollega direttamente a *Mahagony* narrando le quattro morti di Papa Longué nel 1945⁷⁵⁵. Anche qui viene impostato un cruciale luogo comune che ritornerà più tardi nel capitolo sulla follia di Marie Celat: si tratta di una botte, che Longué destina a Celat, e che altro non è se non il simbolo della traccia della storia della colonizzazione. Altro capitolo legato alla partenza è *Colombie*, che riprende la fine del primo romanzo di Glissant, *La Lézarde*: ritroviamo infatti Targin del 1946 su una nave per trasferirsi in Francia. La partenza è dunque molteplice: se il capitolo *Banians* si basava sulla rotta della colonizzazione, *Colombie* la inverte: il centro, cruciale è originario, viene trovato nell'Oceano e nella stessa nave della tratta (com'era già stato esplicitato durante le quattro morti di Longué). Nell'eterotopia immobile ma in movimento della nave vengono ripresi e intessuti numerosi personaggi di altri romanzi di Glissant: Maho e Anne Béluse da *Mahagony*⁷⁵⁶, Odon, che verrà ripreso in *Sartorius*⁷⁵⁷:

⁷⁵³ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 72.

⁷⁵⁴ Ivi, p. 94.

⁷⁵⁵ Analizzeremo l'importanza dell'ibridazione tra narrazione onirica e traccia della tratta degli schiavi nel prossimo sottocapitolo.

⁷⁵⁶ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 151.

⁷⁵⁷ Ivi, p. 152.

Ils défilaient, raides comme des bois-casse ou plus débandés que des touloulous, mais ils s'entassaient dans la cale autour de Thaël, répondant à son commandement, s'accrochant aux barreaux, aux lampes balançant, aux écrous et à la peinture ocre des coins de tôle. Et ils tissaient la suite des temps, si difficile à recomposer. Les temps s'organisaient dans cet entassement et on pouvait, Thaël et sa fièvre, les suivre à la file enfin et comprendre. Tout ce désordre de gens ! Toutes ces histoires à quoi vous dites ne rien comprendre, ô gens !⁷⁵⁸

Dopo la tratta fondativa e il viaggio verso la Francia si torna a Bezaudin, in Martinica, luogo natale di Glissant. Viene ripreso il personaggio di Artémise da *Mahagony*, che troviamo ora guidatrice di un taxi assieme a Marie-Annie, con la quale forma in sostanza un unico individuo. Le due ricordano Mani e Maho durante la loro corsa ma rimodulandone le fila delle storie («Elles couraient ces noms (Mani, Maho, Lomé, Gani) qui avaient traversées, - elles s'équivoquaient dans les attributions. Elles mélangeaient les visages, les lieux, les dates, tournant comme dans un virage, s'effrayant de leurs vides»⁷⁵⁹). Durante questa corsa incontrano casualmente proprio Mathieu Béluse, che è in Martinica per ritrovare la memoria e i luoghi (siamo dunque presumibilmente all'altezza temporale del racconto di *Mahagony*, che viene dunque ripreso e variato). Abbiamo qui una pagina decisamente esemplificativa del legame della poetica della relazione: Artémise Marie-Annie parlano a Mathieu Béluse della sua vita, e lui plana nuovamente a quella profezia di Longué preannunciata nel capitolo *Banians*, che viene ora descritta. Siamo nel 1944 («juste avant l'affaire de la Lézarde»⁷⁶⁰), Longué predice a Béluse la natura del *tout-monde*, ma lui è ancora troppo giovane per capire; gli spiega inoltre che è destinato a incontrare un uomo / donna / vecchio / bambino, che, come abbiamo preannunciato, si rivelerà essere nelle ultime pagine Jorge de Rocamarron:

Parce que le Tout-monde, c'est le monde que vous avez tourné dans votre pensée pendant qu'il vous tourne dans son roulis. Qui donc dit, le monde où vous cherchez cette personne qu'à la fin vous allez rencontrer dans son partage, est-ce une femme est-ce un homme un vieux corps un enfant. Et le Tout-monde est ce monde-là, où vous cherchez sans partage.⁷⁶¹

Difatti Mathieu rivive direttamente quel momento, ritornando poi a 37 anni dopo con Artémise Marie-Annie. È una vera epifania ed è fondamentale perché conduce il protagonista a comprendere che per tracciare il *tout-monde* non basta errare, ma bisogna innanzitutto ripassare dall'origine: «Parcourir la distance que Longoué avait marqué entre monde et Tout-monde. Mais pas avant d'avoir remonté la Lézarde»⁷⁶². Ora, arriviamo al prologo della seconda sezione (il viaggio), in cui viene spiegato che: «De ce trou-bouillon s'était ensuivi un tourbillon sans fin qui tournait partout au loin? Les quatre morts de Longoué avaient ouvert les quatre

⁷⁵⁸ Ivi, p. 153.

⁷⁵⁹ Ivi, p. 191.

⁷⁶⁰ Ivi, p. 204.

⁷⁶¹ Ivi, p. 208.

⁷⁶² Ivi, p. 226.

directions, sans compter combien de chemins découpés dont ce n'est pas même la peine de les rapporter»⁷⁶³. Dunque, le quattro morti hanno aperto le quattro direzioni del *tout-monde*; ricordiamo che in *Mahagony* era scritto che Gani col suo *marronage* attorno all'albero di mahogani avesse previsto il *tout-monde* senza maneggiarlo appieno, in quanto sprovvisto della quarta direzione. Le direzioni verranno spiegate a Mathieu e Glissant da Jorge da Rocamarron, ma andiamo con ordine. È la sezione del viaggio, ed è di conseguenza quella in cui il *tout-monde* viene percorso nella sua ampiezza, anche per questo il prologo si chiude con una relazione intessuta tra Baton Rouge, Place Fürstenberg a Parigi (VI arrondissement) e Fort-de-France. Il capitolo *Atala* è dedicato a Parigi, e ne fa una mappatura in diverse pagine: prima Boulevard Raspail, Châtelet e rue Saint-Jacques⁷⁶⁴; poi ancora Boulevard Raspail e Place de la République⁷⁶⁵; in seguito Rue de Rivoli, Place de la Concorde, Boulevard Saint-Germain, ancora Boulevard Raspail, Denfert-Rochereau e Porte d'Orléans⁷⁶⁶; poi la *banlieue*⁷⁶⁷; e infine quella Rue Blondel e l'incontro tra Béluse e Targin⁷⁶⁸, che era stata impostata nel capitolo *Banians*. Si tratta di una topografia decentrata, percorsa sempre liminalmente, di sbieco, o pensata e immaginata da lontano. Gli anni a Parigi sono il cronotopo in cui si regge la trama che vede lo stesso Glissant e l'amico Roger studenti/giovani artisti, ma in realtà l'intreccio si svolge a Cargès, in Corsica, dove i due sono in vacanza e incontrano Geneviève (che rappresenta un ritorno di Genova, è infatti paragonata all'Amina di Mathieu⁷⁶⁹). Dopo la partenza della ragazza, i due si risolvono tardivamente a partire, ma il ritorno a Parigi si rivela complicato, i due affrontano molte peripezie e vivono difatti il percorso da clandestini⁷⁷⁰. Parigi non sullo sfondo, quindi, ma come magnete di attrazione, con le storie che intanto scappano in ogni direzione: si passa con un legame creato dal narratore a una storia raccontata da uno psichiatra a lui e a Béluse in Martinica nel 1992 (e dunque, nel futuro rispetto alla Parigi della narrazione), a proposito di una ragazza nera che vuole uccidere dei bianchi⁷⁷¹; e più avanti a un altro episodio vissuto da Béluse solo attraverso gli odori percepiti⁷⁷². Per passare in seguito a dieci anni dopo, in un aereo di ritorno da una conferenza a Roma, con arrivo a Orly, che

⁷⁶³ Ivi, p. 275.

⁷⁶⁴ Ivi, p. 289.

⁷⁶⁵ Ivi, p. 299.

⁷⁶⁶ Ivi, pp. 318-319.

⁷⁶⁷ Ivi, p. 324.

⁷⁶⁸ Ivi, p. 331.

⁷⁶⁹ Ivi, p. 292.

⁷⁷⁰ Analizzeremo questo passaggio approfonditamente nel prossimo capitolo.

⁷⁷¹ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 303.

⁷⁷² Ivi, p. 306.

generano l'importante episodio del ritrovamento de *La Tarantule* (che analizzeremo nel capitolo sull'identità-relazione), e a due vere pagine manifesto:

Nous écrivons comme ça, nous tombons dans la lumière du monde, nous concassons combien de roches. Et si vous ne vivez pas dans la passion des paroles, tu voyages pourtant, sans peut-être concevoir ou ça finira, mais tu sais bien que le voyage est un récit qui tire à conclusion, on ne voyage qu'à conclure, même alors qu'on n'en sait rien ou pas grand-chose.

Par exemple, et n'allez pas reprocher que c'est encore et toujours le même conte, je vous viens d'assurer qu'il en doit être ainsi, par exemple le dieu du commerce et de l'invention ; pour ce plus allègre des voyages qu'un jour il entreprit, sans savoir comment il l'achèverait.⁷⁷³

L'erranza di Glissant stesso viene poi replicata e variata nelle erranze di Targin e Béluse, differenti ma intrecciate attraverso diversi luoghi comuni. La storia del primo viene narrata dalla voce di Rigobert Massoul: l'arruolamento nell'armata francese lo porta a vivere difatti i luoghi della decolonizzazione francese: Saigon (maggio 1949)⁷⁷⁴, Savannakhet (1950)⁷⁷⁵. Il secondo invece cade in una totale vertigine degli spazi e dei tempi dopo la morte del fratello, Paul Niger, che gli genera confusione sulla propria data di nascita. Sono pagine segnate dalla sempre maggiore libertà nella tessitura delle storie della nuova figura narrativa del *déparleur*⁷⁷⁶ (che analizzeremo nel prossimo capitolo) e che trova forse la propria maggiore libertà nella tessitura delle due storie differenti e distanti di Stepan Stepanovich e della follia di Marie Celat, solo in base al movimento del linguaggio⁷⁷⁷. Viene esplicitato che per comprendere il *tout-monde* è necessario legare storie che apparentemente sembrano non avere nulla a che fare l'una con l'altra:

À chaque fois, le tourbillon s'était pour lui concentré en un point inaltérable, une densité folle de fixité, qui chavirait encore plus. Il n'y avait pas de repos envisageable dans cette dérive. L'espace vous transbahutait dans ses spirales en démesure, pour vous clouer à l'immobile où le vertige en quelque sorte devenait corps et masse, insupportables.

Pour bien comprendre cela, pour le comprendre à plein, il faut entendre conter l'histoire du pharmacien antillais de Paris, de son expérience de la guerre et de ce qu'on appelait alors l'ennemi : ces éternels Allemands.⁷⁷⁸

È il rapporto eternamente cangiante tra posti fissati nel tempo, luoghi comuni, e variazioni dei tempi e degli spazi («Le Tout-monde qui tourbillonne, pour vous enseigner l'immobile»⁷⁷⁹), che trova una sua nuova fase nel ritorno di Béluse alla casa natale, sul *morne* Bezaudin, che

⁷⁷³ Ivi, pp. 316-317.

⁷⁷⁴ Ivi, p. 337.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 340.

⁷⁷⁶ Cfr. Dominique Chancé, *Édouard Glissant, Un «traité du déparler». Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Paris, Editions Karthala, 2002.

⁷⁷⁷ Cfr. Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 403.

⁷⁷⁸ Ivi, p. 443.

⁷⁷⁹ Ivi, p. 445.

coincide con una topografia della Martinica⁷⁸⁰. Qui Béluse incontrerà Jorge de Rocamarron, capirà le quattro direzioni del *tout-monde*, e finirà gravemente ferito dopo l'assalto di alcuni banditi, con un'esclamazione che si ricollega all'inizio del libro: «Ah! Genova!»⁷⁸¹.

Il cronotopo del *tout-monde*, le particolarità della concezione della mondialità, sono evidentemente delle specificità di Glissant, ma anche Meneghello e Rushdie danno vita in *Il dispatrio* e *The Satanic Verses* a dei cronotopi “mondialisti” in quanto generati dalla relazione non solo tra tempi ma anche luoghi differenti. Iniziamo da *Il dispatrio*:

«The provinces»! Così al plurale la nozione pareva nuova. Difficile spiegare a questo biondo che la trovavo attraente. In Italia non ho avuto una vera esperienza di ambienti “provinciali”. Forse Vicenza un po', Padova qualcosa di più, non certo Malo, per me tra i luoghi meno provinciali del mondo... E meno che mai fuori d'Italia (ma questo a Venezia non lo sapevo ancora), la città rossa in riva al Tamigi, il campus dell'Università, il parco dei Bianchi Cavalieri.⁷⁸²

L'ultimo romanzo di Meneghello è ambientato a Reading, con delle caratteristiche molto simili a quelle di *Libera nos a malo* e *Pomo pero*: si intrecciano fasi temporali diversissime e non precisate, frammenti di tempo relazionati gli uni agli altri attraverso una narratività non casuale. Se però lì l'unità di luogo (Malo) la faceva da padrone, qui, nonostante difatti non ci si sposti mai da Reading, in realtà il cronotopo è eminentemente transculturale, vive nel rapporto Malo-Reading⁷⁸³, e nel continuo ritorno e intromissione dell'Italia in Inghilterra. Per iniziare ad orientarsi in questo testo complesso crediamo dunque che la prima questione da porsi sia di natura filologica: quando e in quali modalità viene scritto il libro? La risposta non è immediata, difatti basta uno sguardo d'insieme all'enorme mole di materiale attinente alla “materia inglese” conservata presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia per accorgersi che le appena 160 pagine de *Il dispatrio* (ci riferiamo all'ultima edizione Rizzoli del 2022) sono un'accuratissima selezione da diversi faldoni di scritture e riscritture con titoli diversi («Stesure pre-dispatrio», «Stralcio», «NEW EN»; per non parlare delle «Giunte al dispatrio», che non verranno mai pubblicate). In questa sede non vogliamo condurre un'operazione filologica tesa a studiare la complessa genealogia dei frammenti de *Il dispatrio*; in tal senso il celebre frammento «*I've changed my mind*»⁷⁸⁴ risulta paradigmatico: originario dell'estate del 1978, successivamente esaminato e riscritto nel '93 al fine dell'inserimento nella versione definitiva.

⁷⁸⁰ Ivi, p. 543.

⁷⁸¹ Ivi, p. 598.

⁷⁸² Luigi Meneghello, *Il dispatrio* [1993], Milano, BUR Rizzoli, 2022, p. 47.

⁷⁸³ Cfr. Luciano Zampese, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati, 2014, p. 31.

⁷⁸⁴ «Nel Paese degli Angeli, l'instabilità dei contenuti della mente era considerata naturale. Dire '*I've changed my mind*' (cioè ho cambiato idea) non era una ammissione potenzialmente imbarazzante, forse perché 'la mente' in

L'aspetto che ci preme analizzare in queste pagine è il sistema di transizioni tra i frammenti. Il nostro studio nasce da una questione principale: vi è narrativa in *Il dispatrio*? O si tratta di un sistema di frammenti più avvicinabile ai tre volumi de *Le Carte*? Nella sua *Prefazione* all'ultima edizione, Matteo Giancotti è forse il primo a chiedersi esplicitamente «come è fatto questo libro?»⁷⁸⁵ proponendo due suggestioni: da un lato le «interazioni forti» della fisica di cui parla Meneghello in *La bellezza*, ovvero:

L'accostamento e lo scontro di cose o piani diversi: anzitutto la lingua (l'italiano moderno) e il dialetto (vicentino) [...]; e ancora lo scritto e il parlato, la serietà e l'ironia, il domestico e il pubblico, l'urbano e il paesano, i personaggi della storia civile e letteraria, e quelli dell'ambiente familiare [...] e in generale il contrasto tra il mondo della cultura riflessa e la sfera della vita popolare.⁷⁸⁶

E dall'altro le «libere associazioni mentali» di cui parla Cesare Segre nel saggio *Libera nos a malo. L'ora del dialetto* («il linguaggio è il nucleo da cui tutto il resto è prodotto, anche i ricordi, anche, cioè, i meccanismi della memoria, in particolare delle associazioni mentali»⁷⁸⁷). Ora, questo sistema di «libere associazioni mentali» ci rimanda necessariamente a quell'aspetto della poetica meneghelliana non ancora troppo approfondito che Ernestina Pellegrini chiama «scrittura notturna»⁷⁸⁸; non crediamo sia infatti da sottovalutare che l'incipit di *Libera nos a malo* richiami il tema del sogno e della memoria (con quel «Siamo arrivati ieri sera, e ci hanno messi a dormire come sempre nella camera grande, che è poi quella dove sono nato»⁷⁸⁹), così come *Il dispatrio*, che dopo il breve incipit argomentativo e di presentazione, si apre con: «Sono arrivato a Londra in treno, addormentato. Tutto ciò che è seguito potrebbe essere stato un lungo sogno»⁷⁹⁰. Un periodo che assume un significato ancor più pregnante se pensiamo a come Meneghello intendesse concludere originariamente il libro: in un frammento del novembre del 1990 conservato presso il Centro Manoscritti, infatti, lo scrittore appunta come alla fine del libro quelle «due ragazze alte e aggraziate» l'avrebbero dovuto svegliare, c'era dunque una volontà di un finale ciclico, di un libro forse chiuso in se stesso. Bisogna dunque domandarsi il perché Meneghello abbia scelto di non dare una vera conclusione all'opera, dato che il finale pubblicato ci lascia in sospeso, con la sensazione che il sistema di frammenti sia stato chiuso

italiano la pensavamo come un contenitore. Ovviamente si cambiava anche da noi parere, ma riconoscerlo sembrava un segno di poca serietà, una cosa da doversene almeno scansare. Lassù invece era un privilegio incontestabile della gente, anzi (secondo me) ne andavano fieri». Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 174.

⁷⁸⁵ Matteo Giancotti, *Introduzione* «...non a Malo, né a Vicenza», in *Il dispatrio*, cit., p. 17.

⁷⁸⁶ Luigi Meneghello, *La bellezza*, in Id., *Quaggiù nella biosfera*, cit., p. 1588.

⁷⁸⁷ Cesare Segre, *Libera nos a malo*, cit., pp. 25-26.

⁷⁸⁸ Cfr. Ernestina Pellegrini, *L'estremo dispatrio*, cit., pp. 69-86.

⁷⁸⁹ L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 5.

⁷⁹⁰ L. Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 35.

all'improvviso, quasi senza una logica. All'inizio del libro Meneghello scrive: «Mah, un buon libro dovrebbe essere uno strumento per pensare. Questo mio è stralciato per prova dai materiali di una lunga ricerca che ha avuto per oggetto le cose del paese straniero dove si è svolta, ma era intesa a capire anche certe altre cose»⁷⁹¹. Anche questo frammento assume degli ulteriori significati se comparato ad altre versioni conservate presso il Centro Manoscritti, in un blocco datato '90-'91 leggiamo infatti: «Questo libro è uno strumento per pensare. Ha la forma di un racconto, racconta la storia di una lunga ricerca orientata su un paese straniero dove essenzialmente si è svolta, e intesa a capire certe cose». Questo passo ci suggerisce la lettura de *Il dispatrio* come strumento per pensare, ovvero quale messa in scrittura delle modalità attraverso cui funzionano le sopracitate «interazioni forti» per lo scrittore. Di conseguenza le transizioni tra i frammenti sono cruciali per comprendere il sistema delle *relationships*, definite più avanti nel libro:

I rapporti (tra le cose e tra le idee) sono aspetti cruciali del mondo. Ho imparato da Sir Jeremy a chiamarli abitualmente *relationships* (che, devo dire, nel mio ambiente vicentino e padovano sarebbe parso un parolone), e a cercarvi la chiave per capire ciò che altrimenti resterebbe opaco. Come diceva giustamente (parlando di Sir Jeremy) Frank K., non è proprio questa la definizione di un grande studioso, uno che percepisce rapporti dove noi non li vediamo?⁷⁹²

Si tratta di un frammento da mettere in relazione con un ulteriore momento metatestuale circa i «momenti-spia»: «I funerali in Inghilterra, anglicani e altri, in chiesa o in crematorio, mi hanno sempre creato dei momenti-spia, acuti e per lo più irrazionali, sulla natura di questa società, e sul senso dei riti funebri e in generale della vita e della morte della gente»⁷⁹³. Crediamo che attraverso questa prospettiva si possa leggere la struttura de *Il dispatrio* stesso, in quanto esso si apre col tema della morte («*Death* qui in Inghilterra...»⁷⁹⁴) e si chiude variando il tema nel motivo della scomparsa («poi è volata via, così ho sentito, non è più sotto gli sguardi della luna»⁷⁹⁵). *Il dispatrio* si struttura in quattordici capitoli di lunghezza variabile, non numerati, distinti a livello visivo unicamente da spazi bianchi, costituendo dal punto di vista del lettore una sorta di continuum visivo ed esperienziale che si pone in maniera dialettica col frammentismo interno agli stessi capitoli. Tuttavia, crediamo che il libro si possa sostanzialmente dividere in due parti, una più organizzata, l'altra decisamente più libera. Il passaggio divisore è un frammento metatestuale che arriva (non casualmente) nel *midpoint* (per usare un termine della sceneggiatura cinematografica) del libro:

⁷⁹¹ Ivi, pp. 34-35.

⁷⁹² Ivi, p. 176.

⁷⁹³ Ivi, p. 113.

⁷⁹⁴ Ivi, p. 31.

⁷⁹⁵ Ivi, p. 191.

Mi accorgo che la mia materia non si può decantare nel modo che intendevo. Ho cercato con impegno di tenere in ordine i fatti e i pensieri (coi non-fatti e in non-pensieri) dei “primi tempi”, e separarli dal resto. Non si può, almeno non posso io.

Prima ero un ospite temporaneo, poi c’è stato un lungo apprendistato (*My apprenticeship* di Beatrice Webb è uno dei libri che più mi hanno colpito a quel tempo, ed è lì che ho sentito la speciale carica culturale della parola), poi mi sono trovato a fare la parte del docente... Aspetta, del *don*! Il concetto suggerito dalla parola sembrava straordinario, e il suono stuzzicava il mio orecchio italiano. Din, don!⁷⁹⁶

Il primo periodo inglese è dunque da «ospite temporaneo», che si sente estraneo alla cultura di arrivo e non arriva a “creolizzarsi” con essa (per utilizzare un termine di Glissant⁷⁹⁷); segue il «periodo di apprendistato», quasi un’alfabetizzazione alla lingua e alla cultura inglese, che non a caso viene mediata da un libro: *My apprenticeship*, l’autobiografia di Beatrice Webb pubblicata nel 1926. Ora, se l’omonimia tra l’apprendistato meneghelliano e il titolo del libro è costruita proprio per giocare sulle relazioni tra l’identità italiana e quella inglese, qui è sicuramente cruciale notare che parliamo di un’autobiografia scritta. Come affermato dallo stesso scrittore ne *I Vittoriani*, la lettura di biografie e autobiografie l’ha decisamente influenzato nell’espressione sotto forma di prosa⁷⁹⁸. La scrittura passa necessariamente dalla lettura, il *dispatrio* non può essere elaborato se non in chiave letteraria. Non da sottovalutare la posizione centrale di questo ragionamento (intendiamo proprio a livello strutturale): nella sceneggiatura a metà del racconto il protagonista deve affrontare il suo *fatal flow*, la sua criticità interiore più importante, che in questo caso si configurerebbe essere la modalità di pensiero e scrittura. Difatti fino a questo momento la narrazione pur nella sua frammentazione si era concentrata in particolare sui primi momenti in Inghilterra, caratterizzati più dall’assurdo e dal grottesco che dalla «poderosa fibra morale dell’antifascismo» che legge Giancotti⁷⁹⁹ (addirittura durante l’episodio della *Battle of Britain*, a Meneghello sembra «di essere sbarcato nelle Galapagos»⁸⁰⁰): e dunque prima la partenza, poi lo shock culturale con i primi accenni di antropologia del popolo inglese (momenti in cui «La ricettività della mente era così estrema che i problemi non avevano il tempo di nascere»⁸⁰¹), in seguito l’Università di Reading. Alla continuità tematica spesso non corrisponde la linearità temporale: troviamo sbalzi spesso all’interno del medesimo periodo, evidenti spie di una riscrittura di frammenti a posteriori, basti pensare all’arrivo alla stazione Victoria («Tutto sembrava strano, a cominciare dai treni»⁸⁰²) e

⁷⁹⁶ Ivi, p. 88.

⁷⁹⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 37.

⁷⁹⁸ Luigi Meneghello, *I Vittoriani*, cit., p. 1364.

⁷⁹⁹ Per il critico *Il dispatrio* «è prima di tutto il libro di un antifascista italiano, andato in Inghilterra a onorare ‘come su un altare’ la gloriosa resistenza inglese al nazismo». Matteo Giancotti, *Introduzione*, cit. p. 5.

⁸⁰⁰ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 45.

⁸⁰¹ Ivi, p. 35.

⁸⁰² *Ibid.*

all'improvvisa comparazione col presente («Oggi mi è facile identificare il punto da cui quella sera affacciandomi sulla soglia della stazione di Victoria, li vidi la prima volta»⁸⁰³); oppure al passaggio in cui viene affermato: «A volte mi scoraggiavo. In un foglietto che risale a quegli anni trovo scritto...»⁸⁰⁴. Nelle primissime pagine un frammento metatestuale ci informa del tentativo della riorganizzazione sistematica, razionale («Rievocare le fasi di una storia, di un processo di eventi, pareva l'essenza stessa della comprensione. Non ci crediamo più molto, alle fasi, al procedere ordinato delle cose. Crediamo solo (quasi solo) al casino»⁸⁰⁵), che prosegue qualche pagina più avanti con l'affermazione della volontà di cambiamento:

Ma ridurre a storia, a un 'racconto' (parola che in bocca ai nostri bonzi letterari tendeva a gonfiargliela), le cose che mi importa registrare, non è parte del mio proposito, anche perché non c'è stato un processo lineare. Forse non c'è mai, nelle esperienze di fondo. Ciò che vorrei fare in questo libretto è raccogliere dalle spiagge lontane dove sono dispersi alcuni frammenti di ciò che chiamo il mio dispatrio.⁸⁰⁶

Eppure, fino al *midpoint* sopra citato vi sono tre capitoli in cui i temi sono scansionati in maniera ben definita; potremmo intitolare questi capitoli con «Arrivo a Reading», «Primi approcci con lo studio in Inghilterra», «Osservazioni sulla comunità italiana a Reading». Ma a un certo punto l'autore afferma di non poter continuare a suddividere in una cronologia temporale la narrazione, la logica da trovare deve essere un'altra; qui le associazioni sono più libere e arbitrarie (ad esempio abbiamo transizioni come: «Dio, mi viene in mente Cambridge»⁸⁰⁷): è come se Meneghello dopo averci fatto "entrare" nel suo mondo ci lasci liberi di esplorarlo. Se *Il dispatrio* è, come abbiamo visto, un libro sull'imparare, la nostra tesi è che esso è la messa in scena un processo di elaborazione stilistica e mentale, dalla logica causa-effetto alla logica delle *relationships* (o delle «interazioni forti»).

Vorremmo dunque passare a uno studio dei diversi tipi di transizioni che legano frammenti molto eterogenei tra di loro, tenendo però ben presente che lunghi passaggi del libro, soprattutto nella seconda parte, negano un qualsiasi tipo di legame. Intendiamo concentrarci in particolare sul capitolo della visita di Morante, Moravia e Montale a Reading, capitolo che potremmo leggere come «italiani in Inghilterra». Il capitolo inizia con una spia in lingua inglese: «'Blizzard! Blizzard!' Lorenzo imitava la pronuncia eccitata di Sir Jeremy. Blizzard è una tempesta di neve e di vento di carattere spiccatamente iperboreo, una tempesta che fischia, come si sente nel suo nome, e acceca»⁸⁰⁸. Dopo la focalizzazione sulla pronuncia inglese di un

⁸⁰³ *Ibid.*

⁸⁰⁴ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 122.

⁸⁰⁵ *Ivi*, p. 32.

⁸⁰⁶ *Ivi*, p. 45.

⁸⁰⁷ *Ivi*, p. 116.

⁸⁰⁸ *Ivi*, p. 67.

italofono, la narrazione torna indietro nello spazio e nel tempo attraverso un flashback: «Fu il giorno che Sir Jeremy conobbe Arthur Koestler durante un viaggio in treno». Il termine inglese *blizzard* tiene insieme due avvenimenti distinti: l'incontro di Sir Jeremy e Koestler e la narrazione di quest'avvenimento di Sir Jeremy. Il grande salto logico e temporale avviene nella transizione con il frammento successivo:

Smodato blizzard di confine, e il coriaceo Koestler in mezzo.

C'era una borsa di valori, instabile, esposta a contrasti di venti. È più bravo Wittkower o Gombrich?⁸⁰⁹

A collegare i due passaggi è proprio la traduzione in italiano di *blizzard*, «contrast di venti», traduzione anche dal letterale al metaforico, in quanto ora il termine è usato per descrivere la valutazione di Meneghello su diversi accademici inglesi. Questo passaggio serve al narratore per tessere due eventi indipendenti: l'incontro tra Sir Jeremy e Koestler e quello, descritto appena dopo, tra Meneghello e Wittkower. Durante la descrizione umoristica della cena a casa Wittkower, troviamo un'ulteriore discontinuità temporale e spaziale:

Poi a cena, calmati gli animi, mi dissero che non occorre chiamare Margot *madame*, alla francese, ma era in ogni caso assolutamente da evitare il “*madam*” all'inglese che avevo anche usato e che nel contesto pareva un epiteto servile. Io lo avevo imparato da Faustino al mio paese nel dopoguerra, ed era il termine che gli avevano insegnato a usare quando era prigioniero in Kenya rivolgendosi alle donne dei padroni.⁸¹⁰

La spia inglese *madam*, imparata a Malo nel dopoguerra (e dunque prima del dispatrio in Inghilterra) associa due personaggi antitetici in ambienti diversissimi: la signora Wittkower a cena e il fascista Faustino prigioniero in Kenya. L'ironia sottesa al passo apre possibili interpretazioni critiche dell'apparenza della società inglese smascherata di fronte al suo scheletro nell'armadio più ingombrante, il colonialismo. Finora, dunque, due termini inglesi (*blizzard* e *madam*) permettono di legare Lorenzo, Sir Jeremy, Signor Wittkower e consorte, Faustino; a tessere questa rete un Meneghello cangiante: il professore universitario che rilegge i frammenti, il giovane studente a casa di Wittkower, il membro del Partito d'Azione a Malo nel dopoguerra. Dopo una descrizione della libreria di Wittkower e dei primi timidi consigli di lettura di Meneghello, si passa a una nuova transizione:

Pensando oggi a quanto conta il libro che raccomandavo a confronto con “la roba” di Wittkower, mi vengono le caldanelle.

Parlandomi del *Conformista*, che gli avevo dato da leggere, Sir Jeremy rideva di gusto.⁸¹¹

⁸⁰⁹ Ivi, p. 68.

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 69.

Il personaggio di Sir Jeremy ritorna grazie a un'associazione mentale che questa volta non viene innescata da un termine inglese, bensì semplicemente dal tema: "consigli di lettura errati del giovane Meneghello ai professori di Reading". Dopo un'ironica descrizione del dibattito sul valore dello scrittore romano, si transita verso la descrizione della visita dello stesso Moravia, Montale e Morante a Reading nel 1949. Non possiamo in questa sede concentrarci sulla tagliente ironia del passo, in cui i termini inglesi vengono soprattutto usati per relativizzare le qualità letterarie dei tre; né possiamo dilungarci troppo su quella data, 1949, che collegata con l'attentissima descrizione di quanto accadde ci dimostra (ancora una volta) che *Il dispatrio* gioca su una rilettura e riscrittura di appunti e frammenti scritti da Meneghello lungo tutta l'esperienza inglese, tema su cui d'altronde gioca lo stesso incipit («Una strage di anni, migliaia e migliaia di fogli, un enorme zibaldone. C'è dentro una vita, domanda Giacomo, o una lunga morte? Stralciare per vedere»⁸¹²). I rapidi ritratti bozzettistici vengono troncati drasticamente dal «Mi irritavano i discorsi di Sandro sugli inglesi»⁸¹³, un'associazione che si lega evidentemente alle riflessioni corrosive sugli italiani in Inghilterra. In seguito, dopo qualche rigo arriva il frammento conclusivo di capitolo, che incomincia con «Fuori dai boschetti di Academo c'era naturalmente tutta un'altra Inghilterra»⁸¹⁴, in cui il narratore descrive in pochi tratti umoristici la vita di alcuni immigrati italiani in Inghilterra: «Salvatore di Trapani», «un tarantino non giovanissimo», «Raffaele, calabrese». Tutti del sud, non un caso forse se datassimo (in continuità con gli altri frammenti) questi ritratti alla fine anni '40-inizio '50, quando cioè in Italia esplode il reportage del sud Italia, con le prime esperienze letterarie di Carlo Levi e Leonardo Sciascia⁸¹⁵. Possibile datare questi frammenti col primo arrivo a Reading se pensiamo all'adattamento di un giovane italiano all'ambiente inglese, che necessariamente passa da una prima ghetizzazione italoфона. Non abbastanza è stata inoltre analizzata la natura puramente migrante del primo Meneghello, che nel primo capitolo de *Il dispatrio* ci fornisce qualche spia dei primi disagi, autodefinendosi «Straniero in Visita»⁸¹⁶ e immigrato tra gli immigrati (non quindi professore di prestigio) all'arrivo a Londra «Arabi nell'alloggio dove mi misero (libanesi per lo più, e cristiani) [...]. Nella sala di ritrovo, gruppi di indiani, più giovani e più sottili»⁸¹⁷. Dunque, un capitolo che sembrava rapsodico e privo di temi principali si

⁸¹² Ivi, p. 31.

⁸¹³ Ivi, p. 73.

⁸¹⁴ Ivi, p. 74.

⁸¹⁵ Meneghello dedica una delle sette puntate radiofoniche del *Third Programme* della BBC a Guido Piovene e al canone neorealista italiano (*The Quest for Italy*, 18 maggio 1958).

⁸¹⁶ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 35.

⁸¹⁷ Ivi, p. 36.

dimostra invece essere legato dal forte filo rosso degli ‘italiani in Inghilterra’, da Lorenzo a Salvatore di Trapani, passando per Moravia e (ovviamente) dallo stesso Meneghello.

In conclusione, *Il dispatrio* non è semplicemente un sistema di frammenti ma presenta una narratività caratterizzata dalla logica delle *relationships*: i diversi frammenti scritti e vissuti durante il dispatrio in Inghilterra vengono associati attraverso motivi e forme (con la particolarità delle spie linguistiche inglesi) e non tramite un rapporto causa-effetto.

Se *Il dispatrio* vive dunque nella relazione tra Reading e Malo, *The Satanic Verses*⁸¹⁸ si fonda su quella tra Londra e Jahilia, veri e propri cronotopi portatori di temporalità totalmente diverse. Londra è la temporalità moderna, atea, è la storia, il progresso; al contrario Jahilia è il tempo del Corano, e dunque il tempo immobile della religione, della fede. Come analizzato da Ines Dhabbebe:

Londres, est le lieu du divers, du changement, de la versatilité et qui ne peut s’appréhender que dans le chaos [...]. Nationalisme, hybridité, globalisation uniformisante, fanatisme ascétique, nominalisme, tous ces projets de société ne trouvent pas d’ancrage crédible et pertinent dans cette ville inconstante et versatile. Quant à l’autre ville, Jahilia, elle connaît un processus inversé, passant d’un joyeux chaos et de la volonté de vivre (Dionysos) à une réduction des possibilités d’être (Apollon). La ville se mue par l’agrégation de ses éléments disparates, par l’élimination du divers au profit de l’unique. Expansion pour l’une (Londres), subsumption pour l’autre (Jahilia), deux villes à l’évolution inversée et qui traduisent deux visions de soi et du monde que Gibreel et Saladin doivent confronter.⁸¹⁹

Il romanzo è strutturato essenzialmente in tre linee narrative: Gibreel e Saladin nella Londra contemporanea, la storia di Maometto e la creazione del Corano, il pellegrinaggio del villaggio di Titlipur verso la Mecca, guidato dal personaggio di Ayesha⁸²⁰. Come notato da Milan Kundera, la struttura del romanzo sarebbe musicale, in particolare un rondo in cui il tema principale ritorna regolarmente alternato con altri temi secondari⁸²¹. Questo gioco di echi e ritorni, come analizzato da Guy Scarpetta, è sostanzialmente strutturato da tre tipi di intrecci: le prossimità tematiche (ad esempio, Hind⁸²² cercherà di corrompere Maometto come Mirza lo farà con Ayesha), le coincidenze di alcuni nomi in linee narrative differenti, la reincarnazione

⁸¹⁸ Per un’analisi del romanzo fondata sulla riproduzione di manoscritti dell’Emory Archive, si veda Vijay Mishra, *Salman Rushdie*, cit., cap. 2, *Manuscripts in the Archive*, pp. 81-120.

⁸¹⁹ Ines Dhabbebe, *Les versets satiriques. Ou l’art du roman chez Salman Rushdie*, Paris, L’Harmattan, 2022, pp. 176-177.

⁸²⁰ Cfr. Soren Frank, *Salman Rushdie*, cit., p. 101.

⁸²¹ Cfr. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, cit., p. 34.

⁸²² Sullo statuto del personaggio di Hind si veda l’analisi di Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, cit., p. 264: «Hind est bien un personnage reconnu par l’histoire officielle, mais le roman lui donne une importance qu’elle n’y a pas. Lui prêter l’assassinat de Mahomet constitue une vengeance et une sorte de victoire des femmes et du paganisme – compensatoire par rapport à l’histoire réelle. Ainsi, il faut envisager ces chapitres comme une hybridation d’éléments fictionnels et factuels, le statut de ces faits n’étant pas ordinaire. Il s’agit bien d’un montage fictionnel permettant l’intégration polémique d’un matériau composite».

o la trasposizione di differenti personaggi (per esempio Gibreel a Londra incontra Baal, “appartenente” alla linea narrativa di Maometto)⁸²³. Il romanzo difatti si basa sulla costante interazione tra questi piani, garantita dal personaggio di Gibreel Farishta⁸²⁴, doppio e scisso (come praticamente ogni personaggio del romanzo) tra due identità, una temporale e una trascendentale. Egli è infatti sia un attore di Bollywood che ha fatto carriera interpretando le divinità induiste, sia l'arcangelo della rivelazione, Gibreel⁸²⁵. L'espedito narrativo per il movimento tra il piano di Londra e quello di Jahilia è garantito dalle visioni e dai sogni di Gibreel, che iniziano già sull'aereo per Londra⁸²⁶. Gibreel sogna Jahilia, città della sabbia, mondo della molteplicità e del politeismo che sarà sconvolto dal messaggio monoteista di Maometto. Secondo un procedimento ricorrente, viene intessuta una rete nominale che varia di piano in piano: il Gibreel terreno sta andando a Londra per incontrare l'amata Alleluia Cone, mentre a Jahilia si trova sulla Cone Mountain⁸²⁷, dove avviene per l'appunto l'incontro con Maometto. Il punto di vista di Gibreel è oscillante: «is sometimes that of the camera and at other moments, spectator»⁸²⁸. È qui che avviene l'incidente dei versi satanici, comunicati da Gibreel, che ammettono la presenza di altri dei oltre Allah, e che vengono subito dopo rinnegati da Maometto. Il capitolo si chiude con la migrazione dei fedeli da Jahilia.

Ma andiamo con ordine. Saladin e Gibreel arrivano a Londra (o meglio, «*Ellowen deeowen London*»⁸²⁹) cadendo dal cielo dopo l'esplosione causata da un attentato terroristico dell'aereo che li trasportava. Da dove sono partiti? Ovviamente da Bombay:

Five and a half hours of time zones; turn your watch upside down in Bombay and you see the time in London. *My father*, Chamcha would think, years later, in the midst of his bitterness. *I accuse him of inverting Time.*

How far did they fly? Five and a half thousand as the crow. Or: from Indianness to Englishness, an immeasurable distance. Or, not very far at all, because they form one great city, fell to another. The distance between cities is always small; a villager, travelling a hundred miles to town, traverses emptier, darker, more terrifying spaces.⁸³⁰

Siamo nel gennaio 1961 («A year you could turn upside down and it would still, unlike your watch, tell the same time»⁸³¹), ma, come in *Tout-monde*, differenti temporalità si affestellano nelle prime pagine: l'arrivo sulla spiaggia inglese ripete l'arrivo di Guglielmo il

⁸²³ Cfr. Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, cit., p. 35.

⁸²⁴ Cfr. Kundera, *Les testaments trahis*, cit., p. 26.

⁸²⁵ La natura transculturale di Gibreel, così come quella dell'altro protagonista, Saladin Chamcha, saranno al centro del nostro terzo capitolo, mentre l'ibridazione tra piani di realtà differenti sarà cruciale nel prossimo sotto-capitolo

⁸²⁶ Cfr. Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, London, Vintage, 1988, p. 83.

⁸²⁷ Cfr. Ivi, p. 92.

⁸²⁸ Ivi, p. 108.

⁸²⁹ Ivi, p. 37.

⁸³⁰ Ivi, p. 41.

⁸³¹ Ivi, p. 42.

Conquistatore⁸³²: («William the Conqueror, it is said, began by eating a mouthful of English sand»⁸³³). Nel gioco parodico sulle corrispondenze, vengono accolti da Rosa Diamond non certo come conquistatori ma in quanto immigrati irregolari:

Nine hundred years ago all this was under water, this portioned shore, this private beach, its shingle rising steeply towards the little row of flaky-paint villas with their peeling boathouses crammed full of deckchairs, empty picture frames, ancient tuckboxes stuffed with bindles of letters tied up in ribbons, mothballed silk-and-lace lingerie, the tearstained reading matter of once-young girls, lacrosse stick, stamp albums, and all the buried treasure-chests of memories and lost times [...]. Nine hundred years! Nine centuries past, the Normans fleet had sailed right through this Englishwoman's home. On clear nights when the moon was full, she waited for its shining, revenant ghost [...]. Repetition had become a comfort in her antiquity.⁸³⁴

Gibreel è anche qui intrappolato in una realtà parallela, trovandosi a impersonificare Martin de la Cruz, amante di Rosa Diamond a Los Alamos nel 1935: i tempi e i luoghi si interpenetrano gli uni con gli altri («As with the businessman of his dreams, he felt helpless, ignorant... she seemed to know, however, how to draw the images from him. Linking the two of them, navel to navel, he saw a shining cord»⁸³⁵). Nel mentre, Saladin è arrestato dalla polizia inglese, che lo prende per immigrato irregolare; si passa in seguito alla narrazione della storia d'amore tra Jumpy Joshi e Pamela Lovelace (moglie di Saladin), che si ricollega sottilmente alla sovrapposizione tra Inghilterra e Argentina di Gibreel attraverso il riferimento alla guerra delle Falkland⁸³⁶. Gibreel dopo essersi liberato di Rosa Diamond arriva a Londra («The city – Proper London, yaar, no bloody less!»⁸³⁷), dove viene risucchiato dalla grandezza labirintica della città:

That most protean and chameleon of cities, he grew convinced that it kept changing shape as he ran around beneath it, so that the stations on the Underground changed lines and followed one another in apparently random sequence. More than once he emerged, suffocating, from that subterranean world in which the laws of space and time had ceased to operate, and tried to hail a taxi; not one was willing to stop, however, so he was obliged to plunge back into that hellish maze, that labyrinth without a solution, and continue his epic flight.⁸³⁸

Da notare in questo passaggio sul metamorfismo di Londra la ripetizione metaforica dell'atto del volare, che crea dunque una concatenazione col precedente volo in visione su

⁸³² Si veda l'analisi di Ines Dhabbebe, *Les versets satiriques*, cit., p. 79 : «Ainsi à l'image d'une transition cinématographique, un élément naturel tel que le sable permet de prolonger la métaphore devenue sédiment géologique et discursif. Une légende concernant Guillaume le Conquérant, surnommé dans le roman « Willie-the-conk », raconte qu'à peine avait-il foulé le rivage de l'Angleterre en 1066 après la bataille de Hastings, il mangea une poignée de sable comme preuve de sa victorieuse conquête. La narration passe du sable d'Arabie à celui de l'Angleterre en appliquant cette technique cinématographique».

⁸³³ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 44.

⁸³⁴ Ivi, pp. 129-130.

⁸³⁵ Ivi, p. 154.

⁸³⁶ Cfr. Ivi, p. 174

⁸³⁷ Ivi, p. 200.

⁸³⁸ Ivi, p. 201.

Jahilia. Come studiato da Soren Frank, questi continui procedimenti metaforici avrebbero una doppia funzione che agisce simultaneamente: «first, it has a gathering and ordering function where focus is on similarity, and, secondly, it has a metamorphic function of renewal where focus is on difference and conflict»⁸³⁹. Ora, questa Londra si modifica effettivamente poche pagine dopo nella Kensington dell'Imam in esilio in cui Gibreel si incarna sempre attraverso le sue visioni di raccordo⁸⁴⁰; la continuità con gli altri piani viene garantita attraverso la ripetizione variata di personaggi come Bilal X⁸⁴¹ e Khalid⁸⁴². Nel tempo dell'Imam si intersecano il tempo di Londra e quello di Jahilia: egli proclama alla radio la fine della storia come progressione e la fine del tempo, ed è egli stesso caratterizzato da questa paradossale immobilità transtemporale. Egli si oppone ad Al-Lat, incarnazione per l'appunto del tempo, e proclama una rivoluzione («after the revolution there will be no clocks»⁸⁴³) spingendo Gibreel a uccidere Al-Lat. Questa linea si lega poi ad un'altra, in cui il protagonista è Mizra Saeed, attraverso una pagina che precisa la transizione tra diverse visioni e piani di Gibreel. Tramite la ripetizione del nome Ayesha, ci si muove da Kingston al villaggio di Titlipur, dove nella contemporaneità l'intera popolazione sarà convinta a raggiungere La Mecca attraversando il Mar Rosso da Ayesha, ragazza che si proclama essere il nuovo Messia, avendo ricevuto in sogno i messaggi di Gibreel. Questa linea tornerà nella seconda parte del romanzo. Essa viene a intepenersi, tramite la solita ripetizione di nomi, con la linea della storia di Gibreel e Saladin a Londra: siamo alla Shandaar Café a Brickhall High Street di Mr Sufyan, dove Saladin si nasconde. Nel mentre viene proposto a Gibreel di recitare nella messa in scena di una trilogia su Maometto in cui egli dovrebbe interpretare l'angelo della rivelazione⁸⁴⁴: si tratta di un'evidente parodia, che mischia ancora i confini tra i piani. Le visioni di Gibreel confliggono infatti sempre maggiormente con la linea narrativa di Londra, fino all'autoconvincimento di essere l'angelo della rivelazione, e di voler dunque liberare Londra dalla sua molteplicità. Londra, infatti, è vista come l'Inferno («Jahannum, Gehenna, Muspellheim»⁸⁴⁵): «The book of the city he had come to save, proper London, capital of Vilayet, laid out for his benefit in exhaustive detail, the whole bang shoot. He would redeem this city: Geographers' London, all the way from A to Z»⁸⁴⁶.

⁸³⁹ Soren Frank, *Salman Rushdie*, cit., p. 170.

⁸⁴⁰ Cfr. Ivi, p. 205.

⁸⁴¹ Ivi, p. 207.

⁸⁴² Ivi, p. 210.

⁸⁴³ Ivi, p. 214.

⁸⁴⁴ Cfr. p. 272, p. 345.

⁸⁴⁵ Ivi, p. 254.

⁸⁴⁶ Ivi, p. 322.

Tuttavia, la città continua a mutare («But the city in its corruption refused to submit to the dominion of the cartographers, changing shape at will and without warning, making it impossible for Gibreel to approach his quest in the systematic manner he would have preferred»⁸⁴⁷). Si arriva quindi alla scena in cui Gibreel vola su Londra scegliendo di mostrare il suo potere agli inglesi modificando il loro problema maggiore, il meteo:

«City», he cried, and his voice rolled over the metropolis like a thunder, «I am going to tropicalize you». Gibreel enumerated the benefits of the proposed metamorphosis of London into a tropical city: increased moral definition, institution of a national siesta, development of vivid and expansive patterns of behavior among the populace, higher-quality popular music, new birds in the streets [...]. Higher emphasis on ball-control among professional footballers, the traditional and soulless English commitment to «high workrate» having been rendered obsolete by the heat. Religious fervor [...]. Emergence of new social values [...]. Spicer foods [...]. Disadvantages: cholera, typhoid, legionnaires' disease, cockroachers, dust, noise, a culture of excess. Standing upon the horizon, spreading his arms to fill the sky, Gibreel cried: «Let it be».⁸⁴⁸

Trovatosi svenuto tra le braccia di Alleluia Cone, Gibreel si muove da «Proper London» a Jahilia: «because the real terror had crossed the broken boundary wall, and stalked his waking hours»⁸⁴⁹. Il capitolo consecutivo, quello del ritorno di Maometto a Jahilia, è marcato dalla ripetizione del nesso «Gibreel dreamed»⁸⁵⁰, che lega sei differenti episodi: le atrocità di Salman, la disfatta di Jahilia, il nuovo potere di Maometto, il rifugio in un bordello di Baal, la disintegrazione del bordello e la morte di Maometto⁸⁵¹.

In seguito, nell'incontro tra Saladin e Gibreel, anche Saladin vede mischiarsi i due mondi: «He experienced the kind of blurring associated with double vision, seeming to look into two worlds at once; one was the brightly lit, no-smoking-allowed meeting hall, but the other was a world of phantoms, in which Azraeel, the exterminating angel, was swooping towards him»⁸⁵². Lo scontro tra i due è caratterizzato dalla nuova versione dei versetti satanici⁸⁵³, essendo ogni evento ripetuto dalla sua parodia⁸⁵⁴. Si arriva dunque a Babylondon⁸⁵⁵, una Londra per l'appunto babilonica ed equatoriale in cui gli scontri di Brickhall si intersecano col piano della lotta tra bene e male⁸⁵⁶. In conclusione, come analizzato da Ines Dhabbebe: «le tissage de la narration – pour utiliser un terme cher à Roland Barthes – se fait avec les mêmes fils changeant

⁸⁴⁷ Ivi, p. 327.

⁸⁴⁸ Ivi, p. 355.

⁸⁴⁹ Ivi, p. 356.

⁸⁵⁰ Cfr. Ivi, p. 363.

⁸⁵¹ Cfr. Soren Frank, *Salman Rushdie*, cit., p. 217.

⁸⁵² Ivi, p. 416.

⁸⁵³ Ivi, p. 444-445.

⁸⁵⁴ Ivi, p. 424.

⁸⁵⁵ Ivi, p. 459.

⁸⁵⁶ Cfr. Ivi, pp. 461-469.

de couleur tout en ayant toujours la même texture à l'image des personnages qui sont 'réutilisés' comme autant de possibilités qu'une existence est à même de recouvrir»⁸⁵⁷.

Rushdie fonde le caratteristiche del trattamento cronotopico di *Midnight's Children* e di *The Satanic Verses* in *Quichotte*. Come in *Midnight's Children*, infatti, *Quichotte* è composto da due linee narrative principali, che corrispondono a quella della storia e del racconto. La storia è quella di Ismail Smile, rinominatosi Quichotte, che parte in un viaggio per gli Stati Uniti col suo figlio immaginario Sancho per incontrare l'amore della sua vita, Salma R, diva della televisione. A questo piano si intreccia la storia di Sam DuChamp, autore del *Quichotte* che durante la scrittura cerca di ricostruire i rapporti distrutti col figlio e con la sorella. L'ibridazione tra i piani, tra finzione e non finzione e tra autobiografia e racconto saranno analizzati nelle prossime pagine. Qui vogliamo concentrarci sul particolare trattamento dei cronotopi. Quichotte all'inizio è un addetto alle vendite («There once lived at a series of temporary addresses across the United States of America»⁸⁵⁸), e in seguito ogni luogo attraversato nella sua avventura viene ben individuato attraverso la specifica della popolazione; si vedano a mo' di esempio: Gallup, New Mexico (pop. 21,678)⁸⁵⁹; New York City (pop. 8,623,000)⁸⁶⁰; Atlanta (pop. 472,522)⁸⁶¹; London (pop. 8,136,000)⁸⁶².

I piani e le diverse storie vengono intrecciati attraverso alcuni luoghi comuni, come gli occhiali da sole di Sancho⁸⁶³, portati anche da Sam DuChamp⁸⁶⁴; oppure come l'appartamento in cui viveva Salma a Bombay, vicino a quello in cui viveva Quichotte («In one of those extraordinary coincidences that enliven real life but are considered suspect in fiction, she moved into a smart apartment on the very same low hill in Breach Candy where Quichotte had previously been a child, though she was around thirty years younger than her future admirer»⁸⁶⁵). Il narratore giustifica la scelta di muoversi tra piani così diversi senza seguire un apparente ordine causa-effetto in quanto sarebbe lo stesso mondo ad essersi modificato, non più descrivibile in quella logica:

An interjection, kind reader, if you'll allow one: It may be argued that stories should not sprawl in this way, that they should be grounded in one place or the other, put down roots in the other or the one and

⁸⁵⁷ Ines Dhabbebe, *Les versets satiriques*, cit. pp. 245-246.

⁸⁵⁸ Salman Rushdie, *Quichotte*, London, Vintage, 2019, p. 3.

⁸⁵⁹ Ivi, p. 8.

⁸⁶⁰ Ivi, p. 9.

⁸⁶¹ Ivi, p. 67.

⁸⁶² Ivi, p. 278.

⁸⁶³ Cfr. ivi, p. 18.

⁸⁶⁴ Cfr. Ivi, p. 24.

⁸⁶⁵ Ivi, p. 40.

flower in that singular soil; yet so many of today's stories are and must be of this plural, sprawling kind, because a kind of nuclear fission has taken place in human lives and relations, families have been divided, million upon millions of us have travelled to the four corners of the (admittedly spherical, and therefore cornerless) globe, whether by necessity or choice.⁸⁶⁶

Il mondo stesso si modifica durante il racconto; Sancho, grazie al suo particolare statuto ibrido tra finzione e non finzione, è il primo ad accorgersi che vi è «some error in space and time»⁸⁶⁷, ovvero: «*When I wake up in the morning and open the door of the motel room I can't be sure of which town I'll find outside, or what day of the week or what month of the year*»⁸⁶⁸. Sancho è il primo ad avvertire il processo di «location dislocation»⁸⁶⁹ che sta inghiottendo il mondo tutto. La confusione tra i luoghi e i tempi, tuttavia, si placa dopo che Sancho e Quichotte compiono un atto di «linguistic possession»⁸⁷⁰ iniziando a nominare i luoghi con nomi indiani. Nonostante ciò, i due si smaterializzano da uno spazio all'altro dopo aver raggiunto New York⁸⁷¹:

«Once,» he said, «people believed that they lived in little boxes, boxes that contained their whole stories, and that there was no need to worry much about what other people were doing in their other little boxes, whether nearby or far away. Other people's stories had nothing to do with ours. But then the world got smaller and all the boxes got pushed up against all the other boxes and opened up, and now that all the boxes are connected to all the other boxes, we have to understand what's going on in all the boxes we aren't in, otherwise we don't know why the things happening in our boxes are happening. Everything is connected».⁸⁷²

Questo accatastamento di spazi e tempi è in realtà dato dall'effettiva disgregazione dello spazio-tempo, scoperta dallo scienziato Evel Cent, che ha creato un progetto, NEXT, per fuggire in una dimensione parallela. La rivelazione arriva nel momento dell'incontro tra Quichotte e la sorella, The Human Trampoline, in cui gli eventi sono collegati dal privato al mondo: «This was when the Trampoline began to tell Sancho how the end of her relationship with Quichotte was linked to a larger ending: the end of the world»⁸⁷³.

Concludiamo concentrandoci sul penultimo romanzo di Glissant, *Sartorius*⁸⁷⁴, dove l'autore porta all'estremo la libertà acquista dal narratore-*déparleur* alla fine di *Tout-monde*,

⁸⁶⁶ Ivi, p. 54.

⁸⁶⁷ Ivi, p. 133.

⁸⁶⁸ Ivi, pp. 134-135.

⁸⁶⁹ Ivi, p. 137.

⁸⁷⁰ Ivi, p. 153.

⁸⁷¹ Cfr. Ivi, p. 191.

⁸⁷² Ivi, p. 195.

⁸⁷³ Ivi, p. 252.

⁸⁷⁴ Dedicheremo a *Ormerod* spazio nel prossimo sottocapitolo, essendo esso stanzialmente il romanzo del pensiero della traccia, e dunque maggiormente affine alle prossime pagine.

ora libero di tessere spazi e tempi diversissimi lungo la storia dell'uomo in un mondo che ormai non ha più differenza temporale e spaziale:

L'Utopie n'est pas le rêve. Elle est ce qui nous manque dans le monde [...]. Nous sommes nombreux à nous être réjouis que le philosophe français Gilles Deleuze ait estimé que la fonction de la littérature comme de l'art est d'abord d'inventer un peuple qui manque. L'Utopie est le lieu même de ce peuple.⁸⁷⁵

In *Sartorius*, il suo settimo romanzo⁸⁷⁶, Glissant inventa un popolo, i Batoutos, apparsi nell'anno «cinq cent ou à peu près avant cette ère que nous vivons»⁸⁷⁷ a Onkolo, città di un arcipelago immaginario nel cuore del continente africano «invisible in quanto nazione»⁸⁷⁸; essi sono partiti in un tempo lontano dal loro territorio per scoprire il mondo, alla ricerca di «Éléné!» («qui résume pour eux le lieu du Temps où les humanités se rencontreront enfin»⁸⁷⁹). I Batoutos sono un modello ideale di creolizzazione, di una *errance enracinée* (erranza con radici), che moltiplica il pensiero del territorio e neutralizza il pensiero del viaggio come conquista dell'altro. La narrazione delle differenti storie dei Batoutos è funzionale alla dimostrazione del principio di relazione che struttura il mondo. Ne *La Cohée du Lametin* l'invenzione dei Batoutos è legata alla teorizzazione dell'utopia impostata da Deleuze: «l'invention diffère de la création en ceci qu'elle ajoute au créé une intention manifeste»⁸⁸⁰. Non si tratta di confortarsi con un'opera populista o nazionalista, in quanto il popolo dei Batoutos è sempre un «devenir-peuple»⁸⁸¹, un popolo che non manca solo al singolo o a una comunità precisa, bensì alla «totalité-monde»⁸⁸². La totalità-mondo è un mondo in cui si entra nelle «zones de voisinage»⁸⁸³, ovvero in cui gli esseri umani, gli animali, i paesaggi, si contaminano mutualmente:

Le peuple qui manque [...] aujourd'hui c'est aussi le peuple du Tout-monde, celui qui nous manque depuis longtemps, et il diffracte en combien de peuples à la fois, et les poétiques, l'art et la philosophie sont différents moyens, parmi d'autres qui nous sont encore inconnus, désormais désentravés des idées de système, de nommer (d'inventer) ce peuple, sans fixité.⁸⁸⁴

I Batoutos non impongono la loro presenza agli altri, essi si ibridano all'altro, cercano il contatto e la relazione, così la trasparenza e l'opacità diventano dei valori “forti”, costruttivi, non manifestano stereotipicamente uno stato di grigiore e di piattume, ma uno spazio di

⁸⁷⁵ Édouard Glissant, *La Cohée du Lametin*, cit., p. 16.

⁸⁷⁶ Secondo Uwe *Sartorius* è il romanzo dei romanzi di Glissant, in virtù della sua forte intertestualità interna: è un libro che prende per oggetto gli altri libri. Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 236.

⁸⁷⁷ Édouard Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999, p. 15.

⁸⁷⁸ Ivi, p. 15.

⁸⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁸⁰ Édouard Glissant, *La Cohée du Lametin*, cit., p. 135.

⁸⁸¹ Ivi, p. 136.

⁸⁸² *Ibid.*

⁸⁸³ *Ibid.*

⁸⁸⁴ Édouard Glissant, *La Cohée du Lametin*, cit., p. 137.

molteplicità. Essi vivono una vita fugace, fondata sul rapporto con la contingenza e la relazione con essa. Il movimento libero della narrazione in tempi e luoghi diversissimi tra loro viene giustificato dall'erranza dello stesso popolo (e in particolare del personaggio di Oko, opposto e complementare a quello di Anandoo, che è invece immobile, quest'alternanza rispecchia la trama del romanzo⁸⁸⁵): «L'étendue vous parle, par l'absence saisissante de ces Batoutos. Accommodez votre regard, vous les perdrez peut-être de vue dans les espaces et les temps. Ils sont rapides à disparaître, vous ne saisissez pas l'éclair du temps, vous restez là tout en vertige sur l'horizon»⁸⁸⁶. A tal proposito Jean Bessière vede in *Sartorius* un modello di romanzo contemporaneo, in quanto i Batoutos sono il modo di designare la molteplicità dei mondi senza unificarli: «le Batouto n'est ultimement que la figure du rapport temporel et spatial libre»⁸⁸⁷.

Uno dei personaggi persi nell'erranza tramite lo schiavismo è Odon Odon, sorta di variazione dell'Odon figlio di Marie Celat, il cui «delirio nel mondo» tra Onkolo, Fort-Royal e la Carolina del Sud viene seguito nel capitolo *Kastrats*⁸⁸⁸. I Batoutos, spiega Glissant, cercano l'origine del tempo⁸⁸⁹ in quanto essenza complessa e spiraliforme:

Parce que nous éprouvons que le mouvement de temps qui a ouvert et déformé le monde, je veux dire le Tout-monde, a certes été construit et reconstruit en éclatements à travers les cris des veilleurs des caravelles et les abordages des apatrides corsaires, et par les remugles négriers, les expéditions scientifiques [...], mais que c'est, à rebours, le cheminement incessant et solitaire de ceux-ci, les Batoutos, qui avait permis de maintenir l'éclatement sans qu'il dégénère, une fois calamiteuse pour toutes, en unité d'empire et en Vérité universelle.⁸⁹⁰

Le transizioni tra le diverse scene seguono convergenze tematiche o temporali intessute dall'onnipresente *déparleur*; spesso esse vengono effettuate senza soluzione di continuità, altre volte lo scrittore parla direttamente al lettore per orientarlo («Nous quittons cette famille invisible et menacée, qui disparaît dans les venelles de la ville, ou plutôt nous n'en suivons plus la trace qu'au long du grand chemin de cette lignée tenace, œuvre de Jacob Sartor»⁸⁹¹). A raccordare i personaggi è la stessa nominazione finale in O, conseguente alla conformazione spazio-temporale dell'intreccio («Alignés en couples si apparents, o et oo, ils ne vous opposent là rien d'irréparable. Ils désignent le mouvement de la multiplicité qui mène à Éléne!»⁸⁹²). Il *déparleur* intesse finzione utopica con esperienze vissute dall'autore o con avvenimenti contemporanei, alternando (in continuità con l'estetica espressa in *Une nouvelle région du*

⁸⁸⁵ Cfr. Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 64.

⁸⁸⁶ Ivi, p. 27.

⁸⁸⁷ Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problematicité du monde*, cit., p. 166.

⁸⁸⁸ Cfr. Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 113.

⁸⁸⁹ Cfr. Ivi, p. 30.

⁸⁹⁰ Ivi, p. 62.

⁸⁹¹ Ivi, p. 208.

⁸⁹² Ivi, p. 97.

monde) narrazione, poesia, dialoghi e forme saggistiche. Vanno citate le riflessioni sul popolo zulu dei KwaMashu dell’Africa del Sud, dove Glissant afferma di essere stato accolto non come «l’ethnologue fêru d’informations que je ne suis pas mais comme un ami»⁸⁹³; e il dialogo con la persona/personaggio di Marina sul multilinguismo e migrazione presente in uno degli ultimi capitoli, *Buenos*⁸⁹⁴. Il capitolo *KwaMashu* è funzionale anche per esemplificare la transizione tra spazi e tempi eterogeni: si va dal confine tra Burkina Faso e Costa d’Avorio⁸⁹⁵, al Novecento in Senegal, con l’entrata dell’Islam⁸⁹⁶, all’Africa del Sud⁸⁹⁷ e addirittura a Cuneo⁸⁹⁸, prima di “tornare” nelle Antille⁸⁹⁹. Come analizzato da Fonkoua, le differenti storie e trame di *Sartorius* sono disposte in modo tale da creare delle continuità nelle differenze (le più svariate, tra le guerre e i disastri del mondo, per esempio): «En accordant une si grande place à l’imaginaire, Glissant opte en définitive pour une approche du réel par la littérature et pour une approche du monde par la fiction»⁹⁰⁰.

Il saggismo libero si esprime fondamentalmente in tre casi: la riflessione sul legame tra sterminio del popolo Herero e nazismo⁹⁰¹, lo studio sull’esilio di massa degli Zanj⁹⁰², e la guerra tra Hutu e Tutsi, che viene però intrecciata con la narrazione fittizia del personaggio di Imoko⁹⁰³. *Sartorius* è un rizoma che si espande verso il mondo e lo ingloba in sé, operando una rilettura e una rielaborazione libera della tradizione letteraria: le citazioni intessono la narrazione, in modo da creare relazioni e *lieux-communs* con la storia dei Batoutos. Come spiegato in *Poétique de la Relation*: «Ce qui, provenant d’une tradition, entre en Relation ; ce qui, défendant une tradition, autorise la Relation ; ce qui, ayant quitté ou réfuté toute tradition, fonde un autre plein-sens de la Relation ; ce qui, né de la Relation, la contredit et la contient»⁹⁰⁴.

Il rizoma intessuto tramite l’intertestualità non ricerca una filiazione, ma esprime un’identità-relazione mondialista, che appartiene al *tout-monde* e che può decidere quali sono i propri riferimenti, in quanto la poetica della relazione «ne s’accomplit plus par approfondissement d’une tradition, mais par la disposition de toutes les traditions à entrer en

⁸⁹³ Ivi, p. 79.

⁸⁹⁴ Ivi, pp. 328-329.

⁸⁹⁵ Ivi, p. 77.

⁸⁹⁶ Cfr. Ivi, p. 78.

⁸⁹⁷ Ivi, p. 79.

⁸⁹⁸ Cfr. *Ibid.*

⁸⁹⁹ Cfr. Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 80.

⁹⁰⁰ Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde*, cit., p. 299.

⁹⁰¹ Cfr. Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., pp. 287-298.

⁹⁰² Cfr. Ivi, p. 256.

⁹⁰³ Cfr. Ivi, p. 337.

⁹⁰⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 107.

relation»⁹⁰⁵. Tra queste, tuttavia, spiccano citazioni molto più rilevanti ai fini della narrazione, che generano riflessioni e dialogo. Le analizzeremo nel nostro quarto capitolo, ma riportiamo qui la principale, in cui la «Éléné!» dei Batoutos è comparata a *L'Aleph* di Jorge Luis Borges, una citazione che ci serve anche da conclusione, in quanto riprende i temi principali trattati lungo queste pagine:

Éléné! n'est pas un absolu de lieu, comme l'Aleph de Jorge Luis Borges, le voyant aveugle d'Argentine. L'Aleph vous met en vertige par sa concentration inimaginable. Éléné! vous chavire parce qu'il rassemble aussi les lieux, mais la diversité, non pas l'absolu, le concerne. L'Aleph se suffit à soi-même, son atmosphère est de cristal. Éléné! a besoin de toutes les consciences des peuples, son atmosphère est striée de gori rouge et de kwamés qui s'obstinent les uns dans les autres.⁹⁰⁶

La «Éléné!» di Sartorius è un'ulteriore variazione del *tout-monde* e della *nouvelle région du monde*: Glissant qui espone una dialettica tra due sistemi poetici. Secondo l'autore Borges nella sua opera combinatoria ed enciclopedica, *l'Aleph*, conduce alla vertigine il lettore ma non cerca la totalità-mondo, bensì l'assoluto. *L'Aleph* sarebbe dunque uno specchio del problema reiterato dell'arte mimetica occidentale, la versione portata al limite del libro-*radicelle* descritto da Deleuze e Guattari: un'opera che cerca di moltiplicarsi al suo interno per concepire la molteplicità del mondo, ma che afferma comunque un'unità finale⁹⁰⁷. Il *tout-monde* afferma invece la relazione nelle differenze, concepisce la totalità, ma unicamente nel mantenimento e nella creolizzazione di ogni identità: Sartorius è un libro rizoma perché vive la molteplicità, non la riproduce mimeticamente ma prolifera con essa. Glissant sembra affermare questa differenza anche per chiarire e difendersi da facili comparazioni⁹⁰⁸. La sua opera non appartiene alla combinatorietà post-strutturalista, la coscienza della complessità del mondo non deve portare alla riaffermazione dell'Uno-universale, bensì deve far «entrare l'opera nel reale», deve far percepire al lettore la trama delle differenze della relazione, facendolo entrare in essa: «Nous ne craignons pas l'Utopie, elle est notre seul Acte: notre seul Art»⁹⁰⁹.

2.3.2. Il romanzo come pensiero della traccia.

La seconda direttrice della nostra comparazione si basa sulla poetica del romanzo come «pensiero della traccia». Glissant, Rushdie e Meneghello condividono la scelta della scrittura romanzesca per decostruire la storia ufficiale (della nazione, della colonizzazione, del

⁹⁰⁵ *Ibid.*

⁹⁰⁶ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 301.

⁹⁰⁷ Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, cit., p. 12.

⁹⁰⁸ Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 257.

⁹⁰⁹ Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, cit., p. 27.

fascismo): i romanzi sono delle microstorie pluridiscorsive assimilabili alle teorie di Bachtin, in cui il reale non è rappresentato dalla «narrazione tragica del quotidiano», bensì dalle interazioni forti, e spesso comiche tra avvenimenti disparati, spesso grotteschi e assurdi. Anche in questo caso abbiamo scelto di bipartire la sezione in due sottocapitoli: nel primo i rapporti tra riscrittura della storia e decostruzione del realismo sono più evidenti; nel secondo ci si focalizza maggiormente sul realismo ibrido e sulla rottura delle distinzioni dicotomiche tra finzione e non-finzione.

2.3.2.1. *Rapporti tra microstoria, narrazione e pluristilismo.*

Compariamo i due incipit di *Midnight's Children* e *Pomo pero*:

I was born in the city of Bombay... once upon a time. No, that won't do, there's no getting away from the date: I was born in Doctor Narlikar's Nursing Home on August 15th, 1947. And the time? The time matters, too. Well, then: at night. No, it's important to be more... On the stroke of midnight, as a matter of fact. Clock-hands joined palms in respectful greeting as I came. Oh, spell it out, spell it out: at the precise instant of India's arrival at independence, I tumbled forth into the world. [...] I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country. For the next three decades, there was to be no escape [...]. I, Saleem Sinai, later variously called Snotnose, Stainface, Baldy, Sniffer, Buddha and even Piece-of-the-Moon, had become heavily embroiled in Fate – at the best of times a dangerous sort of involvement.⁹¹⁰

Mio nonno è nato proprio nell'anno che il veneto diventò Italia, dunque non ci sono altri italiani che lui e mio padre tra me e il tempo antico quando qui non ce n'erano ancora. Ci si sta comodi in tre in un secolo; una sessantina di persone da rintracciare tra le e i romani, qualche centinaio fino alle caverne, alcune migliaia tra me i pitecantropi. È curioso che a metterli tutti insieme si farebbe all'incirca un paese come il mio e si potrebbe venirci a conoscere tutti.⁹¹¹

Due stili diversi, due modi di raccordare storia e microstoria diversi, eppure un medesimo senso di sovrapposizione tra la propria storia personale e quella dell'India da un lato, dell'Italia dall'altro. Il romanzo di Rushdie è allo stesso tempo riscrittura e metafora⁹¹² della storia dell'India⁹¹³: il protagonista, nato nel momento dell'indipendenza dell'India dall'Inghilterra e dunque difatti della nascita dello Stato è collegato alla storia del subcontinente da un legame inscindibile. Ma questa *elephantiasis*⁹¹⁴ non riguarda il solo Saleem: *Midnight's Children* è un

⁹¹⁰ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 3.

⁹¹¹ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 624.

⁹¹² Per un'attenta analisi della tecnica della metafora in *Midnight's Children* si vedano la tesi di dottorato di Martina Misia, *Problemi dell'ibridazione. Il realismo magico e altri esempi*, Università degli studi di Bergamo, tutor: Prof. Giovanni Bottirolì, 2022; e l'articolo della stessa *Dai generi ai modi: per una teoria dell'ibridazione*, «Enthymema», XXXI, 2022, pp. 262-286.

⁹¹³ Per una comparazione tra l'operazione di Rushdie e il pensiero di Hayden White, si veda: Nicole Weickgenannt Thiara, *Salman Rushdie and Indian Historiography. Writing the Nation into being*, London, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 24-25.

⁹¹⁴ Si veda l'analisi di Soren Frank, *Migration and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie and Jan Kjaerstad*, London Palgrave Macmillan, 2008, p. 134: «'Elephantiasis' is Rushdie's metaphor for an

romanzo della folla, non del singolo, la stessa «Midnight's Children Conference» che abbiamo analizzato nelle pagine precedenti è specchio della varietà dell'India, come testimoniato da un frammento parodico sull'inverosimiglianza del fatto che bambini di dieci anni possano avere pensieri così strutturati (parodia dell'opinione degli stati occidentali sulla neonata India).

«Your life, which will be, in a sense, the mirror of our own», the Prime Minister wrote, obliging me scientifically to face the question: In what sense? How, in what terms, may the career of a single individual be said to impinge on the fate of a nation? I must answer in adverbs and hyphens: I was linked to history both literally and metaphorically, both actively and passively, in what our (admirably modern) scientists might term «modes of connection» composed of «dualistically-combined configurations» of the two pairs of opposed adverbs given above.⁹¹⁵

Saleem espone addirittura le quattro modalità in cui lui e la sua famiglia (specchio di tre differenti momenti storici dell'India dal 1915 al 1978: l'era coloniale, le due Guerra Mondiali, l'Indipendenza, la Partizione e la guerra tra India e Pakistan, la guerra interna in Pakistan e la secessione del Bangladesh, l'*Emergency* di Indira Ghandi⁹¹⁶) sono legati alla storia: «actively-litteraly», «passively-metaphorically», «actively-mataphorically» e «passive litteraly»⁹¹⁷. Il primo si riferisce al modo in cui le azioni di Saleem hanno letteralmente alterato il corso di eventi storici (per esempio la diretta responsabilità disegnata dall'essere entrato nei pensieri di Evie Burns grazie alla propria telepatia e la partizione dello stato di Bombay⁹¹⁸). L'unione di passivo e metaforico coinvolge tutti gli eventi che hanno avuto un impatto metaforico su Saleem (per esempio la trasformazione di Ahmed Sinai in un uomo bianco: «perhaps my father was a late victim of a widespread, though generally unremarked phenomenon. The businessman of India were turning white»⁹¹⁹). Il «passive-letteral» copre tutti quei momenti in cui la storia del paese ha degli effetti diretti su quella della sua famiglia («It is my firm conviction that the hidden purpose of the Indo-Pakistani war of 1965 was nothing more nor less than the elimination of my benighted family from the face of the earth»⁹²⁰). Infine, il principale, l'attivo-metaforico: «which groups together those occasions on which things done by or to me were mirrored in the macrocosm of public affairs, and my private existence was shown to be symbolically at one with history»⁹²¹. Difatti, esso è il modo di connessione che governa l'intero

encyclopedic aesthetic that attempts to incorporate life in its totality, and, as such, elephantiasis relates to human identity, life in general, and novelistic form»

⁹¹⁵ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 330.

⁹¹⁶ Cfr. Meenu Gupta, *Salman Rushdie, Re-Telling History Through Fiction*, New Delhi, Prestige Books, 2009, p. 54.

⁹¹⁷ Cfr. Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 330.

⁹¹⁸ Cfr. Ivi, p. 265.

⁹¹⁹ Ivi, p. 248.

⁹²⁰ Ivi, p. 469.

⁹²¹ Ivi, p. 331.

romanzo («From the moment of my conception, it seems, I've been public property»⁹²²), in particolare, come abbiamo detto, tramite la telepatia e la MCC:

Because the feeling had come upon me that I was somehow creating a world; that the thoughts I jumped inside were mine, that the bodies I occupied acted at my command; that, as current affairs, arts, sports, the whole rich variety of a first-class radio station poured into me, I was somehow *making them happen*... which is to say, I had entered into the illusion of the artist, and thought of the multitudinous realities of the land as the raw unshaped material of my gift.⁹²³

Si vedano inoltre i seguenti esempi: i genitori partono per Bombay e viene annunciata la prossima Partizione dell'India⁹²⁴; la sorella Brass Monkey nell'estate del 1956 mette fuoco a delle paia di scarpe, «while Nasser sank ships at Suez»⁹²⁵; dopo la morte del nonno, «Prime Minister Jawaharlal Nehru fell ill and never recovered his health. This fatal sickness finally killed him on May 27th, 1964 [...]. And my grandfather was the founder of my family, and fate was linked by my birthday to that of the nation, and the father of the nation was Nehru. Nehru's death; can I avoid that, too, was all my fault?»⁹²⁶; quando è in Pakistan, Saleem sogna il Kashmir e il Pakistan decide di dichiarare guerra all'India⁹²⁷. Il collegamento dell'io con la storia è, infine, una grande parodia tanto del motto nazionalista di Indira Ghandi⁹²⁸ «India is Indira and Indira is India»⁹²⁹, quanto del rapporto tra soggetto e storia sociale del realismo ottocentesco; è insomma una forte critica della nazione come comunità immaginata e del romanzo come foraggiamento del mito:

August in Bombay: a month of festivals, the month of Krishna's birthday and Coconut Day; and this year – fourteen hours to go, thirteen, twelve – there was an extra festival on the calendar, a new myth to celebrate, because a nation which had never previously existed was about to win its freedom, catapulting us into a world which, although it had five thousand years of history, although it had invented the game of chess and traded with Middle Kingdom Egypt, was nevertheless quite imaginary; into a mythical land, a country which could never exist except by the efforts of a phenomenal collective will – except in a dream we all agreed to dream; it was a mass fantasy shared in varying degrees by Bengali and Punjabi, Madrasi and Jat, and would periodically need the sanctification and renewal which can only be provided by rituals of blood. India, the new myth – a collective fiction in which anything was possible; a fable rivalled only by the two other mighty fantasies: money and God.⁹³⁰

Come analizzato da Nickole Weickgenannt Thiara, la megalomania di Saleem nel rivendicare la propria centralità nella storia a partire in particolare dalla lettera di Nehru è un commento critico alle convenzioni della storiografia nazionalista indiana che legge la storia

⁹²² Ivi, p. 100.

⁹²³ Ivi, p. 241.

⁹²⁴ Cfr. ivi, p. 120.

⁹²⁵ Ivi, p. 207.

⁹²⁶ Ivi, p. 387.

⁹²⁷ Cfr. Ivi, p. 457.

⁹²⁸ Cfr. Meenu Gupta, *Salman Rushdie*, cit., p. 56.

⁹²⁹ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 587.

⁹³⁰ Ivi, p. 150.

dell'India post-Indipendenza per l'appunto sotto forma di biografie su Nehru; Rushdie dunque usa Saleem per incorporare e parodiare il discorso di (e su) Nehru nel romanzo, in particolare: «Saleem's attempt at creating a scientific theory of his relation to history by modes of connections, deploying a 'scientific' discourse, is an instance of Saleem mimicking Nehruvian rhetoric»⁹³¹. Evidentemente, una simile concezione della storia e del racconto non può basarsi su un realismo classico, bensì su una pluridiscorsività dialogica⁹³²; abbiamo già parlato dell'elemento sovranaturale della telepatia, ma più in generale, spiega Saleem, la realtà è una questione di prospettiva:

The further you get from the past, the more concrete and plausible it seems – but as you approach the present, it inevitably seems more and more incredible. Suppose yourself in a large cinema, sitting at first in the back row and gradually moving up, row by row, until your nose is almost pressed against the screen. Gradually the stars' faces dissolve into dancing grain; tiny details assume grotesque proportions; the illusion dissolves or rather, it becomes clear that the illusion itself *is* reality.⁹³³

Gli esempi da fare sono numerosi, ci limitiamo a qualche citazione significativa: «'You always were a heartless boy', she sighed, and then turned into a lizard on the wall of the corridor and stuck her tongue out at him»⁹³⁴; «Reverend Mother began to dream her daughter's dreams. (Padma accepts this without blinking; but what others will swallow as effortlessly as a laddoo, Padma may just as easily reject. No audience is without its idiosyncrasies of belief)»⁹³⁵; quando la madre di Saleem, Mumtaz, muore, Nadir Khan costruisce il Taj Mahal in suo onore⁹³⁶.

Midnight's Children, dunque, decostruisce le classiche barriere tra finzione e non-finzione, promuovendo una percezione soggettiva della storia («Reality can have metaphorical content; that does not make it less real»⁹³⁷). Per questo non è cruciale ai fini della veridicità della narrazione che le date siano giuste o sbagliate: «Re-reading my work, I have discovered an error in chronology. The assassination of Mahatma Gandhi occurs, in these pages, on the wrong date. But I cannot say, now, what the actual sequence of events might have been; in my India, Gandhi will continue to die at the wrong time»⁹³⁸. Saleem afferma di raccontare la verità della memoria personale, e le modalità in cui essa si intesse con quella collettiva⁹³⁹: «because memory has its own special kind. It selects, eliminates, alters, exaggerates, minimizes, glorifies,

⁹³¹ Nicole Weickgenannt Thiara, *Salman Rushdie and Indian Historiography*, cit., pp. 29-30.

⁹³² Carlos Fuentes, in *Géographie du roman*, cit., pp. 215-216 individua nei romanzi di Rushdie il maggior esempio del romanzo pluridiscorsivo teorizzato da Bachtin nella nostra contemporaneità.

⁹³³ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 229.

⁹³⁴ Ivi, p. 21.

⁹³⁵ Ivi, p. 57.

⁹³⁶ Cfr. Ivi, p. 73.

⁹³⁷ Ivi, p. 278.

⁹³⁸ Ivi, pp. 229-230.

⁹³⁹ Cfr. Meenu Gupta, *Salman Rushdie*, cit., p. 59.

and vilifies also; but in the end it creates its own reality, its heterogeneous but usually coherent version of events; and no sane human being ever trusts someone else's version more than his own»⁹⁴⁰. La storia ufficiale è criticata in quanto narrazione, problematica evidente nel conflitto tra India e Pakistan, dove vengono confrontate le descrizioni discordanti dei governi dei due stati sul numero dei morti e sui confini⁹⁴¹:

In a country where the truth is what it is instructed to be, reality quite literally ceases to exist, so that everything becomes possible except what we are told is the case; and maybe this was the difference between my Indian childhood and Pakistani adolescence – that in the first I was beset by an infinity of alternative realities, while in the second I was adrift, disoriented, amid an equally infinite number of falsenesses, unrealities and lies.⁹⁴²

Ritorniamo ora a quel frammento di *Pomo pero*. Non è un caso che un simile rapporto tra microstoria familiare e storia nazionale si trovi qui e non negli altri romanzi meneghelliani inclusi nel nostro *corpus*, come notato da Gigliosa Sulis, infatti: «rispetto alla polifonia di *Libera nos a malo* in *Pomo pero* si registra un leggero restringimento del punto di vista: essendo la famiglia, più che il paese, l'oggetto del racconto, la voce del narratore, che racconta in prima persona, si rafforza, e l'effetto polifonico risulta meno vivace». D'altronde è lo stesso sottotitolo (*paralipomeni di un libro di famiglia*) a suggerire la modifica di focalizzazione e oggetto della rappresentazione. La narrazione di *Pomo pero* è caratterizzata da un certo grado di irrealtà e deformazione grottesca. Si vedano come esempio alcune immagini strutturali del racconto come il «buco di Cesuna nel cielo»⁹⁴³; o l'incombente minaccia del tremaio («e quando le zie imbestialite ci venivano addosso col coltellaccio del pesto per cavarci la quinta budella si scatenava in oi, nel pericolo, un tremaio di gioia»⁹⁴⁴); o un uomo che «aveva la licenza di ammazzare le persone»⁹⁴⁵; oppure alcune comiche traslazioni dal metaforico al letterale come «Adolfo le ha rotto l'ano, hanno dovuto ricucirla»⁹⁴⁶. La stranezza e la follia non sono le reazioni a un mondo in stato di decomposizione, ma gli effetti naturali scaturiti dal modo in cui sin da bambini è stato rinsaldato il sentimento di unità nazionale, attraverso il non-senso dell'educazione in lingua e dei precetti da imparare acriticamente a memoria:

La cultura che sedeva sopra di noi come una bella cappa di piombo azzurro aveva un lato rassicurante, e un altro che dava inquietudine. C'era un po' troppa congruenza nel mondo dove s'imparavano le cose – le nozioni fondamentali formavano un sistema. I corpi si dividono in buoni e cattivi conduttori; Gesù

⁹⁴⁰ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 292.

⁹⁴¹ Cfr. Ivi, pp. 470-475.

⁹⁴² Ivi, p. 453.

⁹⁴³ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 626. Per un'analisi approfondita di questo passaggio, si veda Antonio Daniele, *Dal centro al cerchio*, cit., pp. 131-134.

⁹⁴⁴ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 628.

⁹⁴⁵ Ivi, p. 641.

⁹⁴⁶ Ivi, p. 693.

incarnato nel grembo di Maria, ha salvato l'umanità, che è perciò tenuta ad andare a messa, pagare le tasse, comunicarsi almeno a Pasqua [...]; il Duce, incarnato nel grembo di Rosa Maltoni, ha salvato l'Italia [...].

Da nessuna parte ci veniva non dico lo stimolo a scegliere, ma anche solo l'avviso che ci fosse una scelta.⁹⁴⁷

La cultura ufficiale e il fascismo sono congruenti e sovrapponibili. Bisogna sempre ricordare che Meneghello nasce nel 1922, nell'anno della marcia su Roma: egli cresce in un mondo fascista tenuto insieme dalla retorica, ma che presto nella testa dell'autore si sfalderà mostrando tutte le proprie assurdità. Il fascismo torna in diverse modalità, ma soprattutto attraverso il ritmo. Prendiamo un passo del capitolo 4 della sezione *Primi*:

Se il corteo di fa verso sera è una fiacolata. Tutto sommato è come una processione, ma svelta concitata divertente. In testa filava un manipolo di uomini con le facce piene di corrente elettrica, che dicevano convulsamente *Eia, Eia*, e tutti dietro a passo quasi di corsa esclamando ogni tanto *Alalà!*

Alalà! Alalà! Il fiocco dei fès impazziva, i galiardetti filavano obliquamente, pronti a infricciare la gente; la come scherzando, perché se paiono lance, crude lance da infriccio, sotto-sotto sono pacifici tubi di latta. *Alalà!*

E la corente elettrica
si fa sempre più forte
toccare Musolini
pericolo di morte.

Eh, guai a toccarlo! Fai una gran scintilla e addio figli. Trovano un mucchietto di carbonella.⁹⁴⁸

Il ritmo dell'inno ripetuto a memoria struttura l'intero capitolo, costruito intorno alla ripetizione paratattica ossessiva di precetti e massime ingoiate, introiettate, ripetute in maniera straniata. La ricostruzione del fascismo in paese non segue dunque lo schema di una ricostruzione logico-razionale, ma l'irrazionalità dell'imposizione stessa della dittatura. Si tratta di un ottimo esempio della natura conoscitiva della prosa meneghelliana, che non deforma il passato tramite l'occhio del presente ma inserisce i due momenti in una dialettica continua: per comprendere il fascismo bisogna rivivere quella notazione del presente attraverso il medesimo ritmo, rimetterla in musica allo stesso modo, certo straniandola tramite delle sottili schegge ironiche, ma le contraddizioni non vengono risolte. Come per Barthes non vi poteva essere romanzo senza una *notatio* continua⁹⁴⁹, la notazione è forse il vero elemento costruttivo del realismo meneghelliano («così mi succede continuamente nella vita, scrivo e riscrivo intorno alle stesse cose, ogni tanto una parola, o un giro di frase mi fa ricordare che per di lì sono già passato, forse cinque anni, o tre anni, o due mesi prima... e allora bisogna prendere questi gran pacchi di carte e andare a cercare»⁹⁵⁰). Tuttavia, non vi è un solo tipo di fascismo: da una parte

⁹⁴⁷ Ivi, p. 651.

⁹⁴⁸ Ivi, p. 642.

⁹⁴⁹ Cfr. Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit.

⁹⁵⁰ Luigi Meneghello, *L'acqua di Malo*, cit., p. 1168.

vi è quello istituzionale, dall'altro vi è quello paesano, che ne è al tempo stesso microstoria e parodia. «Chi sono dunque i fascisti?»⁹⁵¹, si chiede il narratore, «la gente per bene come i nostri papà, gli zii, i loro parenti e amici»⁹⁵², ovvero, tutti. Non vi era possibilità di scegliere (afferitava il narratore nel frammento sopra riportato): comunisti veri non esistono, «c'erano bensì scontri tra fascisti e cumunisti allestiti dalla zia Corinna in cucina»⁹⁵³. Come scritto più avanti: «le fortune del fascismo nel mio paese sono di poca importanza nel quadro della storia generale del movimenti e dei suoi rapporti con la società italiana»⁹⁵⁴; tuttavia tramite un'analisi del piccolo contesto si possono comprendere non poche cose per Meneghello, innanzitutto per un motivo di metodo, in quanto «il controllo filologico del materiale è quasi perfetto [...], nessuna autorità può contraddirci»⁹⁵⁵. A dieci anni dalla marcia su Roma già non si avvertiva alcun tipo di resistenza, né di critica politica, al massimo «Il segretario del Fascio era molto deriso, anche in ambienti squadristici che io conoscevo intimamente, per il fatto che era piccolo e tozzo»⁹⁵⁶. Ma si tratta di una sorta di tendenza alla deformazione grottesca e comica intrinseca alla cultura paesana, in quanto: «una élite fascista c'era, coi suoi capi e portavoce, e coi suoi intellettuali e simpatizzanti», senza oppositori di sorta. Per questo, in definitiva: «il fascismo era dunque una parte normale della vita»⁹⁵⁷, e di conseguenza non si può avere un racconto realista del quotidiano che non metta in crisi le stesse nozioni di normalità e quotidianità. Si veda, nella seguente pagina, l'intersezione tra racconto allucinato e ritmo della realtà:

Il Duce col fës è vestito alla cavallerizza, Dio a testa nuda e in vestaglia. Il Duce andava in motocicletta (mentre Dio va in angeli), aveva una Benelli, magrolina per la verità, con la quale venne a Padova a vedere la Fiera Campionaria. [...].

Quel basco, quando non era il fës, ricopriva una grossa pecca del Duce, la maia pelata, mentre il testone di Dio era folto di capelli. La Madonna portava il coccone [...].

Il Duce ha un oggetto di natura incerta, forse un rospo ciroloide, che si compiace di mettere nel mangiare della gente [...]. Lo dicono tutti; il Duce lo ha messo nelle brasòle ai socialisti, e appena arrivato a Roma lo ha messo nelle brasòle al Re, ma il Re ha fatto finto di niente. Il Duce voleva anche metterlo nelle brasòle al Papa, ma il Papa svelto è corso a metterlo nelle brasòle al Duce!⁹⁵⁸

Risulta abbastanza illuminante, ai fini della nostra trattazione, la definizione di «scrittura notturna» di Ernestina Pellegrini, ovvero: «una specie di trasgressione antirealistica, in controtendenza con il programmatico realismo dello scrittore, una trasgressione che coinvolge la rappresentazione dello spazio e quella del tempo, il mondo della morte da una parte e la

⁹⁵¹ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 642.

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 643.

⁹⁵⁴ *Ivi*, p. 644.

⁹⁵⁵ *Ibid.*

⁹⁵⁶ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit.,

⁹⁵⁷ *Ivi*, p. 647.

⁹⁵⁸ *Ivi*, p. 648.

costruzione di retromondi eterni e indistruttibili dall'altra»⁹⁵⁹. Scrittura notturna, continua Pellegrini, in antitesi con la «scrittura diurna, illuministica, quella del ciclo che Pier Vincenzo Mengaldo ha definito 'civile e pedagogico'»⁹⁶⁰. Una trasgressione che, si sta cercando di dimostrare, è sempre intessuta con la volontà di penetrare nella *glassy essence*, si tratta di un realismo integrale (e non esistenziale), consapevole che per cogliere i fondi primordiali delle esperienze è necessario anche andare al di là delle percezioni immediate, dell'emotività del ricordo, e dall'apparenza della logicità del reale. È una definizione, questa di scrittura notturna, che va di pari passo con quella di «corpo fonico», della stessa Pellegrini⁹⁶¹: come abbiamo scritto nel sottocapitolo precedente, tutto *Pomo pero* si intesse di rimandi ritmici, non solo gli avvenimenti relativi al fascismo. Si pensi al nucleo generativo (come indicato dallo stesso autore⁹⁶²): la sezione *Ur-malo*. Parliamo di ventuno componimenti poetici in cui singole parole dialettali isolate vengono agglomerate solo in base al suono o all'accento (trisillabi piani, bisillabi sdrucchioli ecc.). Analizzeremo questi testi nel nostro quarto capitolo, qui per ragioni di spazio si riporta solo la prima parte del primo componimento:

potacio batòcio spuacio patròcio
balòco sgnaròco sogato peòcio
bisato penacio rabòto cagòto
scoato lissiasso bigato missiòto.⁹⁶³

Questo è solo un esempio che non può valere da modello per la diversità ritmica e concettuale dei diversi componimenti, che variano a livello tanto compositivo quanto visivo. Si noti la musicalità generativa di *Pomo pero*: il romanzo si fonda su un'associazione ritmica delle parole che va poi a intessere un'associazione armonica tra gli avvenimenti. La logica che governa la sezione *Ur-malo* è dunque la medesima che struttura l'intero libro⁹⁶⁴. Esemplificativo di questo procedimento è un altro brano commentato dall'autore, questa volta in *Discorso in controluce*: qui «ciò che conta (la molla motrice: robusta ma molto delicatamente registrata) è il ritmo delle parole di mia cugina, e dietro a esso il ritmo dei suoi pensieri: un ritmo che ascoltandola ci pareva incalzante, emozionante... È lei la prima autrice di questa pagina, però sono coautore anch'io»⁹⁶⁵:

⁹⁵⁹ Pellegrini, *La scrittura notturna di Luigi Meneghello*, in *Tra le parole della "virtù senza nome"*, cit., p. 141.

⁹⁶⁰ Ivi, p. 142.

⁹⁶¹ Cfr. Ernestina Pellegrini, *Meneghello, Il corpo fonico*, cit.

⁹⁶² Cfr. Luigi Meneghello, *Leda e la schioppa*, cit., p. 1247.

⁹⁶³ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 727.

⁹⁶⁴ Operazione assolutamente centrale e interessante (che purtroppo non è possibile fare in questa sede) sarebbe verificare la ricorrenza delle parole nel testo, la vicinanza o lontananza di quelle col medesimo accento e continuare su questa linea.

⁹⁶⁵ Luigi Meneghello, *Discorso in controluce*, in *La materia di Reading e altri reperti*, cit. p. 1379.

Il baccano (dice) lo fanno con le zampette, e anche coi becchetti, è una gragnuola improvvisa, una cosa che fa impazzire. Partono nell'istante stesso che vedono spuntare l'alba, loro stanno lì sopra il tetto fermi e attenti, guardando fisso dalla parte dove spunta, e io lì sotto con gli occhi aperti e il cuore che mi batte aspetto che la vedano spuntare. È come uno scoppio: pestolano con le sattelle sopra le lastre, e coi becchetti picchiano nella grondaia, è come se mi cucissero con la macchina da cucire... [...] L'unica difesa è voltarla in ridere, racconto a tutti le nostre ridicole disgrazie e ridiamo, ma il mio cuore impaurito non ride! Ieri mia sorella in giardino ha messo il piede su una pozzanghera ghiacciata, era dietro a me; il ghiaccio ha fatto uno scricchio acuto, io sono saltata alta così, appena ridiscesa mi sono messa a piangere, si vede che ho l'orecchio troppo sensibile, la vita diventa un tormento.⁹⁶⁶

Il brano viene paragonato all'incipit del canto XXIII del *Paradiso* della *Divina Commedia* di Dante, in particolare ciò che li accomuna è l'attesa di Beatrice/della cugina insieme agli uccelletti: «si potrebbe dire che abbiamo tre poeti, Dante col suo splendido brano in versi, mia cugina col suo altrettanto splendido parlato, e il terzo sarei io che li ho ammirati entrambi e sentito la loro meravigliosa confluenza di armoniche; e ho rifatto per iscritto il secondo nella chiave del primo»⁹⁶⁷. Come analizzato da Francesca Caputo, i testi meneghelliani «sono fortemente sostanziati dalla parola d'altri: la voce narrante si pone come centro di 'smistamento', metabolizzazione»⁹⁶⁸. Si tratta di una delle caratteristiche maggiormente bachtiniane, dialogiche della sua prosa: la parola d'altri viene riprodotta o attraverso la citazione diretta, oppure, come nel caso sopracitato, attraverso la trasposizione indiretta, assorbita nella parola del narratore dialogico. I metodi stilistici di questa ricomposizione pluridiscorsiva sono molteplici: «selezione e sintesi [...]; ricerca di effetti di incisività [...]; varietà dei modi di restituzione delle parole [...]; forte ritessitura della parola citata all'interno del discorso della voce narrante»⁹⁶⁹. Sono «le armonie» in quanto ripetizioni di strutture ritmiche e tematiche che si incastonano nella mente dello scrittore, che in seguito cerca di rimodularle, ma senza la percezione di questi ritmi la realtà non si potrebbe toccare in alcun modo.

I due romanzi meneghelliani che mettono al centro della propria trattazione la microstoria nella maniera più evidente sono *Libera nos a malo* e *I piccoli maestri*. Due microstorie diverse: da un lato la rappresentazione di Malo nella sua concretezza di provincia italiana costituita da popolani, e che dunque pone in primo piano personaggi, oggetti ed espressioni (nonché la stessa lingua) che non sarebbero degni di essere rappresentati nella tradizione del romanzo borghese⁹⁷⁰ (in questo *Libera nos* è sicuramente l'opera più rabelesiana, bachtinianamente parlando, di Meneghello); dall'altro lato i *Piccoli maestri* si fondano sul «tirare il collo alla retorica

⁹⁶⁶ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 686.

⁹⁶⁷ Luigi Meneghello, *Discorso in controluce*, cit., p. 1380.

⁹⁶⁸ Francesca Caputo, *Confronti di parole. Il dialogo nell'opera di Luigi Meneghello*, in ForMaLit (a cura di), *La lingua dell'esperienza. Attualità dell'opera di Luigi Meneghello*, Sommacampagna, Cierra, 2019, p. 105.

⁹⁶⁹ *Ibid.*

⁹⁷⁰ Cfr. Stefano Brugnolo, *Malo come forma di vita*, cit.

fascista»⁹⁷¹, ma anche alla retorica della Resistenza, narrando le azioni per niente eroiche di un gruppo di partigiani che altro non sono se non *fucking bandits*⁹⁷². Diverse microstorie, ma in entrambi i casi il realismo non è certo il «sentimento tragico della quotidianità»⁹⁷³, anzi: in *Libera nos* il riso e il basso corporeo sono gli elementi generativi della stragrande maggioranza degli episodi. D'altronde, se il dialetto, materia principale del romanzo, è un «nòcciolo di materia primordiale» che «contiene forze incontrollabili proprio perché esiste in una sfera prelogica dove le associazioni sono libere e fondamentalmente folli», e dunque è «per certi versi realtà e per altri versi follia»⁹⁷⁴; è anche vero che «la parola nuova era l'evento stesso»⁹⁷⁵, e dunque il racconto di Malo deve darsi in un realismo ibrido⁹⁷⁶ capace di mettere in crisi la rappresentazione classica del reale. D'altro canto, nei *Piccoli maestri* gli elementi più drammatici (la guerra fascista e il rastrellamento) vengono sempre deformati in maniera grottesca ed espressionistica, mentre gli elementi più seri (l'apprendistato in Altipiano su tutti) vivono sempre in tensione con un contrappunto ironico. Ma in entrambi i casi, citando Zampese, «la riduzione del campo d'osservazione viene bilanciata dall'aumento esponenziale della qualità e del dettaglio»⁹⁷⁷.

Ma andiamo con ordine, iniziando da una campionatura esemplificativa di alcuni passaggi irrealistici ed ironici di *Libera nos*: «qui in paese quando ero bambino c'era un Dio che abitava in chiesa»⁹⁷⁸; «il cuoricino va soggetto a due disturbi, entrambi mortali; può cascare (per desiderio sregolato di un giocattolo, per esempio, o di mentine), e può scoppiare a causa dei dispiaceri»⁹⁷⁹; si pensi alla comparsa della «cosa ineffabile, quella che ho sentito qualche anno fa a Strigno in Valsugana», e alla conseguente visione: «erano oggetti muti, raggelati; sentivo che è per sua natura insopportabile a una creatura che parla che ci siano cose, materia; mi pareva di vedere che cos'è nel suo ultimo fondo impietrato la nostra vita. Distolsi il viso serrando gli occhi e i denti. Basta, basta!»⁹⁸⁰; si pensi anche alla già citata fine del capitolo 13, in cui il *putèlo* «resistette alle scosse del terrore finché la Sàura ruggente fu a due metri, a un metro; poi corse in mezzo, sparì nelle fauci deformi»⁹⁸¹. Per quanto concerne gli avvenimenti surreali si

⁹⁷¹ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 549.

⁹⁷² Ivi, p. 612.

⁹⁷³ Cfr. Eric Auerbach, *Mimesis*, vol. II, cit.

⁹⁷⁴ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 41.

⁹⁷⁵ Ivi, p. 25.

⁹⁷⁶ Cfr. Carla Marengo Vaglio, «Crolla!... la parola nuova era l'evento stesso». *Parole come eventi nell'opera di Meneghello*, in *Per Libera nos a malo*, cit., p. 37.

⁹⁷⁷ Luciano Zampese, *La forma dei pensieri*, cit., p. 34.

⁹⁷⁸ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 7.

⁹⁷⁹ Ivi, p. 27.

⁹⁸⁰ Ivi, p. 42.

⁹⁸¹ Ivi, p. 113.

veda la forza del cugino («Quando i suoi amici vollero partire senza di lui ed ebbero preso posto in macchina davanti al caffè in piazza, Giacomo afferrò la macchina per il paraurti di dietro, con una mano sola, e non partirono»⁹⁸²); oppure il metafisico «Mio Nonno Signore (che non era un nonno mio, ma è sempre nominato al possessivo come un Milord) [...] che si chiamava così perché somigliava al Signore»⁹⁸³; il fratello del nonno, mandato balaustrato perché «aveva aperto un tassello in un'anguria del prete e ci aveva fatto dentro i suoi bisogni»⁹⁸⁴; la fede, che «si trasmette principalmente per linee ginecologiche»⁹⁸⁵; «la Bibbia posata sulla tavola emanava raggi neri»⁹⁸⁶; l'indecisione sullo scherzo o sulla serietà dello zio Checco che ha la testa di un carabiniere incastrata nel radiatore della macchina⁹⁸⁷. Ma anche il capitolo 24, frammento surreale e onirico del «sogno di Cristoforo»⁹⁸⁸; l'oppressione dei poveri («che io personalmente ritenevo consistesse in un atto fisico ai danni dei mendicanti catturati uno a uno e stipati in una stanza. Entravano i ricchi, si sedevano sopra i poveri, e li opprimevano a lungo coi sederi»⁹⁸⁹). Il narratore spiega in una pagina cruciale:

In paese, l'elaborazione riflessa dell'esperienza è parlata e soprattutto mimata [...]. Il suo genere quasi unico è il riso, la rappresentazione comica della vita: ma in questo campo ha un'efficacia, una duttilità, una ricchezza, che per contrasto fanno apparire scipite e stentate molte parti analogiche della letteratura corrente.

L'*imitatio* mimata e parlata è rigorosamente rappresentativa, esibisce parole e gesti, non commentata [...]. Il fondo "vero" è essenziale, ma via via ci si allontana dal puro resoconto di cronaca, e si avverte spesso una tensione tra la verità materiale dei fatti, e la bellezza del racconto, e la purezza della linea. Finisce che cronaca e favola diventano indistinguibili [...].

Il riso esplode come forma stessa delle cose.⁹⁹⁰

Come analizzato da Stefano Brugnolo, *Libera nos* non funziona come semplice mimesi del mondo, ma segue meccanismi di «traduzione e adattamento culturale»⁹⁹¹ di un piano della cultura riflessa in un piano della cultura popolare, e viceversa. Il sistema di «interazioni forti» non si basa sull'opposizione dicotomica tra due piani (soggetto/oggetto, natura/cultura, città/paese, ecc.) ma sul travaso continuo di un piano nell'altro. Al centro di questo sistema di «cronache-favole»⁹⁹², di riprese di storie orali in forma scritta, c'è Mino, «il mio vecchio compagno di banco»⁹⁹³; egli è l'unico della vecchia Compagnia rimasto in paese, ed è «il

⁹⁸² Ivi, p. 139.

⁹⁸³ Ivi, pp. 139-140.

⁹⁸⁴ Ivi, p. 142.

⁹⁸⁵ Ivi, p. 143.

⁹⁸⁶ Ivi, p. 144.

⁹⁸⁷ Cfr. Ivi, pp. 158-159.

⁹⁸⁸ Cfr. Ivi, p. 216.

⁹⁸⁹ Ivi, p. 235.

⁹⁹⁰ Ivi, p. 270.

⁹⁹¹ Stefano Brugnolo, *Malo come forma di vita*, cit., p. 79.

⁹⁹² Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 284.

⁹⁹³ Ivi, p. 285.

maggior cronista della nostra generazione»⁹⁹⁴. Vi è con chi torna dall'espatrio un continuo scambio di notizie («Mino raccoglie le nostre notizie; poi ne chiediamo noi»⁹⁹⁵): «In generale noi sappiamo distinguere, in paese, tra i cronisti seri, scrupolosi (come Mino) e gli inventori di favole»⁹⁹⁶. Si tratta di pagine centrali: il narratore esplicita la natura di ricostruzione della storia orale del paese di *Libera nos*, in opposizione alle vulgate ufficiali: i documenti ripresi non sono presenti in archivi o affini, sono le cronache di Mino, i quadernetti d'infanzia. Parliamo di una memoria personale che si interpenetra con quella collettiva, ma sempre locale⁹⁹⁷. Per queste motivazioni il narratore nell'incipit del capitolo 14 si chiede:

Perché questo paese mi pare certe volte più vero di ogni altra parte del mondo che conosco? E quale paese: quello di adesso, di cui ormai si riesce appena a seguire tutte le novità; o quell'altro che conoscevo così bene, di quando si era bambini e ragazzi, e ciò che ne sopravvive nella gente che invecchia? O non piuttosto quell'altro ancora, quello dei vecchi di allora, che alla mia generazione pareva già antico e favoloso? È difficile dire.⁹⁹⁸

Libera nos come microstoria ibrida tra l'oralità e la scrittura, dunque. Come analizzato da Franco Marengo: «superando decisamente il dualismo e la complementarità di cronaca e favola, l'opera emerge come punto d'incontro di diversi linguaggi e filoni culturali, aspira ad essere mediazione di forme e generi disparati, a rappresentare [...], la successione dei vari stadi di espressione dell'immaginario, dal mito al racconto orale all'alta letteratura»⁹⁹⁹. Tutto è microstoria, tutto merita di entrare nella ricreazione dialogica e pluridiscorsiva del reale. Si veda il personaggio di Cicàna, «un grande raccontatore di film», che alterna le scene e le didascalie con le bestemmie («Cicàna sapeva un numero infinito di bestemmie; altre ne inventava. Una volta scommise di dirne trecentocinquanta tutte diverse una dietro l'altra [...]. Lo ascoltavamo incantati; era come una lauda pervasa da un vivo sentimento della natura»¹⁰⁰⁰); ma anche le «grandi figure di ubriaconi»¹⁰⁰¹, così come «i burloni, i mitici autori di beffe [...] gli originali di professione»¹⁰⁰² (ulteriore elemento eminentemente bachtiniano).

La microstoria è anche parodia della Storia con la S maiuscola («Le Olimpiadi dell'anteguerra si fecero in due edizioni: una a Los Angeles e a Berlino, e una nel cortile di mia nonna»¹⁰⁰³): emblematica la narrazione dell'esibizione dello zio Checco, «spettacolo

⁹⁹⁴ Ivi, p. 285.

⁹⁹⁵ Ivi, p. 292.

⁹⁹⁶ Ivi, p. 163.

⁹⁹⁷ Cfr. Luciano Zampese, *La forma dei pensieri*, cit., p. 70.

⁹⁹⁸ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 114.

⁹⁹⁹ Franco Marengo, *Libro come mondo*, cit., p. 65.

¹⁰⁰⁰ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 76.

¹⁰⁰¹ Ivi, p. 281.

¹⁰⁰² Ivi, p. 273.

¹⁰⁰³ Ivi, p. 81.

saltatore», dinanzi al Re Vittorio Emanuele, conclusasi tranciandogli un orecchio con gli scarponi chiodati. Ma non finisce qui:

Lo zio conosceva bene anche Mussolini, con cui era stato a lavorare in Svizzera, però dopo la guerra si erano persi di vista. Quando Mussolini venne a parlare a Vicenza, mio zio era in mezzo alla folla in Piazza dei Signori e Mussolini lo vide e interruppe il discorso e gridò «Checco!». Mio zio lo salutò cordialmente con la mano sussurrando «Beni, can de l'ostia!» e Mussolini riprese a parlare alla folla. Quella sera trovarono il modo di passare un'oretta insieme agli Schioppi. «Se sapessi, Checco» diceva Mussolini fissando assorto il distributore di benzina lì di fronte: «Ne ho una gnocca!». ¹⁰⁰⁴

Il fascismo è parodiato e ridicolizzato in ogni suo aspetto: si veda la narrazione della marcia su Roma da parte del padre, che arriva solo fino a Isola, a quattro chilometri a sud di Malo, «dunque era sulla strada giusta» ¹⁰⁰⁵. Parodia anche della religione: il narratore presenta un aperto contrasto tra la religione paesana e la teologia. Si veda la parodia della «quaestio teologica»: se si può fare la punta al ferro, e alla finestra, allora: «E al Signore, se si può fargli la punta?» ¹⁰⁰⁶. La fede, così come il fascismo, è un sistema di precetti che vengono imparati a memoria, avendo soprattutto un gran timore dell'Inferno e della punizione divina ¹⁰⁰⁷. Vi è la teoria dei Dieci Comandamenti, e poi vi è la pratica del codice semplificato dalla coscienza paesana, fondato su alcuni assiomi come:

È assolutamente necessario: Andare a messa alla festa; Fare la comunione almeno a Pasqua; e (per i bambini) dire le preghiere.

È assolutamente proibito: Bestemmia; Toccare l'ostia coi denti; Mangiare carne il venerdì; Essere disubbidienti (bambini); Uccidere altre persone; Fare atti impuri di qualsiasi genere; Rubare; Giurare il falso giuramento. ¹⁰⁰⁸

La violazione di queste norme conduce ai peccati mortali. Per quanto riguarda i santi, invece, essi sono classificati in base alla loro potenza («Era molto potente presso di noi Sant'Antonio [...]. Di media potenza era San Luigi» ¹⁰⁰⁹). Ma microstoria è anche prendere seriamente costumi locali: «Il paese era una struttura veramente fatta a misura dell'uomo, fatta letteralmente dai nostri compaesani, e quindi adatta alla scala naturale della nostra vita» ¹⁰¹⁰. Il codice civile di Malo non può essere infatti un adattamento di quello italiano: «Doveva esserci un'Italia urbana e borghese dove queste parole diventavano almeno in parte costume. Ma a Malo?» ¹⁰¹¹. Malo possiede un decalogo civile a parte, con la centralità del lavoro; non ogni lavoro, ma «ciò che Hannah Arendt nel suo bellissimo saggio sul lavoro umano chiama labour

¹⁰⁰⁴ Ivi, p. 145.

¹⁰⁰⁵ Ivi, p. 160.

¹⁰⁰⁶ Ivi, p. 222.

¹⁰⁰⁷ Cfr. Ivi, p. 223.

¹⁰⁰⁸ Ivi, p. 226.

¹⁰⁰⁹ Ivi, p. 229.

¹⁰¹⁰ Ivi, p. 124.

¹⁰¹¹ Ivi, p. 118.

e distingue da work. È il lavoro-fatica, il tribolare del dialetto, che caratterizza soprattutto le società contadine, e si svolge sotto il segno della necessità»¹⁰¹². Particolare rilievo ha in questo organismo il lavoro delle donne¹⁰¹³. Il narratore dedica il breve capitolo 15 proprio alle fonti e alla storia di Malo¹⁰¹⁴, ma quello che gli interessa è, come stiamo vedendo, soprattutto l'antropologia: si vedano alcune istituzioni locali come la Compagnia, che «per i ragazzi di un paese è l'istituto-madre»¹⁰¹⁵, ma anche attività come la masturbazione¹⁰¹⁶ e la mancanza fino a una certa altezza cronologica del bagno, visto come un qualcosa legato alle «finezze del sesso cittadino»¹⁰¹⁷.

Prima di passare ai *Piccoli maestri*, vorremo fare una piccola incursione ne *Il dispatrio*¹⁰¹⁸. Innanzitutto, vogliamo ricordare che, così come *Libera nos*, *Il dispatrio* si apre col tema del sogno (che chiuderà anche i *Piccoli maestri*¹⁰¹⁹); poi il confronto fisso tra l'antifascismo di cartapesta italiano e quello inglese, umile e popolare¹⁰²⁰. Infine, se in *Libera nos* e in *Pomo pero*, ma come vedremo anche nei *Piccoli maestri*, l'oggetto della rappresentazione è essenzialmente popolare, antiborghese, *Il dispatrio*, incentrandosi sulla vita accademica a Reading, è l'unico romanzo di Meneghello a fondarsi proprio sulla rappresentazione della società borghese. Sono tutti elementi che riprenderemo più avanti ma che trovavamo necessario anticipare.

Passiamo ai *Piccoli maestri*, partendo dalla *Nota introduttiva* premessa alla seconda edizione del 1976¹⁰²¹ e intitolata *Di un libro e di una guerra*, in cui Meneghello spiega perfettamente l'obiettivo del romanzo. Innanzitutto, il proposito civile e culturale, e dunque politico: «volevo esprimere un modo di vedere la Resistenza assai diverso da quello divulgato, e cioè in chiave anti-retorica e anti-eroica»¹⁰²²; questo si può fare mettendo al centro della narrazione non i grandi movimenti e i grandi avvenimenti storici, ma «un piccolo gruppo di partigiani vicentini»¹⁰²³ che porta poi a galla «un quadro organico di ciò che è stata la Resistenza

¹⁰¹² Ivi, p. 122.

¹⁰¹³ Cfr. ivi, p. 193.

¹⁰¹⁴ Cfr. Ivi, pp. 131-133.

¹⁰¹⁵ Ivi, p. 176.

¹⁰¹⁶ Cfr. Ivi, p. 198.

¹⁰¹⁷ Cfr. Ivi, p. 211.

¹⁰¹⁸ L'ultimo romanzo di Meneghello non entrerà infatti in questo sotto-capitolo in quanto il rapporto tra realtà, finzione e racconto è soprattutto incentrato sul rapporto tra io dispatriato e mondo, e dunque maggiormente attinente al nostro terzo capitolo.

¹⁰¹⁹ Cfr., Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 612.

¹⁰²⁰ Cfr. Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, pp. 43-45.

¹⁰²¹ Per lo studio di alcune differenze tra la versione del '64 e quella del '76 dei *Piccoli maestri* si veda Maria Corti, *Sullo stile dei Piccoli maestri*, in *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui 'Piccoli maestri' di Luigi Meneghello*, Bergamo, P. Lubrina, 1987, pp. 97-104.

¹⁰²² Luigi Meneghello, *Nota ai Piccoli maestri*, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 614.

¹⁰²³ Ivi, p. 614.

nel Veneto»¹⁰²⁴. L'obiettivo principale è «dare un resoconto veritiero dei casi miei e dei miei compagni negli anni dal '43 al '45: veritiero non all'incirca e all'ingrosso, ma strettamente e nei dettagli»¹⁰²⁵. Per questo, «come per ciò che ho scritto sul mio paese, non prendevo nemmeno in considerazione la possibilità di adoperare altra materia che la verità delle cose»¹⁰²⁶. Ora, questa risposta di Meneghello va contestualizzata con la ricezione del romanzo in Italia, piena di critiche circa la non veridicità di quanto scritto¹⁰²⁷. Ma la questione del rapporto tra realtà e verità, esperienza e scrittura, in Meneghello come sappiamo non è così semplice e immediata come l'autore cerca di presentarla qui. Difatti verità della guerra partigiana nei *Piccoli maestri* non vuol dire estrema aderenza al fatto, bensì estrema aderenza alle percezioni del fatto da parte del singolo, riflessione su questa memoria personale¹⁰²⁸ e sua tessitura con altre direttrici memoriali, storiche, sociali. Per questo lo stile si modifica lungo il racconto in base agli avvenimenti: si parte da un apice di espressionismo (si pensi alla definizione di Calvino del neorealismo come «neo-espressionismo»¹⁰²⁹) e di grottesco con la guerra fascista e il disarmo, passando per l'ironia stringata della Resistenza, per ritornare al modulo allucinato per il rastrellamento e di nuovo ironia stringata per la Resistenza in paese e in città. Analizziamo con ordine questi passaggi. Già la descrizione della grotta del ritorno con Simonetta/rastrellamento presenta tratti straniati nella descrizione degli oggetti, i quali «erano così chiusi nei propri contorni, così isolati, che non percepivo più le loro dimensioni vere. Un momento mi pareva di vederli ingigantiti attraverso una lente, ma che appartenessero in realtà al mondo dei microbi, un altro momento mi figuravo invece che fossero le immagini capovolte e impicciolate di grandi corpi astrali»¹⁰³⁰. L'assurdità è il nonsense sono d'altronde presenti nella stessa storia italiana: la guerra fascista, secondo Lelio, «è l'ultimo assurdo della vita italiana. Se non ha senso, è perché la vita italiana non ha senso»¹⁰³¹. La descrizione dell'attività fascista in Altipiano è caratterizzata dall'immobilità e dalla pazzia: «le cose che facevamo erano insensate»¹⁰³²; «un

¹⁰²⁴ Ivi, p. 615.

¹⁰²⁵ Ivi, p. 616.

¹⁰²⁶ *Ibid.*

¹⁰²⁷ Luigi Meneghello, *Le carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta. Volume I: anni Sessanta*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 137-138: «22 marzo [1965]. Ho sentito che questo tale, che è un critico (e un imbecille) di professione, ha detto che i personaggi del mio libro sulla guerra partigiana sono falsi. Il mio amico e arguto compagno in quelle vicende gli ha spiegato che invece no, i personaggi sono letteralmente e scrupolosamente veri, siamo noi, tali e quali, come sa chi ci ha conosciuti: ma l'altro ha ribattuto, con l'aria di uno che trova la risposta giusta, che siamo personaggi 'letterariamente falsi'. Come dire: 'Ah, eravate proprio così? Eravate falsi'. Sciocco, letteralmente e letterariamente».

¹⁰²⁸ Cfr. Maria Corti, *Sullo stile dei Piccoli maestri*, cit., p. 101.

¹⁰²⁹ Italo Calvino, *Prefazione del '64*, cit., p. 11.

¹⁰³⁰ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 342.

¹⁰³¹ Ivi, p. 346.

¹⁰³² Ivi, p. 345.

po' di passia lievitava tutto intorno, come in Purgatorio, e ci contagiava»¹⁰³³; «Il Colonnello non faceva nulla»¹⁰³⁴; gli alpini (o meglio, i «pagliacci vestiti da alpini») «non avevano niente da fare dalla mattina alla sera: stavano lì, soli o in gruppo, senza far niente; era una cosa impressionante»¹⁰³⁵; immobilità condivisa anche dal protagonista («non facevamo niente dalla mattina alla sera: come veri soldati»¹⁰³⁶). Poi con l'approcciarsi dell'armistizio la follia inizia a dilagare tra i veterani: quando un trombettiere si mette a suonare le note del Congedo Assoluto, «tra i veterani si scatenarono circuiti di reazioni galvaniche: piangevano con la bocca aperta, sghignazzavano, gridavano 'To, to'; uno si mise a urinare nella gavetta, e quando ebbe finito se la rovesciò tristemente in testa»¹⁰³⁷. La ritirata dalla guerra del regime fascista è vista come una «vigliaccata»¹⁰³⁸ che lascia tutti disorientati: «guarda, pensavo; l'Europa si sbraccia a fare la guerra, e il nostro popolo organizza una festa così. Indubbiamente è un popolo pieno di risorse»¹⁰³⁹. Nella risalita verso Vicenza tutto appare straniato: Orvieto è un «miraggio color oro»¹⁰⁴⁰; ma in questo processo, comunque, il narratore avverte l'avvento di un cambiamento: «Sentivo più correnti incrociarsi, lì sulla conchetta della Fontanella: l'anarchia politica, i ladronecci di galline, lo storicismo crociano, l'antifascismo. Si avvertiva di essere testimoni di un singolare processo storico, qualcosa che riguardava le componenti sommerse della vita italiana, o forse della storia europea»¹⁰⁴¹; e cambia anche lo stile, almeno fino a pagina 385: con la nascita dei vari moti popolari antifascisti vi è una decisa sferzata verso una descrizione realistica e saggistica¹⁰⁴². Poi però con l'inizio della Resistenza la narrazione ritorna ad avere tratti stranianti, almeno fino all'Altipiano. Si veda Gena, «paese obliquo», comparato a un paese di un libro di Kafka¹⁰⁴³:

No, non era un paese, ma una plaga della mente, un aspetto del nostro smarrimento atteggiato in figure. Le figure dicevano: voi credete che la vita appartenga ai traffici, alle guerricciole. Cosa importa quello che fate? Solo le immagini sono, il resto fluttua, diviene.

Saranno stupidaggini, ma a me pareva che la realtà si fosse tirato via il velo, e le sue forme immobili ci fissassero. Tenemmo occupato il paese due o tre giorni, col petto e il viso rivolti a quelle forme. Poi andammo via, e io a Gena non ci ho più rimesso piede.¹⁰⁴⁴

¹⁰³³ Ivi, p. 348.

¹⁰³⁴ *Ibid.*

¹⁰³⁵ *Ibid.*

¹⁰³⁶ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 354.

¹⁰³⁷ Ivi, p. 355.

¹⁰³⁸ Ivi, p. 356.

¹⁰³⁹ Ivi, p. 360.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*

¹⁰⁴¹ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 366.

¹⁰⁴² Cfr. Ivi, p. 379.

¹⁰⁴³ Ricordiamo la «linea Kafka» tracciata da Milan Kundera in: *L'art du roman*, cit.; *Les testaments trahis*, cit.

¹⁰⁴⁴ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 402.

Anche il primo incontro coi tedeschi ha toni allucinati («pareva ci fosse un diaframma tra noi e loro»¹⁰⁴⁵.) In seguito, arriva l'apprendistato di Toni Giuriolo sull'Altipiano, che ha altri toni che analizzeremo tra poco. Prima continuiamo col tono grottesco, ripreso fortemente nella fuga dal rastrellamento¹⁰⁴⁶: «Tutto era deforme; gli alberi erano giganteschi, e parevano incastrati gli uni negli altri; l'intero tavolato di roccia pareva crollato su se stesso, e tra gli scogli affiorava dappertutto il mare nero del Bosco Secco»¹⁰⁴⁷; «si aveva la sensazione di non fare mai strada, di aggirarsi in un cerchio bislacco»¹⁰⁴⁸; «Il nord era fermo; il sud, quando provavo a voltarmi, barcollava e rollava. Via, via»¹⁰⁴⁹. Il protagonista vede fantasmi nella notte¹⁰⁵⁰ («Camminavo, col paesaggio che veniva fuori a pezzi e bocconi e faceva l'effetto di muoversi [...]. Non vedevo e non udivo fantasmi, ero lucido e sveglio come un campanello, ma sentivo invece d'istinto che da un momento all'altro li avrei trovati»¹⁰⁵¹); anche il paesaggio assume tratti trasognanti («Il prato era quasi in piedi dietro di me, astratto, grandioso. In vita mia non ho mai veduto una cosa che somigliasse di più a un sogno. Stetti a guardarlo un pezzo, pensando: “è solo la spalla dell'Altipiano”, ma non pareva un paesaggio di questo mondo»¹⁰⁵²), fino alle allucinazioni di un branco di meduse e di una fontanella¹⁰⁵³.

Ma, dicevamo, l'apprendistato di Toni Giuriolo: forse il maggior esempio di microstoria di tutto il romanzo. *I piccoli maestri* sono infatti innanzitutto una grande critica sferrata allo storicismo crociano («avevamo una fede ardente e ignorante nella parola storicismo»¹⁰⁵⁴):

Quello che è privato è privato, e quando è stato è stato. Tu non puoi più pretendere di riviverlo, ricostruirlo: ti resta in mano una crisalide. Non sono vere forme queste, mi dicevo, questa è materia grezza? Se c'era una forma, era sparsa in tutta la nostra storia. Bisognerebbe raccontare tutta la storia, e allora il senso della faccenda, se c'è, forse verrebbe fuori; qua certo non c'è più, e neanche sull'Ortigara, scommetto, e in nessun'altra parte.¹⁰⁵⁵

Si pensi all'incontro coi comunisti, che gioca proprio sull'opposizione tra la magniloquenza della Storia e la concretezza locale dei partigiani:

Antonio era vestito alla buona, con la sua aria dimessa e riservata; pareva un escursionista. Il comandante avanzò sorridendo, a due metri si fermò, col pugno sinistro in aria, e disse allegramente: «Morte al fascismo». Vibrava di salute, fierezza, energia. Toni un po' in imbarazzo disse: «Piacere, Giuriolo», e gli

¹⁰⁴⁵ Ivi, p. 404.

¹⁰⁴⁶ Ricordiamo che ne *Il vento delle pallottole*, cit., Meneghello lega esplicitamente lo stile di questo passaggio al *Partigiano Johnny* di Fenoglio.

¹⁰⁴⁷ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 497.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*

¹⁰⁵⁰ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 499.

¹⁰⁵¹ Ivi, p. 503.

¹⁰⁵² Ivi, p. 505.

¹⁰⁵³ Cfr. Ivi, p. 506.

¹⁰⁵⁴ Ivi, p. 595.

¹⁰⁵⁵ Ivi, p. 343.

diede la mano in quel suo curioso modo, con le dita accartocciate. Uno meglio dell'altro. Provavo fitte di ammirazione contraddittorie.¹⁰⁵⁶

Giuriolo permette l'unione sotto una determinata pratica politica e civile di «un gruppo di studenti alla macchia, scrupolosi e malcontenti»¹⁰⁵⁷: egli è «*un italiano* in un senso in cui nessun altro nostro conoscente lo era»¹⁰⁵⁸. È cioè messo in linea con una certa tradizione di sinistra italiana moderna, e grazie a lui anche il gruppo dei giovani può affacciarsi a questa genealogia: «In fondo era proprio per questo che eravamo in giro per le montagne; facevamo i fuorilegge per Rosselli, Salvemini, Gobetti, Gramsci; per Toni Giuriolo»¹⁰⁵⁹. Tuttavia, prima di entrare appieno in questa tradizione, prima di reagire con la guerra e l'azione, si avverte la necessità di punirsi per il peccato fascista: «la parte ascetica, selvaggia della nostra esperienza significa questo. Ci pareva confusamente che per ciò che era accaduto in Italia qualcuno dovesse almeno soffrire; in certi momenti sembrava un esercizio personale di mortificazione, in altri un compito civico»¹⁰⁶⁰. È un momento di crisi radicale in cui «la distinzione tra l'umano e il non-umano (sulla quale è fondata la società) sembrava sempre più vaga»¹⁰⁶¹, necessario per spogliarsi di ogni barlume fascista rimasto nell'animo, soprattutto a livello retorico: «mentre russi e alleati tiravano il collo al nazismo, noi cercavamo almeno di tirarlo alla retorica»¹⁰⁶². La Resistenza dei *Piccoli maestri* è difatti più un percorso esistenziale che di guerra: di battaglie combattute non ce ne sono, vi sono fughe, rastrellamenti, attese immense. E gli unici momenti di azione sono eminentemente antieroi, si vedano gli atti di valore¹⁰⁶³. I partigiani non sono degli eroi, ma dei banditi fuorilegge, come manifestato dal ritorno in città:

Non mi ero mai sentito tanto bandito fuorilegge come ora, tornando con le mie carte false nel mondo ordinario; nelle guerre normali ciascuna delle due parti ce l'ha, il suo mondo ordinario, il rispettivo fronte interno dell'accidente. Qui pareva che lo avessero solo gli altri; i tram erano fascisti, e così la posta, i negozi, i rifugi antiaerei, le tessere annonarie, tutto.¹⁰⁶⁴

In linea con *Libera nos*, il narratore-protagonista esprime una vicinanza notevole col mondo popolare e contadino, che aveva ospitato i partigiani durante le loro scorribande, ma una sostanziale estraneità oppositiva nei confronti del mondo borghese e cittadino. Un tratto che va sicuramente tenuto bene in mente nell'analizzare i romanzi di Meneghello, ripetiamo: l'oggetto

¹⁰⁵⁶ Ivi, p. 407.

¹⁰⁵⁷ Ivi, p. 434.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*

¹⁰⁶⁰ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 457.

¹⁰⁶¹ Ivi, p. 459.

¹⁰⁶² Ivi, p. 549.

¹⁰⁶³ Cfr. Ivi, p. 564.

¹⁰⁶⁴ Ivi, p. 584.

non è la realtà borghese, ma la realtà popolare, per questo forse i suoi romanzi sono tra i pochissimi veramente ascrivibili alle categorie bachtiniane del canone del Novecento italiano.

Il rapporto tra storia orale e realismo è strutturale nei due romanzi del nostro *corpus* in cui Glissant si confronta maggiormente con la storia della Martinica: *Mahagony* e *Ormerod*. Partiamo da *Mahagony*, che, come abbiamo visto nelle pagine precedenti, ricostruisce un discorso corale della Martinica alternativo alla storia ufficiale coloniale, basandosi sul cronotopo dell'albero di mahogani. Ora, come scritto da Mathieu Béluse nelle prime pagine: «Nous ne voyons pas les arbres avant que nous les ayons situés dans leur histoire, qu'ils nous aient parlé notre langage»¹⁰⁶⁵; l'emancipazione del personaggio-Béluse dall'autore-Glissant è anche infatti la liberazione da un'immagine libresca, finzionale, per un'immersione nella concretezza dei fatti, della storia: «J'allais vérifier si, dosant son travail par mes mises au point et par une chronologie sévèrement étudiée, je retrouverais enfin cette ligne de terre rouge et cet emmêlement d'un cri et d'une écriture, dont j'ai déjà longuement parlé»¹⁰⁶⁶. Béluse cerca di rimettere ordine nel groviglio intessuto dall'autore-Glissant, attraverso un approccio storicistico che trovi innanzitutto il proprio appiglio nelle date a disposizione («Je m'agrippais à la réserve de dates (1831, 1936, 1978)»¹⁰⁶⁷), ma presto, come abbiamo visto nelle pagine precedenti, «La recherche de l'*ordonnance* céda donc à la contamination»¹⁰⁶⁸.

Et restait par exemple [...] à découvrir cette autre triple duplicité, si on peut ainsi dire, du récit : que Gani, l'enfant tari à la source, et Longué, qui porta le même nom que sa nièce, Liberté Longué, s'étaient succédé en 1831 dans les parages des ébéniers mais que le conteur avait par la suite mentionné – sélectionné – le seul Longué, homme de lignée ; puis que le gérant Beauteemps qui marronna vers 1935 ou à peu près avait toujours au pour nom de voisinage Maho, mais que le conteur avait négligé un fait aussi remarquable : enfin, que le meurtrier Mani en 1987 avec connu Odon Celat, fils de Mycéa et qui eût pu être le mien, ce qui n'était dit nulle part dans l'histoire jadis contée par cet hagiographie des sites, lequel s'attardait volontiers à confondre les habitants, leur descendance, leurs visages, dans une même indistincte et trop puissante identité.¹⁰⁶⁹

Per ricomporre queste diverse fila dovrà cedere la propria parola alla molteplicità dei parlanti del tessuto sociale della Martinica, attraverso la ricostruzione di una storia orale, diretta e riflessa («La Martinique est un musée. Le Musée de la Colonie»¹⁰⁷⁰). Non può che essere infatti riflessa, per evidenti impossibili coincidenze di datazione, tutzata la prima parte. Sono riportate le note del *conteur* Hégésippe¹⁰⁷¹ (che analizzeremo approfonditamente nel nostro

¹⁰⁶⁵ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 13.

¹⁰⁶⁶ Ivi, p. 25.

¹⁰⁶⁷ Ivi, p. 26.

¹⁰⁶⁸ Ivi, p. 27.

¹⁰⁶⁹ Ivi, p. 28.

¹⁰⁷⁰ Ivi, p. 137.

¹⁰⁷¹ La sua particolare lingua francese oralizzata sarà approfondita nel sottocapitolo 4.3.2.

quarto capitolo) circa la data dell'arrivo delle navi coloniali e degli inventari¹⁰⁷² in uno stile che, come chiarito più avanti dalla moglie di Hégésippe, imita gli stili coloniali¹⁰⁷³. Si mischiano elementi verosimili ed inverosimili:

Ce jour, dont ne donne la date, est jour de résumé. Si longtemps a que je ne gratte paroles sur papier ni toile ? Pour rassembler la force, procurer d'un seul balan la vie de l'enfant stérile. La date ne convient aux tourments, inutile de jeudifier ou dimancher la trace écrite ni même d'avancer le quantième. Il est un que j'abandonne c'est la datation, pur ce que le temps tournant à nos balans nous prend.¹⁰⁷⁴

Mathieu si accorge presto che separare realtà da finzione è quasi impossibile, non può sapere neanche se Hégésippe scrivesse in creolo¹⁰⁷⁵ o già in questo francese adattato che è arrivato a lui, le fonti sono impossibili da tracciare con obiettività¹⁰⁷⁶. Manifesto di questa ambiguità è lo stesso mahogani: è lì, presente sul territorio, visibile, e dunque oggettivo, eppure la sua nascita è collegata a una leggenda, ovvero alla sepoltura della pelle della *bête-longue* nata con Gani. Per questo Bèluse si risolve nell'inutilità dell'impilare dettaglio su dettaglio, in quanto entrerebbe in una selva in cui è impossibile districarsi¹⁰⁷⁷. Ricordiamo poi che Bèluse è pur sempre un personaggio di finzione, ed è quindi paradossale (e altamente provocatorio) che la volontà di oggettività venga richiesta proprio da lui (e non dall'autore). La stessa Marie Celat più avanti nel romanzo affermerà di voler raccontare come una storica ma si perderà nel racconto delle piante, del bosco¹⁰⁷⁸. I personaggi di finzione entrano in rapporto con personaggi storici realmente esistiti: si veda la relazione intessuta tra Mani e l'omicida Pierre-Just Marny¹⁰⁷⁹. Mathieu si rende conto che ritornare indietro nella storia della Martinica vuol dire ripercorrere la tratta degli schiavi: «Mon ami le chroniqueur avait voulu descendre en spirale, le plus à fond possible, dans le tohu-bohu du temps que nous vivions [...]. Plus avant nous descendions, jusqu'à ce premier bateau qui déversa dans Malendure le premier d'entre nous, plus nous apprenions à connaître le monde. Le tout-monde»¹⁰⁸⁰. Si tratta del pensiero della traccia, che si struttura non linearmente ma in salti e vuoti, in incontri con il non-conoscibile. Tre volte ci si trova in particolare confrontati col non-conoscibile: una prima volta quando si viene gettati nel ventre della nave negriera¹⁰⁸¹; una seconda volta quando ci si trova confrontati

¹⁰⁷² Cfr. Ivi, pp. 34-35.

¹⁰⁷³ Cfr. Ivi, p. 47.

¹⁰⁷⁴ Ivi, p. 42.

¹⁰⁷⁵ Sulla molteplice presenza di personaggi scrittori o apprendisti scrittori nell'opera di Glissant si veda Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde*, cit., pp. 259-260.

¹⁰⁷⁶ Cfr. Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 61.

¹⁰⁷⁷ Cfr. Ivi, p. 73.

¹⁰⁷⁸ Cfr. Ivi, pp. 132-133.

¹⁰⁷⁹ Cfr. Ivi, p. 153.

¹⁰⁸⁰ Ivi, p. 165.

¹⁰⁸¹ Cfr. Ivi, p. 166.

con l'abisso dell'Oceano Atlantico, quando sembra che la nave proseguirà all'infinito¹⁰⁸²; e infine con il sistema della piantagione schiavista¹⁰⁸³. Per questo la storia della Martinica non può essere ricostruita se non tramite il viaggio, mondializzandola¹⁰⁸⁴, contestualizzandola con la storia della colonizzazione europea¹⁰⁸⁵. E alla fine spicca una nuova cronologia antagonista, basata unicamente sulla finzione romanzesca, che si oppone all'archivio¹⁰⁸⁶:

Chronologie

Gani

1785 Eudoxie Hégésippe entrent en ménage
1815 Naissance de Gani
1830 Hégésippe commence à perdre la vue
1831 Marronage et mort de Gani
1831 Liberté Longoué tué par Anne Béluse

Maho

1935 Mathieu le jeune rencontre papa Longoué
1936 Marronnage de Maho
1944 Déclamation de Longoué
1945 Mort de papa Longoué

Mani

1976 Rencontre d'Odon et de Mani
1978 Mort d'Odon
1978 Marronnage et mort de Mani
1979 Marie Celat revient à raison
1979 Ida Béluse entre en bonheur.¹⁰⁸⁷

Chiudiamo il nostro studio di *Mahagony* unendo la nostra analisi della tessitura dei *lieux-communs* e del pensiero della traccia nell'ultima sezione dedicata alla storia di Mani, la quale ha un forte valore intertestuale, come abbiamo visto prima di tutto per il proprio titolo: *Le Tout-monde*, che si lega evidentemente a quello che sarà il successivo romanzo di Glissant. La prima voce questa volta non è preparata nel capitolo precedente, tuttavia il personaggio di Marie Celat rappresenta un vero anello di congiunzione in quanto essa conosce la storia di Mani tramite la figlia Ida, ma conosce anche Maho perché egli si recava in casa della donna per cercare del cibo durante il *marronage*¹⁰⁸⁸. Ma soprattutto Marie Celat sogna il sogno di Maho, ovvero il principale *lieu commun* tra i tre personaggi, in quanto esso ritorna variato e lega inestricabilmente le tre storie. Il primo è per l'appunto la ripresa del sogno di Maho tramite Celat:

¹⁰⁸² Cfr. *Ibid.*

¹⁰⁸³ Cfr. Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 167.

¹⁰⁸⁴ Cfr. Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde*, cit., p. 175.

¹⁰⁸⁵ Cfr. Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 167.

¹⁰⁸⁶ Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 27.

¹⁰⁸⁷ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 195.

¹⁰⁸⁸ Cfr. Ivi, p. 144.

le mahagoni monte à la corée du ciel !	le bois craque les
branches flèchent chiens lapidés	il va plus vite
que le sang qui déborde la balle	les cosses cassent le
bourgeon jaillit je chavire	pousse avec le plant mes
yeux tombent aux firmament	vois les lumignons en bas
comme du riz dans du café il monte	tout est ordonné la
canne argentée le plantin doré	Adoline est sorite de terre ! elle
convoque les esprits	un chien à corne un bœuf sans poil une
bête trop longue	elle chante sans voix bakala rélé
bakala rélé	ils commencent de manger le plant je
tombe ohoho	le branche casse Adoline arrêtez elle rit
sans rire	je glisse dans le blanc comme un enfant à renverse... ». ¹⁰⁸⁹

Il sogno fortemente simbolico presenta tre elementi principali: i tre animali (il cane con le corna, un manzo senza pelo, una bestia troppo lunga) e il canto ripetuto «*bakala rélé*». È da notare che questo è il passo, insieme al primo capitolo di Hégésippe e al capitolo di Lomé, in cui la forza dell'oralità spicca maggiormente, anche a livello visivo, dividendosi dal corpo lineare del romanzo, in direzione di un accentuato pluristilismo. Secondo Katell Colin in particolare la scelta visiva di posizionare degli spazi vuoti tra i periodi servirebbe a incorporare nel testo la forma dell'arcipelago delle Antille, rendendo le frasi delle «piccole isole»¹⁰⁹⁰. Il sogno è legato attraverso delle strategie di ripetizione al sogno di Mani, che è a sua volta raccontato non da Marie Celat, bensì dalla figlia Ida, la cui versione della storia di Mani è presentata dalla madre, in modo da legare strutturalmente le storie e i sogni di Maho e Mani. Il sogno è il seguente:

Tout ce qui reste maintenant, c'est le rêve de Mani, combien de fois il me l'a raconté, le voici, quand je vous le rapporte peut-être il soulage mon cerveau.
« Mani voit que le gros acajou est monté mais qu'il va tomber, ou bien c'est le mahogani, ou le fromager, ou l'acoma temps anciens. Les trois animaux sont assis autour, à converser : le bœuf sans poil, le chien à corne, la bête-longue. Il crie : « Aidez en grâce, ce plant-là va tomber. » Les animaux rient, comme au salon : « I kaï tonbé ! » Mani saute sur le bœuf sans poil, il prend le chien à corne comme une bêche, il plant devat le tronc, il attache la bête-longue à une branche, « je peux toucher une bête-longue », il amarre sur une roche pour tenir le plant, il ouvre le bœuf sans poil il répand la peau tout alentour sur le pays, il chante « Bakala rété, Bakala rété », le plant reste droit il est droit dans le nuage, avec toute l'eau de source alentour, mademoiselle Ida. ».¹⁰⁹¹

Il sogno ritorna variato in base alle caratteristiche del personaggio di Mani: il ragazzo attacca e allontana i diversi animali come in vita aveva ucciso diverse persone per vendicarsi dell'uccisione del suo amico *Filaos-casse-têtes*. Il particolare si espande nello storico, in quanto le uccisioni di Mani vengono ripetute e volutamente confuse con le uccisioni del generale

¹⁰⁸⁹ Ivi, p. 140.

¹⁰⁹⁰ Cfr. Katell Colin, *Le roman-monde d'Édouard Glissant*, cit., p. 173.

¹⁰⁹¹ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., pp. 155-156.

Marny, andando a creare un voluto disordine tra i nomi («vous ne croyez pas, c'est comique, Marny Maho Mani ou no ou ni? Comme si c'est un désordre dans votre tête?»¹⁰⁹²). Infine, i due sogni vengono ripresi e collegati al sogno di Mani tramite la voce di Mathieu, che spiega al lettore la simbologia degli animali:

Gani confie son rêve à Tano qui le rapporte à Eudoxie qui le conte à la veillée. Le rêve est embelli de place en place, d'âge en âge. « Gani est couché sur la terre, il sent un tremblement des profondeurs. Il écoute sur la terre, il entend monter un grand plant ; La parole du plant lui parle. Il répond. Il dit : « Je ne sais pas si vous êtes le mahogani, votre place est marquée à l'endroit où je dors, votre feuillage gonfle dans la caverne de la terre. Vous poussez comme un vaillant, je vous aide comme un cavalier. » À ce moment il aperçoit les esprits incarnés : un bœuf sans poil, un chien à corne, une bête-longue. Ils ont tracé le cercle autour de lui. Les esprits crient pour empêcher le plant. Gani chante les paroles qui tuent le malesprit. Le bœuf le chien la bête mènent combat contre lui. La bataille a duré seize années de suite. Les ténèbres couvrent le pays. Gani est aveugle, il est sans voix, mais les esprits sont convaincus de sa puissance. Alors il sent le plant qui là devant parce la carapace de la terre, monte sans trembler. »
Le rêve est-il de Gani ou, tout autant, de la procession de conteurs assurés qui se relayèrent pour le sauver d'oubli ?¹⁰⁹³

Per concludere, come affermato da Béluse, diventa impossibile districare i sogni e i personaggi di Gani, Maho e Mani, come è impossibile capire se sono stati sognati da loro o da chi li ha raccontati: la poetica della relazione ha intrecciato una molteplicità di storie ricostruendo una storia sociale e collettiva di una comunità della Martinica, che si va a opporre, attraverso il procedimento della datazione a fine libro, alla storia ufficiale raccontata dal colonizzatore. La frammentazione del racconto è dunque funzionale alla creazione di un nuovo immaginario in cui il soggetto martinicano possa inscrivere la sua identità e il suo linguaggio, tesi tra la caratterizzazione di una logica orale e simbolica, e la dominazione dalla logica causa-effetto occidentale¹⁰⁹⁴.

Qu'y a-t-il de commun entre le souffle, quand même il serait saccadé, sur le point de finir, et les bêtes et le vent, un vonvon, un manicou, un colibri, et Flore Gaillard à Saint-Lucie en 1793, et la tragédie de Grenade en l'an 1983, et un taureau exaspéré ? C'est l'archipel des Caraïbes, qui s'offre là et se dérobe, il nous manque et nous lui manquons.¹⁰⁹⁵

Ormerod, ultimo romanzo di Glissant, è forse il massimo esempio di scrittura del pensiero della traccia. Qui il narratore intesse legami tra due avvenimenti apparentemente irrelati della storia moderna dell'arcipelago dei Caraibi: la rivolta guidata da Flore Gaillard a Saint-Lucie nel 1793 e l'invasione militare da parte degli Stati Uniti dell'isola indipendente di Grenade nel medesimo arcipelago nel 1983, in seguito al colpo di stato di Maurice Bishop¹⁰⁹⁶. La tessitura

¹⁰⁹² Ivi, p. 153.

¹⁰⁹³ Ivi, p. 164.

¹⁰⁹⁴ Cfr. Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde*, cit., p. 276.

¹⁰⁹⁵ Édouard Glissant, *Ormerod*, Paris, Gallimard, 2003, p. 13.

¹⁰⁹⁶ La storia del colpo di stato dopo la caduta del regime di Maurice Bishop e del seguente intervento militare statunitense è narrata in Ivi, pp. 187-192.

dei luoghi comuni e la microstoria vanno dunque davvero di pari passo; trattasi di eventi sotterrati dalla storia ufficiale, irrelati dalla discorsività coloniale. L'unico elemento che lega questi due avvenimenti, per Glissant, è un nome proprio: Beverley Ormerod, una sua amica, professoressa di letteratura francofona in Australia:

*Ormerod, le nom de Beverly, son nom de littérature de toute manière, était pour nous le seul lien touchable concret avec ces événements de Grenade en 1983, il arrive ainsi qu'un nom grossisse en significations non pas importantes mais symboliques, dans une situation avec laquelle il n'a pourtant rien ou si peu à voir. Du moins cela se passe-t-il ainsi pour un observateur lointain, qui n'est pas droit dans l'affaire.*¹⁰⁹⁷

Beverley Ormerod sarebbe infatti imparentata con uno degli istigatori del colpo di stato di Grenade; l'amicizia con la donna porta Glissant a interessarsi alla vicenda intessendola con una storia di insurrezione della Martinica vicina alla Rivoluzione francese. Pensiero della traccia e pensiero della relazione e della mondialità convergono: per conoscere la storia dei Caraibi è necessario mondializzarla¹⁰⁹⁸, intessere legami inaspettati con l'Australia, e tornare poi indietro nel tempo, ricostruendo una storia orale:

Rapporte ces contes les uns aux autres, et pourquoi pas la Grenade de 1984 à la Sainte-Lucie de 1798, la même question suspendue dans l'aire comme une parole à mille sens [...]. La différence est grande entre un nome comme *Ormerod*, qui nous a servi de loin à nous raccrocher à ce que Nestor'o et Apocal appelaient les événements, et un nom comme *Mantenayo*, plongé directement dans la tragédie des Brigands des Bois et qui de plus s'était maintenu dans le pays [...], jusqu'à aujourd'hui. [...] *Ormerod* avait quitté Grenade [...], il s'était dérivé vers l'Australie, à la fois île archipel et continent.¹⁰⁹⁹

Nestor'o Sourdefontaine abita in Martinica, a sette chilometri dalla spiaggia del Diamante: lavora alla *securité sociale* e si reca a Castries per ricostruire la traccia dei briganti guidati da Flore Gaillard con Pinto Morikanayo¹¹⁰⁰. Si tratta della ricerca complessa di un'antigenealogia, in quanto nei Caraibi non è possibile trovare «les frêles bourgeons de la filiation ne les raccrocs ordinairement féroces des descendances»¹¹⁰¹; i legami tra i nomi e i personaggi storici sono intessuti in tramite la logica del rizoma:

Et ainsi vous ne notiez pas de dissemblance entre Flore Gaillard, qui a parcouru le piton Flore à Sainte-Lucie, la mulâtresse Solitude qui résista à Saint-Domingue, toutes femmes qui vécurent à des époques différentes, encore sua dans le même temps, pour la défense de ce quelque chose d'insondable en vérité, souffrance ou liberté, ou volonté indessouchable, qu'elles enseignaient aux hommes.¹¹⁰²

¹⁰⁹⁷ Ivi, p. 205.

¹⁰⁹⁸ Cfr. Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde*, cit., p. 183.

¹⁰⁹⁹ Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., pp. 207-208.

¹¹⁰⁰ Cfr. Ivi, p. 59.

¹¹⁰¹ Ivi, p. 61.

¹¹⁰² *Ibid.*

Per Nestor’o ripercorrere la traccia di Flore Gaillard vuol dire cercarne similarità con altre rivolte nei territori coloniali, ma significa anche tornare indietro, come Mathieu Béluse, fino al momento dello scarico degli schiavi neri portati sulla Marie-Rose sulle spiagge dei Caraibi, un momento in cui «les temps et ses traces s’éparpillaient rétifs sur toutes ces terres à la fois»¹¹⁰³. Per questo, è utile ripetere ancora una volta, la creolizzazione del mondo è legata a un tratto locale, perché la storia dei Caraibi è mondiale per definizione, è automaticamente collegata alle storie dell’India, della Svezia, del Portogallo, della Spagna, della Francia, dell’Italia¹¹⁰⁴. Non vi sono documenti che attestano tutti questi legami, sono le fila dell’immaginario a legarli, Nestor’o può partire unicamente dalla storia orale raccontata nel suo tempo presente da Pinto Morikanayo e da pochissimi documenti specificati da Glissant nel paratesto del romanzo:

Les quelque cinq ou six documents qui se rencontrèrent aux « sources » de cette chronique furent procurés par madame Federica Matta pour ce qui concerne le village de Reigolil ou Chili, dont elle parle aussi elle-même, par monsieur Michael Dash pour la Grenade en 1983, coupures de journaux et contes rapportés, et par monsieur Laurent Valère s’agissant de Sainte-Lucie et de la Dominique, articles des magazines d’histoires et cartes routières commentées.¹¹⁰⁵

La rivolta è guidata da Flore Gaillard, ma altri personaggi di spicco sono il comandante Alvares e Gros-Zinc, che risemantizza la ghigliottina francese ghigliottinando i proprietari delle piantagioni¹¹⁰⁶. È una rivolta comparabile (anche, questa volta, per datazione) con quella ben più celebre di Toussaint Louverture a Saint-Domingue¹¹⁰⁷, e che pian piano si espande in tutti i Caraibi, formando una rete rizomatica di microstorie¹¹⁰⁸. Il conflitto con la storia e con gli archivi è palesato nel racconto della battaglia di Rabot, descritta in maniera visionaria, onirica, «un’anti-eroica visione profetica del passato»¹¹⁰⁹: «Ce n’est pas là une description..., dit Apocal à Godby le poète et à Lavineret, un historien, ils s’étaient rencontrés par hasard ce matin d’août de l’an 2000, dans un haut-fond de Fort-de-France»¹¹¹⁰. È una storia che si concentra sulla difesa dalla dominazione, dalla colonizzazione e dalla violenza: «Mais il y a des archives» obietta lo storico, «des documents incontestables, des chiffres, des rapports»¹¹¹¹, ma sono documenti morti, risponde Apocal, che bisogna ravvivare attraverso il pensiero della traccia¹¹¹². La datazione stessa è un residuo coloniale, per questo anche in questo caso, come in *Mahagony*,

¹¹⁰³ Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., p. 62.

¹¹⁰⁴ Cfr. Ivi, p. 63.

¹¹⁰⁵ Ivi, p. 363.

¹¹⁰⁶ Cfr. Ivi, p. 88.

¹¹⁰⁷ Cfr. Ivi, p. 90.

¹¹⁰⁸ Cfr. Ivi, p. 118.

¹¹⁰⁹ Loïc Céry, *Une traversée de l’esclavage*, vol. II, cit., p. 163.

¹¹¹⁰ Édouard Glissant, *Ormerod*, p. 149.

¹¹¹¹ Ivi, p. 150.

¹¹¹² Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 233.

alla fine viene ristabilita una nuova cronologia, che questa volta però si confronta anche con la storia:

	Datation
<i>Fin du Crétacé</i>	Formation géologique de l'Archipel
1492-1502	Débarquements de Cristobál Colón
1510-1860	Traite des Africains, légale et clandestine
1540 environ	Odon, premier Batouto aux Antilles
1793-1797	Guerre des Brigands à Saitne-Lucie
1941-1946	Vies d'Orestile en Martinique
1979-1983	Révolution, coup d'Etat et invasion à Grenade
1998-2002	Apocal, Nestor et les Morikanayo. ¹¹¹³

Vi sarà tuttavia anche uno scontro interno tra i briganti, in particolare tra Alvares e Makondji¹¹¹⁴, e le diverse storie continueranno nel *tout-monde*. Quella di Gros-Zinc viene «raccontata all'antica» da «Eritlé du Corps des Volotaires de Victor Hugues»¹¹¹⁵; quella di Alvares attraverserà i luoghi e i tempi e lo vedrà passare dalla Guadaloupe con Gros-Zinc, alla campagna napoleonica in Russia¹¹¹⁶, fino alla rivoluzione colombiana di Simon de Bolivar¹¹¹⁷.

Ora, tra i diversi eventi finzionali intessuti con le microstorie di Flore Gaillard e compagni, ve n'è una particolare, quella di Orestile, compagno o presunto tale di Glissant al liceo, che sarebbe un Batoutos. I Batoutos si intessono continuamente all'interno di *Ormerod*; abbiamo parlato nel precedente sotto-capitolo della struttura del romanzo, del legame tra utopia, pensiero della mondialità e tessitura dei luoghi comuni. Qui intendiamo concentrarci in particolare sul pensiero della traccia e sul rapporto tra fatto e finzione.

In *Sartorius* il pensiero della traccia dei Batoutos ha un suo correlativo oggettivo, un vero e proprio segno, il *kwamé*, la cui ricerca è un'antigenealogia per tracce del passaggio dei Batoutos nella storia, nell'arte, nella letteratura. In *Sartorius*, così come in *Mahagony* e *Ormerod*, è impossibile separare la finzione dal fatto, la letteratura dal documento: è un rizoma che si muove tra una miriade di riferimenti intertestuali transculturali, cannibalizzandoli liberamente¹¹¹⁸ (studieremo in particolare questa intertestualità transculturale nel nostro quarto capitolo). Come analizzato da Loïc Céry, «qui c'est l'absence totale ou la déficience des archives qui est évoquée pour réinvestir dans le récit le motif de l'oblitération de l'histoire et en particulier, pour dire combien tout ce qui s rapporte à l'histoire de l'esclavage se retrouve

¹¹¹³ Édouard Glissant, *Ormerod*, p. 362.

¹¹¹⁴ Ivi, pp. 159-160.

¹¹¹⁵ Ivi, p. 181.

¹¹¹⁶ Come indicato da Uwe, anche questo è un modo per intessere storia della Martinica con storia del mondo, Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 228.

¹¹¹⁷ Cfr. Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., pp. 256-266.

¹¹¹⁸ Cfr. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Rhizome*, cit.

frappé d'occultation, état de fait qu'atteste ce silence assourdissant de l'archive»¹¹¹⁹. Il *kwamé* è l'erranza dei Batoutos, essi sono opachi¹¹²⁰, l'opacità della storia e della diversità è simbolizzata dalla *pierre-pacte*:

La pierre-pacte fut façonnée, par quel poète forgeron, en bracelet et non pas en roche à tonnerre qui provoque les feux du ciel ni en cristal de féerie qui convoque les rêves immatériels. En elle, l'épaisseur de la terre et l'opaque des temps enfouis rallument pour tous, pour vous, et vous, et vous, et nous, et ces « ils » que nous faisons ensemble, les signes d'une énergie recommencée, qui se débat au loin et nous ranime ici.¹¹²¹

La libertà intertestuale si associa, come in *Ormerod*, alla libertà della riscrittura della storia¹¹²² («Mme Histoire»¹¹²³) proclamata universale dalle nazioni coloniali, pluralizzata attraverso la molteplicità e la diversità delle storie dei Batoutos. Numerosi sono gli esempi di decostruzione delle frontiere; la realizzazione del popolo utopico dei Batoutos, la sua introduzione nel reale, avviene attraverso strategie intertestuali che rimandano continuamente la finzione del racconto alla concretezza del presente, attraverso la tessitura con fatti e persone realmente esistenti:

J'espère échapper à un procès en piratage, j'ai suffisamment cité ma source pour que je ne sois pas soupçonné de cette sorte de détournement. A moins que je ne sois accusé d'avoir mis en scène des personnages vivants sans leur consentement ? Que le génie de la narration oublie alors mes récriminations passées, qu'il me protège de ses droits puissants autant qu'imaginaires. Le génie de la poésie n'a pas tant de pouvoirs. Il se met à l'écart du vacarme que nous faisons et alors il n'est pas entendu, ou il fait vacarme lui-même et son bruit se confond à tout ce bruit.¹¹²⁴

Si pensi alla maestra del figlio di Glissant, Mathieu, che si chiamerebbe Mme El Battouty¹¹²⁵; o all'elenco delle persone celebri che potrebbero essere state dei Batoutos (Charlie Chaplin, Bob Marley¹¹²⁶). Nel capitolo *Sartor* e nel capitolo *Kouamé*, ad esempio, viene messa in scena la creolizzazione attraverso i rapporti tra i due pittori Albrecht Dürer e Diego Velázquez con i loro collaboratori di origine africana Areko e Juan de Pareja:

Juan de Pareja, un nom si manifestement attribué, fut l'esclave du peintre Velázquez, qui certainement le représente dans ses œuvres. Vous pouvez admettre qu'un peintre de cour tel que celui-là ait pu posséder un esclave, tout de même que vous vous demandez s'il est crédible qu'Arthur Rimbaud, après avoir abdiqué ses poèmes, en a fait trafic dans les déserts au large de Suez et d'Aden [...]. Pareja bénéficia de la bienveillance de son maître, et il est noté qu'il devint un peintre de talent, estimé comme tel¹¹²⁷.

¹¹¹⁹ Loïc Céry, *Une traversée de l'esclavage*, vol. I, cit., p. 150.

¹¹²⁰ Il concetto di opacità sarà approfondito nel nostro terzo capitolo.

¹¹²¹ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 253.

¹¹²² Cfr. Loïc Céry, *Une traversée de l'esclavage*, vol. II, cit., p. 731.

¹¹²³ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 155.

¹¹²⁴ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 297.

¹¹²⁵ Cfr. Ivi, p. 234.

¹¹²⁶ Cfr. Ivi, p. 276.

¹¹²⁷ Ivi, p. 183.

Il lettore inconsapevole, individuato in un *vous* oppositivo, non può che prendere atto del fatto che i più grandi artisti della storia occidentale hanno posseduto degli schiavi (e che Rimbaud li ha trafficati dopo aver abbandonato la pratica poetica). Secondo Christian Uwe, i Batoutos rappresentano sia la strage e lo schiavismo dei popoli passati quanto la speranza di un popolo futuro¹¹²⁸: il cambio di nome e il talento di Pareja difatti stanno a dimostrare le possibilità infinite della creolizzazione come incontro, interferenza, choc delle armonie e delle disfonie tra le culture, all'interno della totalità del mondo-terra. Chiunque abbia avvertito il *chaos-monde* e la creolizzazione dei popoli può essere un Batouto: la narrazione assorbe dunque uno scrittore occidentale che è inizialmente altro, ma questa alterità viene pian piano risemantizzata: scopriamo dell'intreccio costante dei Batoutos e dunque capiamo che i Batoutos potremmo essere noi stessi. Scrive Glissant in un passo cruciale del romanzo: «Ce n'est point par le leurre atavique ni par le lien du sang que tu hérites du bienheureux stigmaté de la diversité. Tu nais batouto, mais je le deviens aussi. C'est à dire, au fur et à mesure que cette diversité se réalise»¹¹²⁹. La poetica dell'ammassamento delle storie nella storia è espressa dalla voce del personaggio di Pietro l'italien, anch'egli ibrido tra i piani:

Si nous mettions ensemble toutes nos mémoires, tous les rapportages de tout un chacun de tous les peuples du monde, il y en aurait des montagnes des lieux, et savais-tu pas que j'étais aussi savant, et si éloquent dans mes rêves, tu en apprends au bord des routes, je ne dors plus seulement à Gorée je suis dans le monde entier, l'étendue, le temps qui ne passe pas, le sel que tu gaspilles, ton amour qui encombre les traces, ah je suis romantique aussi, et ton corps qui tord dans la ravine, et tes pieds dévorés de pus.¹¹³⁰

2.3.2.2. Oltre il fatto e la finzione: realismi pluralisti.

«C'est un corps sans tête, notre histoire»¹¹³¹. Inizia così *Tout-monde*, richiamando in una sola immagine l'assenza di un'unica origine della storia delle Antille¹¹³², la ghigliottina della Rivoluzione francese e la testa della statua di «Joséphine I.D.F.»¹¹³³ tagliata a Fort-de-France: «un nègre est un siècle»¹¹³⁴. Per ricostruire questo corpo senza testa non può andare bene la storiografia tradizionale, come abbiamo già visto, ma neanche la rappresentazione:

Théâtre, oui. Mais non pas représentation. La représentation nous a pris bien après. Le délire. Quand nous avons commencé de croire que nous décidons, dirigeons, bâtissons. Conseillers de ceci, techniciens de

¹¹²⁸ Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 243.

¹¹²⁹ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 65.

¹¹³⁰ Ivi, p. 191.

¹¹³¹ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 17.

¹¹³² Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 291.

¹¹³³ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 18.

¹¹³⁴ Ivi, p. 19.

cela, élus de toujours, et toute cette musique de paraboles pour un pouvoir de rien. Et pas un qui vous dit que le monde est là, là autour.¹¹³⁵

Il romanzo non deve rappresentare il mondo, ma deve proliferare con esso¹¹³⁶, nella sua variazione caotica continua: «Parce que ce qu'il vous parle ainsi, c'est le monde»¹¹³⁷. Tuttavia, nei primi capitoli, nonostante la complessità cronotopica, il racconto segue stilemi abbastanza realistici, che vengono a sfaldarsi con le quattro morti di papa Longoué. Le morti di Longoué intessono racconto onirico con storia della tratta degli schiavi: la prima morte avviene infatti nel *bateau negrier* tra Nantes, il Senegal e le Antille¹¹³⁸ («ce bateau en vision qui avait si longtemps été un bateau réel»¹¹³⁹); la più volte citata Marie-Anne potrebbe essere in realtà la Marie-Séraphique (condividendone la tratta), tuttavia non vi è possibilità di certezza referenziale (più avanti Longoué si chiede se non fosse la Marie-Rose¹¹⁴⁰). Trattasi, come analizzato da Uwe, della visione profetica del passato di Longoué: «en même temps que l'homme déchiffre toutes les traces susceptibles d'éclairer le passé, il découvre en lui-même, dans son propre corps, une réalité lisible»¹¹⁴¹. Da questo momento in poi la narrazione giocherà di continuo tra momenti realistici e visionari. Nel capitolo *Colombie*, Thaël, come abbiamo visto, ha delle visioni di tutta una serie di personaggi proposti nei diversi romanzi di Glissant, che dunque vivono l'inversione della tratta con lui (con una chiara sovrapposizione della memoria storica con quella individuale¹¹⁴²). Sulla nave poi durante la tempesta vi è la comparsa improvvisa di Tarzan¹¹⁴³, che però ha il suo contrappunto realistico con l'arrivo alla Gare Saint-Lazare a Parigi, contrassegnato dal riferimento preciso alla data e alla temperatura («8 septembre 1946 [...] 8 degrés»¹¹⁴⁴): trattasi di uno dei molteplici esempi in cui la notazione del presente glissantiana entra in narrazione.

Mycéa, c'est moi è il capitolo che rompe maggiormente la barriera tra mondo e rappresentazione: si ha una rottura totale della quarta parete nel momento in cui a Parigi nel 1983 una giovane donna si presenta nello studio dello stesso Glissant comunicandogli di essere

¹¹³⁵ Ivi, p. 22.

¹¹³⁶ L'estetica anti-mimetica di Glissant per Leupin è riconducibile a una ripresa e riscoperta dei filosofi presocratici. Cfr. Alexandre Leupin, *Édouard Glissant philosophe*, cit., p. 96.

¹¹³⁷ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 26.

¹¹³⁸ Ivi, p. 105.

¹¹³⁹ Ivi, p. 108.

¹¹⁴⁰ Cfr. Ivi, p. 110.

¹¹⁴¹ Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 55.

¹¹⁴² Cfr. Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., pp. 150-153.

¹¹⁴³ Cfr. Ivi, p. 170.

¹¹⁴⁴ Ivi, p. 183.

Marie Celat¹¹⁴⁵. Non si tratta di un semplice gioco metatestuale: la ragazza critica la rappresentazione che Glissant ha fatto del personaggio:

Pourquoi voulez-vous toujours écrire des livres, vous tous, quand il est si convenant de s'asseoir et de parler en faisant semblant de tout comprendre et en laissant filer la voix ? L'ombrage est favorable pour la parole. Voyez-vous, monsieur, votre livre n'est pas fini tant que vous n'avez pas trouvé dans un pays inconnu quelqu'un comme moi qui s'assied là et qui le récite mot à mot.¹¹⁴⁶

Si ha quindi una risemantizzazione continua del romanzo, che è sempre un'opera aperta, perennemente cangiante e ripresa dai lettori (e dall'autore stesso)¹¹⁴⁷ che catarticamente rivedono in loro dei personaggi persone della propria vita («Ce monsieur-là, je vous dis son nom, c'est monsieur Barard»¹¹⁴⁸; «'Et Mycéa avait ri dans le soleil.' C'est ainsi que vous avez écrit. 'Mais je vous assure, ce n'était pas le soleil, c'était dans la lune montante'»¹¹⁴⁹). La messa in crisi dei moduli del realismo è anche funzionale alla critica sociale. Il capitolo in cui la parola "irrealtà" è ripetuta più volte è *Atala*, nonostante non succeda niente afferente ai moduli del fantastico. Tuttavia, il viaggio del protagonista-alter ego di Glissant e dell'amico Roger in Corsica è connotato da un forte straniamento («Tout cela était irréel, il semblait que les temps variaient d'un à l'autre sans se reconnaître, vous naviguiez de temps en temps (de temps-ci en temps-là) sans souci aucun»¹¹⁵⁰) che emerge ancora maggiormente quando i due decidono di restare per qualche settimana anche dopo la partenza di *Atala*, e ripensano alla quotidianità di Parigi¹¹⁵¹. Poi però lo straniamento, l'irrealtà, raggiunge il suo apice nel viaggio di ritorno verso la metropoli, in cui per una serie di peripezie i due si ritrovano a viaggiare come dei clandestini (un camionista rifiuta di prenderli in autostop, le valige si rompono, una scatola di sardine non si apre, sono costretti a dormire nella boscaglia), fin quando finalmente i due riescono a salire su un treno a Lione. Sono piccole crepe di irrealtà nella percezione della vita quotidiana che fanno percepire l'oscuro, il non-visto, ciò che soggiace sotto le cose ma che non è normalmente percepibile: «C'est quand vous faites attention autour de vous, que vous estimez les réalités, que vous pesez l'actif et le passif, c'est à ce moment, et à ce moment-là seulement, que vous découvrez l'obscur et sa puissance d'éclairement souterrain»¹¹⁵².

Andiamo un po' più avanti nella narrazione, concentrandoci sulla *barrique* che Longoué aveva donato a Marie Celat durante una delle sue morti, arrivando all'importante capitolo

¹¹⁴⁵ Cfr. Ivi, p. 231.

¹¹⁴⁶ Ivi, p. 232.

¹¹⁴⁷ Cfr. Alexandre Leupin, *Édouard Glissant philosophe*, cit., p. 109.

¹¹⁴⁸ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 232.

¹¹⁴⁹ Ivi, p. 233.

¹¹⁵⁰ Ivi, p. 294.

¹¹⁵¹ Cfr. Ivi, p. 299.

¹¹⁵² Ivi, p. 304.

Stepan Stepanovitch ou La folie Marie Celat, in cui nel dialogo tra Marie Celat e Mathieu Béluse viene rivelato che la *barrique* è il simbolo della traccia e dell'impossibile filiazione¹¹⁵³:

Une barrique, hein Mathieu ? Pas plus que ça. Mais tu peux regarder au fond, tu tombes dans les ans et les siècles, tu voltiges dans la dérive. Papa Longoué me l'a procurée, le savez-vous ? Il me l'a déclarée, pour conserver les temps, déjouer les tourments [...].
C'est ainsi que nous ramons pour remonter le temps des filiations. Mais ce temps-là est éperdu, et les enfants de nos enfants ne seront pas légitimés.¹¹⁵⁴

Dunque, ulteriore ibridazione tra elementi finzionali e storici, che continua con l'entrata in campo della morte di Paul Niger, Paul Béville, nel 1962 (che sarebbe il fratello di Mathieu Béluse nel piano finzionale, ma soprattutto un carissimo amico di Glissant nel piano referenziale). Il capitolo perde poi pian piano sempre maggiormente le referenze col reale, seguendo il processo della follia di Marie Celat: Mathieu «multiple l'irréel dans son langage, pour mieux s'accorder avec Mycéa»¹¹⁵⁵; e iniziano a comparire oggetti di cui non si comprende la provenienza («(Elle coiffait un chapeau melon, apparu, comme la fiole et le barrique, de n'importe où autour)»¹¹⁵⁶). È l'immagine del popolo della tratta degli schiavi, di ciò che è rimasto e di ciò che è stato perso per sempre, di una nuova voce collettiva che si leva e reclama uno spazio di declamazione:

Nous ne mourions pas tous. Nous avons traversé, comme les peuples du monde, c'est-à-dire, ceux-là qui ont eu la chance de passer à travers le tourment, ceux-là qui n'ont pas été impurement et pas si simplement effacés de la face sombre comme de la face ensoleillée de la Terre, nous avons l'habitude, n'est-ce pas, de ces traversées, de cela qui est Océan furieux sur nos destins nos errances. Et c'est pourquoi, oui, nous comprenons le Chaos.¹¹⁵⁷

Il rapporto tra visione e pensiero della traccia è poi esacerbato nel capitolo *La tragédie d'Askia*, in cui vengono ripercorsi diversi momenti storici in sottocapitoli frammentati che principiano sempre col titolo «sogno di...»: si passa così in poche pagine dall'origine, l'Africa, alla tragedia di Askia per l'appunto, simbolo della caduta immediata e traumatica di una principessa africana che diventa la schiava di un bianco, passando per l'arrivo dei coloni francesi; vi è poi la critica della negritudine e l'affermazione dell'importanza del luogo nella narrazione dei luoghi comuni. È insomma un percorso storico, poetico e intellettuale (di Glissant e del pensiero prima nero, poi creolo e mondialista) allo stesso tempo. La narrazione in questi ultimi capitoli è sempre più libera, difatti preannuncia e anticipa lo stile di *Sartorius* e di *Ormerod* ibridando saggismo e dialoghi, fino alla storia dei Rocamarron, altro esempio di

¹¹⁵³ Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 53.

¹¹⁵⁴ Ivi, Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 425.

¹¹⁵⁵ Ivi, p. 435.

¹¹⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 436.

¹¹⁵⁷ Ivi, p. 481.

traccia¹¹⁵⁸. Si arriva poi alla massima ibridazione tra notazione del presente e narrazione con le pagine dei «quaderni del romanziere»¹¹⁵⁹ di un viaggio in Egitto dello stesso Glissant: «Le monde va trop vite. La notation est immédiatement frappée de caducité»¹¹⁶⁰. La notazione veloce e immediata del romanziere (altro ramo, come vedremo nel terzo capitolo, dell'identità-relazione di Glissant) è ripresa da Mathieu Béluse, che riconosce se stesso: «Dans le texte du romancier, les passages mis ici en italiques avaient été soulignés par Mathieu Béluse, qui y reconnaissait sans doute sa propre trace. Suivons-la donc avec lui. On dirait que la parole du romancier, par moments, est celle même de Mathieu Béluse»¹¹⁶¹. È la ricomposizione spiraliforme del percorso del popolo della tratta: si ritrovano in Egitto elementi che vengono ripresi in altre culture trapiantate americane e amerinde, ma non viene proclamata l'identità e la ricorsività, bensì la differenza e la ripetizione, il rizoma, la relazione:

Je tâche à comprendre une autre inscription, toujours avec l'aide empressée de notre amie. *Men*, tisser (une sorte de peigne à carder), *Maat*, la vérité (comme une serpe dressée, ou peut-être un dei-faucon,), *Rê*, le soleil (toujours aussi rond.) « Je tisse la vérité à la lumière du soleil. »
Peut-être ceci : « *J'éclaire la vérité en montrant la trame.* » *Le rhizome, la Relation.*¹¹⁶²

È una delle origini, da cui bisogna passare nel percorso dell'*errance errancinée* lungo il *tout-monde*, ma non l'unica. È, infatti, importante sottolineare che nella vera fine del romanzo, come abbiamo visto, l'accoltellamento di Mathieu Béluse è connotato da uno spiccato anti-eroismo e dall'anti-epicità della narrazione della morte, che vive in dialettica tra visioni e realtà¹¹⁶³.

Passiamo agli altri due romanzi di Rushdie presenti nel nostro corpus, *The Satanic Verses* e *Quichotte*, che rispetto a *Midnight's Children* non giocano tanto sui rapporti tra storia e narrazione¹¹⁶⁴ quando sulla rottura delle barriere tra finzione e realtà¹¹⁶⁵. *The Satanic Verses*, in particolare, si focalizza sul rapporto tra religione, mito, finzione e realtà («Once upon a time – *it was and it was not so*, as the old stories used to say, *it happened and it never did* – maybe,

¹¹⁵⁸ Cfr. Ivi, pp. 517-520.

¹¹⁵⁹ Cfr. Ivi, pp. 522-541.

¹¹⁶⁰ Ivi, p. 525.

¹¹⁶¹ Ivi, pp. 525-526.

¹¹⁶² Ivi, p. 538. Corsivo in originale.

¹¹⁶³ Cfr. Ivi, pp. 602-603.

¹¹⁶⁴ Nonostante, come individuato da Françoise Lavocat in *Fait et fiction*, cit., p. 263, nel romanzo si mischino personaggi effettivamente presenti nel Corano con personaggi inventati (il poeta Baal), e personaggi a cui viene data un'importanza maggiore (Hind).

¹¹⁶⁵ Per un'accurata analisi dei rapporti tra finzione e realtà in *Midnight's Children*, *The Satanic Verses* e *Quichotte*, si veda: Giuseppe De Riso, *The Invention of Truth. Salman Rushdie between Truth and Make-believe*, Quaderni della ricerca, 9, Napoli, UniorPress, 2023.

then, or maybe not»¹¹⁶⁶). Come analizzato da Guy Scarpetta, la singolarità del romanzo sta nell'infrangere continuamente il patto realista col lettore occidentale, che si ritrova lungo il libro a dover accettare e aderire a sistemi gnoseologici di realtà che non accetterebbe nella sua vita quotidiana. Ma allo stesso tempo il lettore ha sempre con sé il dubbio sulla verosimiglianza e sulle possibili connessioni tra gli avvenimenti: il solo regime di significanza a cui l'autore aderisce sembra essere quello dell'ambiguità semantica¹¹⁶⁷.

La Storia (con la "s" maiuscola) viene da subito denunciata come un costrutto occidentale, e di conseguenza da relativizzare («history, for Pamela, was divided into the Ancient Era, the Dark Ages, the Olden Days, the British Empire, the Modern Age and the Present»¹¹⁶⁸); inoltre, sin da subito viene richiamato il mito della caduta¹¹⁶⁹: sopravvivere alla caduta dal cielo per Farishta e Chamcha è evidentemente irrealistico, ma altamente metaforico (sarebbe anche impossibile per loro riuscire ad ascoltarsi, tuttavia riescono a farlo¹¹⁷⁰). Gibreel si trova sul crinale tra sacro e profano, mito e realtà, già prima delle sue visioni del Corano, avendo recitato diversi personaggi ispirati a divinità nei suoi film¹¹⁷¹; inoltre, dopo l'incontro con Babasaheb Mhatre, nutre una profonda credenza nel soprannaturale¹¹⁷². D'altro canto, Chamcha appena salito sull'aereo sogna la dinamite e vorrebbe avvisare i passeggeri, ma si auto ammonisce perché vuole liberarsi da queste finzioni entrando nel «mondo reale occidentale»¹¹⁷³. Anche la stessa durata del periodo in cui i passeggeri vengono tenuti in ostaggio dai terroristi è evidentemente irrealistica («The passengers were held on the hijacked aircraft for one hundred and eleven days»¹¹⁷⁴).

Le visioni del Corano di Gibreel giocano provocatoriamente sul crinale tra realtà e finzione (anche per il linguaggio cinematografico che il narratore spesso utilizza per riferirsi alle modificazioni dei punti di vista di Gibreel¹¹⁷⁵): il Corano è un testo sacro, che i credenti leggono in quanto fatti effettivamente accaduti¹¹⁷⁶. Invece Gibreel li rivive attraverso una visione, e il loro statuto di verità viene continuamente messo in discussione con l'aggravarsi

¹¹⁶⁶ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 35.

¹¹⁶⁷ Cfr. Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, cit., p. 38.

¹¹⁶⁸ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 50.

¹¹⁶⁹ Cfr. Ivi, p. 3. Come indicato da Ines Dhabbebe, *Les versets satiriques*, cit., p. 24, il nome dell'aereo, Bostan, si riferisce a uno dei giardini del Paradiso: «Bostan: nom donné à l'un des jardins du Paradis. *Bustanu* terme générique indiquant toutes sortes de «jardin». L'explosion de l'avion équivaut alors à l'expulsion d'Adam du Paradis et à la chute».

¹¹⁷⁰ Cfr. Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 6.

¹¹⁷¹ Cfr. Ivi, pp. 16-17.

¹¹⁷² Cfr. Ivi, p. 21.

¹¹⁷³ Cfr. Ivi, p. 74.

¹¹⁷⁴ Ivi, p. 77.

¹¹⁷⁵ Cfr. Soren Frank, *Salman Rushdie*, cit., pp. 108-109.

¹¹⁷⁶ Cfr. Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, cit., p. 263.

della sua schizofrenia. In realtà, seguendo Vincent Message, la schizofrenia paranoica del personaggio diagnosticata dal narratore gioca su una forte ambiguità: essa è apparentemente la giustificazione logica (e narratologica) per le visioni di Gibreel, ma allo stesso tempo questo regime giustificativo coabita con un regime di artificialità assunta ed esibita, basti pensare alle metamorfosi di Chamcha e Farishta, che non vengono mai naturalizzate¹¹⁷⁷. È altamente parodica la sequenza in cui Maometto chiede a lui, Gibreel, che rivive la rivelazione ma che è ancora mentalmente umano, cosa comunicare ai fedeli¹¹⁷⁸, così come la confusione sulla provenienza delle parole della rivelazione¹¹⁷⁹. La parodia in queste pagine raggiunge il suo apice dopo la scoperta dell'imbroglio dei versi satanici da parte di Maometto¹¹⁸⁰, che picchia Gibreel in modalità decisamente inappropriate e blasfeme («Mahound wrestles the archangel, hurling him from side to side, and let me tell you he's getting in everywhere, his tongue in my ear his fist around my balls [...], he's twice as physically fit as I am and four times as knowledgeable»¹¹⁸¹).

Il contrasto tra onirismo e realtà sociale è esacerbato nelle pagine che vedono contrapporsi la sovrapposizione tra Gibreel e Martin de la Cruz e l'arresto di Chamcha da parte dell'ufficio immigrazione. Come abbiamo visto nel precedente sottocapitolo, Gibreel si trova intrappolato nelle visioni di Rosa Diamond, da cui è dominato come era stato dominato nelle visioni del Corano da Maometto: «Gibreel saw Martin de la Cruz and Aurora del Sol dancing flamenco on the tiled and gabled roof of the Diamond house [...]. He was being held prisoner and manipulated by the force of Rosa's will, just as the Angel Gibreel had been obliged to speak by the overwhelming need of the Prophet, Mahound»¹¹⁸²; fino al momento in cui fanno l'amore, che può essere visto a specchio con la concretezza della lotta col profeta¹¹⁸³. Come analizzato da Vincent Message: «grâce à ces compagnies spectrales, les personnages restent dans une dynamique de dialogisme intérieur et n'ont pas l'impression de monologuer même quand ils se parlent tout seuls à voix haute»¹¹⁸⁴.

Dicevamo, concretezza dell'arresto di Chamcha. In realtà anche qui i piani collidono e si ibridano, dato che il protagonista inizia la sua metamorfosi in Lucifero¹¹⁸⁵; inoltre, tutti i

¹¹⁷⁷ Cfr. Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, cit., pp. 346-347.

¹¹⁷⁸ Cfr. Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., pp. 108-109.

¹¹⁷⁹ Cfr. Ivi, p. 112.

¹¹⁸⁰ Come notato da Ines Dhabbebe, *Les versets satiriques*, cit., p. 65, l'avvenimento dei versi satanici è riconosciuto storicamente da molti studiosi orientalisti come Maxime Rondinson e William Montgomery.

¹¹⁸¹ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 122.

¹¹⁸² Ivi, p. 150.

¹¹⁸³ Cfr. Ivi, pp. 154-155.

¹¹⁸⁴ Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, cit., p. 341.

¹¹⁸⁵ Cfr. Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 158.

migranti imprigionati sono esseri postumani con corpi o elementi animaleschi¹¹⁸⁶, grazie ai quali possono perseguire la grande fuga dei migranti-mutanti¹¹⁸⁷. Le visioni di Gibreel poi continuano anche a Londra, incarnate in particolare nelle apparizioni di Rekha Merchant che lo insegue nella metropolitana¹¹⁸⁸, fino a una progressiva compresenza di visioni e realtà («Even the serial visions have migrated now; they know the city better than he. And in the aftermath of Rosa and Rekha the dream-worlds of his archangelic other self begin to seem as tangible as the shifting realities he inhabits while he's awake»¹¹⁸⁹).

Gibreel e Saladin non sono però gli unici due personaggi che vivono sul crinale tra finzione e realtà, anzi, l'obiettivo di Rushdie è proprio dimostrare come la nostra quotidianità sia imbevuta di credenze e finzioni, di elementi irrealistici. Si veda il personaggio di Alleluia Cone, che dovrebbe essere la controparte razionale di Gibreel, ma che in realtà ha delle visioni del maestro Maurice Wilson sull'Himalaya¹¹⁹⁰, che poi la continuano a perseguire per tutta la storia (e che la condurranno a credere alle visioni di Gibreel¹¹⁹¹); o anche quello di Hind, immigrata a Londra per cui il mondo reale non è quello contingente della capitale, ma quello delle videocassette con cui riesce a rimanere in un contatto immaginario con una trasognante Bombay¹¹⁹².

The Satanic Verses è un romanzo strutturato sulla messa in scena delle opposizioni, per proclamare la necessità della terza via dell'ibridazione (un «carnaval de la relativité»¹¹⁹³, per citare Milan Kundera). Abbiamo analizzato nelle pagine precedenti l'opposizione cronotopica tra storia e religione nelle parole dell'Imam, un vero attacco alla visione progressiva della storia per la restaurazione di un orizzonte atemporale:

«We will make a revolution,» the Imam proclaims through him, «that is a revolt not only against a tyrant, but against history.» [...]. History is the blood-wine that must no longer be drunk. History the intoxicant, the creation and possession of the Devil, of the great Shaitan, the greatest of the lies – progress, science, rights – against which the Imam has set his face. History is a deviation from the Path, knowledge is a delusion, because the sum of knowledge was complete on the day Al-Lah finished his revelation to Mahound.¹¹⁹⁴

L'opposizione continua e viene esacerbata nelle sequenze degli episodi di Ayesha che convince la popolazione di Titlipur a incamminarsi in un folle pellegrinaggio verso La Mecca

¹¹⁸⁶ Cfr. Ivi, pp. 167-169.

¹¹⁸⁷ Cfr. Ivi, p. 171.

¹¹⁸⁸ Cfr. Ivi, pp. 200-201.

¹¹⁸⁹ Ivi, p. 205.

¹¹⁹⁰ Cfr. Ivi, pp. 197-198.

¹¹⁹¹ Cfr. Ivi, p. 304.

¹¹⁹² Cfr. Ivi, pp. 250-251.

¹¹⁹³ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, cit., p. 40.

¹¹⁹⁴ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 210.

attraverso il Mar Rosso. È evidentemente irrealistico che Ayesha mangi delle farfalle¹¹⁹⁵, ma proprio l'affermazione dello straordinario come dato di fatto è ciò che porta la popolazione a crederle. Ayesha afferma che Gibreel le è apparso «as a matter of fact»¹¹⁹⁶, anche se Gibreel lo nega rivolgendosi al lettore (ma la popolazione non può evidentemente sapere). Essi vengono dunque convinti da Ayesha in contrasto con la scienza moderna¹¹⁹⁷, e le argomentazioni scientifiche che Mirza Saeed cerca di comunicare alla moglie Mishal per farla desistere dal credere che il pellegrinaggio sarà la cura per il suo cancro, cadono nel vuoto¹¹⁹⁸. Nel capitolo che chiude questa linea narrativa, *The Parting of the Arabian Sea*, il narratore decide di non risolvere in maniera facile questa opposizione in favore della scienza: il popolo di Titlipur scompare effettivamente nel Mar Rosso, sembrerebbe scomparso, eppure Mirza Saeed giura di aver visto aprirsi un varco.

Ma torniamo alla linea narrativa principale, quella che vede Gibreel e Saladin a Londra. Come abbiamo visto nelle precedenti pagine, i cronotopi si ibridano sempre maggiormente, fino a una mutua interazione tra visioni e realtà. Una delle direttrici è sempre la parodia, si pensi alla proposta di film per Gibreel che dovrebbe mettere in scena l'incontro tra un profeta e un arcangelo («fiction is fiction, facts are facts»¹¹⁹⁹). Le finzioni iniziano a modificare il reale, e non il contrario¹²⁰⁰: è questo il senso maggiore della metamorfosi di Chamcha da immigrato irregolare luciferino nascosto nel seminterrato dello Shandaar Café a simbolo dei *riot* anti-thatcheriani di Londra. Alla crescita nella presenza dell'immaginario londinese di Chamcha, corrisponde la sua crescita fisica:

What was happening, although nobody admitted it or even, at first, understood, was that everyone, black brown white, had started thinking of the dream-figure as real, as a being who had crossed the frontier, evading the normal controls, and was roaming loose about the city. Illegal migrant, outlaw king, foul criminal or race-hero, Saladin Chamcha was getting to be true.¹²⁰¹

Si arriva dunque all'affermazione della storia di una «city visible but unseen», di un'Inghilterra transculturale fatta dai migranti: vengono citati direttamente Mary Seacole, Abdul Karim, Ukawsaw Gron, Ignatius Sancho:

The migrants of the past, as much the living dancers' ancestors as their own flesh and blood, gyrate stilly while Pikwalla rants toasts raps up on the stage, *Now-mi-feel-indignation-when-dem-talk-immigration-when-dem-make-insinuation-we-no-part-a-de-nation-an-mi-make-prodamation-a-de-true-situation-*

¹¹⁹⁵ Cfr. Ivi, pp. 219-220.

¹¹⁹⁶ Ivi, p. 225.

¹¹⁹⁷ Cfr. Ivi, p. 236.

¹¹⁹⁸ Cfr. Ivi, p. 239.

¹¹⁹⁹ Ivi, p. 272.

¹²⁰⁰ Cfr. Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, cit., p. 39.

¹²⁰¹ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 288.

how-we-make-contribution-since-de-Rome-Occupation, and from a different part of the crowded room, bathed in evil green light, wax villains cower and grimace: Mosley, Powell, Edward Long, all the local avatars of Legree.¹²⁰²

Se Chamcha si umanizza progressivamente sempre più¹²⁰³, Gibreel compie esattamente il percorso speculare, convincendosi di essere l'arcangelo della rivelazione anche nella vita reale¹²⁰⁴, fino all'apogeo della visione di Dio¹²⁰⁵. Difatti tutto il processo che lo porta a voler redimere «Babylondon» dai suoi peccati, fino alla tropicalizzazione di Londra, è una dimostrazione di come la religione non possa essere più applicata e trovar seguito nell'Europa moderna¹²⁰⁶. Anche a livello fisico, diventa sempre più enorme (nonostante nessuno lo veda¹²⁰⁷), fino a quando il suo delirio non viene momentaneamente interrotto dopo essere stato investito da Sisodia. In seguito a questo avvenimento:

Gibreel was slowly reconstructing the boundary wall between dreams and reality, and was on the road to recovery; whereas in fact, as it turned out, this separation was related to, was the same phenomenon as, his splitting of his sense of himself into two identities.

[...] As for Allie, she lost, for a while, the prickly, *wrong* feeling of being stranded in a false milieu, an alien narrative.¹²⁰⁸

Anche la stessa tropicalizzazione di Londra propone un vero e proprio ibridismo tra realtà e finzione: Gibreel sembra effettivamente scomparire lievitando sopra Earls Court, sorvola Londra, ma si risveglia tra le braccia di Alleluia Cone; eppure in seguito sembra realmente piovere a Mosca e fare caldissimo a Londra. Il tutto viene esacerbato negli scontri di Brickhall, dove alle lotte sociali si interseca il piano della lotta tra bene e male. Il tutto si può riassumere in una pagina importante, nella voce del padre di Alleluia Cone:

In this century history stopped paying attention to the old psychological orientation of reality. I mean, these days, character isn't destiny any more. Economics is destiny. Ideology is destiny. Bombs are destiny. What does a famine, a gas chamber, a grenade care how you lived your life? Crisis come, death comes, and your pathetic individual self doesn't have a thing to do with it, only to suffer the effects.¹²⁰⁹

Questo passaggio ha una sua riscrittura in *Quichotte*:

But now, discontinuity ruled. Yesterday meant nothing and could not help you build tomorrow. Life had become a series of vanishing photographs, posted every day, gone the next. One had no story any more. Character, narrative, history, were all dead. Only the flat caricature of the instant remained, and that was what one was judged by. To have lived long enough to witness the replacement of the depth of her chosen world's culture by its surface was a sad thing.¹²¹⁰

¹²⁰² Ivi, p. 292.

¹²⁰³ Cfr. Ivi, p. 294.

¹²⁰⁴ Cfr. Ivi, p. 315.

¹²⁰⁵ Cfr. Ivi, pp. 318-319.

¹²⁰⁶ Cfr. Ivi, pp. 327-335. È paradossale e altamente emblematico che questa trama venga poi difatti smentita nel mondo reale dalla ricezione del romanzo, con la conseguente *fatwa*.

¹²⁰⁷ Cfr. Ivi, pp. 337.

¹²⁰⁸ Ivi, p. 340.

¹²⁰⁹ Ivi, p. 432.

¹²¹⁰ Salman Rushdie, *Quichotte*, cit., p. 236.

Il rapporto tra finzione e realtà cambia forma e diventa ancor più preponderante in *Quichotte*, una vera e propria riscrittura libera del classico di Cervantes, che va contestualizzata in quel posizionamento di Rushdie nella linea Cervantes-Rabelais, nella *protean literature*, rispetto alla linea dell'illusione del realismo referenziale¹²¹¹. Di conseguenza si comprende come l'obiettivo principale dell'autore con questo romanzo è dimostrare al lettore che «the surreal, and even the absurd, now potentially offer the most accurate descriptors of real life»¹²¹². Come spiegato da Sam DuChamp più avanti nel libro:

He talked about wanting to take on the destructive, mind-numbing junk culture of his time just as Cervantes had gone to war with the junk culture of his own age. He said he was trying also to write about impossible, obsessional love, father-son relationships, sibling quarrels, and yes, unforgivable things; about Indian immigrants, racism towards them, crooks among them; about cyber-spies, science fiction, the intertwining of fictional and "real" realities, the death of the author, the end of the world. He told her he wanted to incorporate elements of the parodic, and of satire and pastiche.¹²¹³

Il distacco dalla realtà in *Quichotte* è forte già dall'inizio, egli si ritrova infatti immerso nella realtà della televisione, che per lui è effettivamente la vita reale:

He fell victim to that increasingly prevalent psychological disorder in which the boundary between truth and lies became smudged and indistinct, so that at times he found himself incapable of distinguishing one from the other, reality from "reality", and began to think of himself as a natural citizen (and potential inhabitant) of that imaginary world beyond the screen to which he was so devoted.¹²¹⁴

La sua memoria, di conseguenza, è danneggiata e falsificata dalla tv: i suoi ricordi personali si ibridano con quelli dei personaggi, dei programmi in cui si immerge non permettendo una distinzione netta¹²¹⁵ (più avanti nella narrazione la tv gli parlerà addirittura direttamente¹²¹⁶). Come analizzato da Giuseppe De Riso, la stessa assurda ricerca dell'amata conduttrice televisiva Salma R è da legare a questa confusione tra i piani, al vivere una vita generata dagli schermi televisivi; se difatti il *Quijote* di Cervantes interpretava la realtà attraverso i codici dei romanzi cavallereschi, quello di Rushdie «lo fa posseduto dai codici della TV contemporanea, secondo cui è perfettamente normale che due estranei apparentemente senza quasi nulla in comune possano darsi appuntamento e decidere di sposarsi, proprio come

¹²¹¹ Cfr. Salman Rushdie, *Languages of Truth*, cit.

¹²¹² Salman Rushdie, *Quichotte*, cit., p. 222.

¹²¹³ Ivi, p. 289.

¹²¹⁴ Ivi, p. 4.

¹²¹⁵ Cfr. Ivi, p. 5.

¹²¹⁶ Cfr. Ivi, pp. 332-334.

in un reality»¹²¹⁷. Questa incertezza soggettiva è intessuta con l'incertezza più grande del mondo tutto, piombato nella «Age of Anything-Can-Happen», in cui:

A flood might drown your city. A tornado might carry your house to a faraway land where, upon landing, it would squash a witch [...]. A whole nation might jump off a cliff like swarming lemmings. Men who played presidents on TV could become presidents. The water might run out [...]. The world might end, as at least one prominent scientist-entrepreneur had begun repeatedly to predict.¹²¹⁸

Ma non vi è solo il gioco tra questi due piani. Essendo quella di Quichotte e del figlio immaginario Sancho un'avventura che richiama il *Quijote* ma anche i poemi cavallereschi (è dunque paradossalmente una doppia parodia, una parodia della parodia), essa è anche scandita da diversi livelli allegorici: «'Every Quest', Quichotte answered, 'takes place both in the sphere of the actual, which is what maps reveal to us, and in the sphere of the symbolic, for which the only maps are the unseen ones in our heads'»¹²¹⁹. La materializzazione di Sancho rompe definitivamente le barriere tra i due mondi nella linea narrativa di Quichotte, più avanti nella narrazione la sua natura ibrida permetterà flashback narrativi sulla vita del padre fittizio, ma anche in questo caso gli elementi veri o presunti tali sono inscindibili dagli elementi di fantasia legati ai libri letti e ai film visti¹²²⁰. Sancho è una «imaginary creature who had crossed the boundary into the real»¹²²¹ e che quindi ha il privilegio di osservare per primo il disfacimento del mondo, ma anche di portare nel piano della realtà altri personaggi aventi il suo medesimo statuto finzionale, come il Grillo Parlante¹²²². Sancho è paradossalmente portatore di razionalità e ordine nel disordine di Quichotte (ricopre in questo il ruolo dissacrante del Sancho del *Quijote*¹²²³), per questo «There were moments when Quichotte seemed to be living in a dream, obvious to his surroundings. Sancho, for all his fictionality, at such times felt like he was the real person and Quichotte the figment»¹²²⁴. Il mondo, si accorgerà presto Sancho, è assurdo proprio come Quichotte: è impossibile affermare un omogeneo standard di normalità:

Zap. Sports channel. Normal is nine innings, four balls, three strikes, somebody wins, somebody loses [...]. Zap. Normal is unreal people, mostly rich unreal people, having sex with rappers and basketball players [...]. Zap. News channels. Normal is guns and the normal America that really wants to be great again [...]. Zap zap zap. A man with his head in a bag being shot by a man without a shirt on [...]. Zap, zap. Men and men, women and women in love. The purple mountains' majesty. A man with an oil painting

¹²¹⁷ Giuseppe De Riso, *Il risvolto triste della comicità. Contaminazione parodiche e inversioni intertestuali in Quichotte di Salman Rushdie*, in Rossella Ciocca, Bianca Del Villano (a cura di), *Kings and Clown. Il (non)senso del tragicomico*, Napoli, UniorPress, 2021, p. 220.

¹²¹⁸ Salman Rushdie, *Quichotte*, cit., pp. 7-8.

¹²¹⁹ Ivi, p. 105.

¹²²⁰ Cfr. Ivi, p. 88.

¹²²¹ Ivi, p. 146.

¹²²² Cfr. Ivi, p. 101.

¹²²³ Cfr. Giuseppe De Riso, *Il risvolto triste della comicità*, cit., p. 222.

¹²²⁴ Ivi, p. 142.

of himself with Jesus hanging in his living room. Dead schoolkids. Hurricanes. Beauty. Lies. Zap, zap, zap.
 «Normal doesn't feel so normal to me,» I tell him.
 «It's normal to feel that way,» he replies.¹²²⁵

Ma anche nella linea narrativa di Sam DuChamp la referenzialità viene continuamente messa in discussione attraverso la costruzione di una rete di similarità tra lo scrittore e Quichotte¹²²⁶, che culmina col riferimento a un antenato comune¹²²⁷. Inoltre, anche i paragrafi di Sam DuChamp iniziano con formule narrative («many many years ago»¹²²⁸). Per dei motivi differenti, ovvero l'esposizione durante la sua infanzia a Bombay a differenti geni creativi, egli soffrirebbe della stessa malattia del personaggio romanzesco:

And because of such intensive and prolonged childhood overexposure to creative genius of all types, Brother too, like his incipiently crazy Quichotte, fell victim to a rare form of mental disorder – his first, paranoia being the second – in the grip of which the boundary between art and life became blurred and permeable, so that at times he was incapable of distinguishing where one ended and the other began, and, even worse, was possessed of the fool's conviction that the imaginings of creative people could spill over beyond the boundaries of the works themselves, that they possessed the power to enter and transform and even improve the real world.¹²²⁹

Ma in realtà la narrazione mette subito in evidenza la finzionalità del racconto di DuChamp, che starebbe mentendo al lettore («He stopped the fil. That wasn't true. That was a fairy tale. That culture- and love-blessed boho infancy»¹²³⁰).

Quichotte è un romanzo fortemente pluristilistico in cui si ibridano differenti generi letterari, con incursioni della science-fiction e della spy-fiction. Più avanti nel racconto la spy-fiction entrerà nella linea narrativa di Sam DuChamp, con la volontà di dimostrare che elementi assurdi e apparentemente finzionali entrano anche nella vita “reale” (tra l'altro egli è uno scrittore di spy story, quindi quello che scrive finisce per influenzare la sua vita¹²³¹). DuChamp si accorgerà sempre di più di questa natura («Estrangements, reconciliations... again, the dizzying union of the real and imagined. A third party, reading these accounts, might even, at a certain point, conclude that both were fictional, that Brother and Sister and Son were imaginative figments just as Quichotte and Salma and Sancho were. That the Author's life was a fake, just like his book»¹²³²), fino all'entrata in campo anche delle *cyberwars*:

Cyberwar was the attack of truth by lies. It was the pollution of the real by the unreal, of fact by fiction. It was the erosion and devaluation of the empirical intellect and its replacement by confirmations of

¹²²⁵ Ivi, pp. 132-133.

¹²²⁶ Ivi, p. 22.

¹²²⁷ Ivi, p. 26.

¹²²⁸ Ivi, p. 29.

¹²²⁹ Ivi, p. 32.

¹²³⁰ Ivi, p. 33.

¹²³¹ Cfr. Ivi, p. 227.

¹²³² Ivi, p. 229.

previously held prejudices. How was that any different from what he himself was doing, Brother asked himself, how was it different from the fictions he was making and which were now ensnaring him?¹²³³

La science-fiction entra in narrazione con la metamorfosi degli abitanti della cittadina di Berenger in *mastodons*, che provoca i primi seri dubbi sulla natura della realtà in Sancho e Quichotte¹²³⁴. Il punto è che queste irruzioni irreali non vengono mai presentate come tali, ma possibili nell'assurdo mondo contemporaneo, per questo Rushdie mette in scena un dialogo iperrealistico tra i cittadini di Berenger su come comportarsi coi *mastodons*, che richiama parodicamente i dibattiti contemporanei dei paesi occidentali sull'immigrazione¹²³⁵.

L'avvento dei *mastodons* è uno dei primi segni della «Great Instability» che abbiamo analizzato nel precedente sottocapitolo; Sancho in virtù della sua natura ibrida tra finzione e realtà è il primo a vedere a New York il realizzarsi di eventi assurdi che le altre persone sembrano ancora non percepire¹²³⁶. Sancho è direttamente legato al deterioramento del reale, infatti tanto più esso andrà avanti quanto lui si avvicinerà alla scomparsa¹²³⁷. La risoluzione per il deterioramento del reale è presentata da Evel Cent:

The deterioration, he declared with great emphasis on all available media, was not taking place in the eyesight of the human race, but in the world. Not in the seeing thing but in the thing seen. He quoted, very often, the old sixties graffiti, *Do not adjust your mind, there is a fault in reality*. There really was a fault in reality, and it was getting worse, and everyone needed to wake up and understand what was happening. The cosmos was crumbling. There was still time, with the support of world governments and the United Nations, to mass-produce the NEXT machines in sufficient quantity to rescue a high proportion of the human race by transporting them to a parallel Earth.¹²³⁸

Evel Cent è un'evidente parodia di Elon Musk, così come il progetto NEXT lo è del progetto dello space shuttle per trasferirsi su Marte del magnate statunitense. Il deterioramento della terra del *Quichotte* si può quindi sicuramente leggere come una metafora della crisi climatica e della fine concreta del nostro mondo.

La massima ibridazione tra i piani avviene nelle pagine in cui Sam DuChamp scopre che la storia inventata per il personaggio di Salma è in realtà la sua propria storia; di conseguenza inizia a modificare sul momento il *Quichotte* inserendo nuove parti: ciò che succede nella vita influenza ciò che succede nella finzione e viceversa¹²³⁹, vita e mondo, per dirla con Barthes, sono due vasi comunicanti¹²⁴⁰. Il romanzo si chiude con l'attraversamento del varco costruito da Evel Cent da parte di Quichotte e Salma; i due si ritrovano sulla scrivania

¹²³³ Ivi, p. 230.

¹²³⁴ Cfr. Ivi, pp. 184-186.

¹²³⁵ Cfr. Ivi, pp. 188-189.

¹²³⁶ Cfr. Ivi, pp. 207-208.

¹²³⁷ Cfr. Ivi, pp. 351-353.

¹²³⁸ Ivi, p. 315.

¹²³⁹ Cfr. Ivi, pp. 299-303.

¹²⁴⁰ Cfr. Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit.

dell'autore-Rushdie, attraverso una forte metalessi. Trattasi, in conclusione, di un ottimo modo per chiudere questo capitolo; il prossimo si incentrerà proprio su questa nuova figura autoriale liminale, e sul suo rapporto coi personaggi transculturali dei romanzi.

CAPITOLO TRE.

TRANSCULTURALITÀ, IDENTITÀ-RELAZIONE E RIZOMATIZZAZIONE AUTORIALE

In questo terzo capitolo ci focalizzeremo sulla relazione tra autore, narratore e costruzione identitaria. La nostra tesi è che la transculturalità non sia solo uno strumento interpretativo ascrivibile ai *cultural studies*, ma che essa condizioni l'atto creativo da un punto di vista poetico e narratologico. In particolare, in Glissant, Meneghello e Rushdie la transculturalità è connessa a una precisa intenzionalità, che genera romanzi-mondo caratterizzati da un narratore-rizoma. Se infatti da un lato il narratore onnisciente (sia alla prima che alla terza persona) tiene i fili della polifonia delle differenti storie e voci; dall'altro esso si sfalda in una molteplicità di figure e personaggi che hanno veri e propri ruoli attanziali lungo la narrazione. La prima parte del capitolo è dedicata a una contestualizzazione teorica, la seconda e terza parte si concentrano su uno studio comparato dei romanzi del corpus. Si è scelto di bipartire l'analisi in due sezioni: la prima è dedicata all'analisi delle modalità in cui si palesa l'onniscienza autoriale, la seconda alle pratiche di rizomatizzazione del *self*.

3.1. Il ritorno della soggettività come strumento di comprensione del mondo.

A più di cinquant'anni di distanza, forse si può affermare che il più grande lascito critico de *La mort de l'auteur* di Roland Barthes sia stato la "testualizzazione" della figura autoriale:

vedere l'autore non più come una figura biografica esterna alla propria opera, ma come un organismo polimorfico, che entra nel testo e si modifica con esso; e che quindi, di conseguenza, si può analizzare in quanto istanza testuale (si pensi alla proliferazione di categorie analitiche: narratore, *implied author*, ecc.). Lo scopo di questa prima parte non è un'acritica classificazione delle categorie in cui è stato definito l'autore dalla teoria della letteratura negli ultimi anni. Si intendono infatti seguire un percorso e una tesi ben precisi. Negli anni Settanta, infatti, lo stesso Barthes del Collège de France ricomincia a donare una grande importanza alla figura autoriale come soggetto culturale, sociale, e alle sue relazioni con l'atto creativo; fino ad arrivare alla teorizzazione della cosiddetta biografematica: lo studio di come il *self* autoriale si moltiplica all'interno dell'atto della scrittura. Parallelamente all'evoluzione barthesiana nella critica letteraria la soggettività come valida forma di ermeneutica del reale ritorna ad avere un'importanza centrale: si pensi agli studi sulle narrazioni del sé (*récits de soi*) e alla nuova importanza del concetto di *location* nella critica postcoloniale, femminista e decoloniale. La nostra tesi è che questo rinnovato interesse critico conduca determinati autori transculturali, caratterizzati dalle tipologie di percorsi autoriali nel campo transnazionale della letteratura che abbiamo analizzato nel primo capitolo, a riconcepire la propria autorialità in chiave rizomatica. In particolare, concluderemo questa parte teorica con uno studio comparato dei saggi di Glissant, Meneghello e Rushdie sui temi dell'autore, del narratore, e della costruzione identitaria.

3.1.1. Dalla morte dell'autore alla biografematica.

Ne *La mort de l'auteur* Barthes, in un dialogo a distanza con Michel Foucault, contestualizza la figura dell'autore, individuando in essa il prodotto della cultura capitalista occidentale:

L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la réforme, elle a découvert le prestige de l'individu [...]. Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la personne de l'auteur.¹

Questo «impero dell'autore» secondo il teorico è stato combattuto da poche (ma rilevanti) esperienze artistiche: vengono indicati i poeti Mallarmé (in cui sarebbe il linguaggio a parlare, liberato dall'individualità autoriale) e Valéry, oltre a Proust e al surrealismo (grazie

¹ Roland Barthes, *La mort de l'auteur* [1968], in Alain Brunn, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001, p. 153.

all'esperienza della scrittura a più mani). Barthes si pone sulla scia di questo canone (che va detto, trova sicuramente i suoi limiti nell'essere unicamente francese) ergendosi come semiologo-militante capace di decostruire l'autorialità: egli infatti spiega che la linguistica, ormai, dimostra come l'enunciazione sia un processo vuoto, che funziona senza la persona dell'interlocutore: «linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n'est autre que celui qui dit je: le langage connaît un 'sujet', non une 'personne', et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire 'tenir' le langage, c'est-à-dire à l'épuiser»². Barthes, insomma, è pienamente consapevole che l'industria della cultura occidentale si regge sull'individuo autoriale, come sa che fino a quel momento il maggior compito della critica era stato una sorta di ermeneutica della biografia autoriale attraverso l'opera. Il vero obiettivo qui è la nascita di un nuovo soggetto: il lettore, figura a cui non era mai stata data alcuna importanza nella modificazione e creazione del testo in quanto l'opera era vista in filiazione diretta con l'autore-padre. Ora, "l'uccisione del padre" porta a una liberazione dei sensi molteplici dell'opera, e alla nascita della nuova figura dello *scripteur moderne*:

Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [...]. L'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles [...]; succédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt : la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée.³

Il nuovo testo-tessuto si basa sull'impersonalità dell'opera letteraria: alla fonte della filologia viene sostituita l'intertestualità, la scrittura è insomma soggetto e oggetto di se stessa e il libro non è più una mimesi del reale, bensì è la vita stessa che imita il libro, in quanto tutto è linguaggio. In una teoria del testo del 1973 Barthes definisce il nuovo testo decostruzionista, "liberato" da qualsivoglia ermeneutica della verità, come «un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques»⁴. Il prodotto forse più celebre di questo Barthes radicalmente decostruzionista è *S/Z*⁵, l'analisi testuale della novella *Sarrasine* di Balzac, dove l'autore non è più interpellato ma è il testo, la sua pratica significativa e produttiva, ad essere al centro dell'analisi.

² Ivi, p. 155.

³ Ivi, p. 157

⁴ Roland Barthes, *Texte (Théorie du)* [1973], in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Edition du Seuil, 1993, p. 1680.

⁵ Cfr. Roland Barthes, *S/Z* [1970], in Id., *Œuvres complètes*, cit., pp. 555-742.

Si diceva che il “manifesto” di Barthes dialoga con Foucault: è datato 1969 infatti il testo fondativo per l’analisi della questione autoriale *Qu’est-ce qu’un auteur?*, dove Foucault decostruisce la visione monolitica della figura autoriale, analizzandola come una funzione avente delle caratteristiche storiche e culturali ben precise e che variano nel tempo:

La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l’univers des discours ; elle ne s’exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n’est pas définie par l’attribution spontanée d’un discours à son producteur, mais par une série d’opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d’individus peuvent venir occuper.⁶

Foucault dimostra come la funzione-autore sia direttamente legata al discorso che autorizza, infatti nel Medioevo i testi che oggi chiamiamo “letterari” (e la stessa specificazione della qualità della letterarietà sarebbe per lui discorsiva) potevano circolare senza alcun bisogno di un autore-tutelare, mentre i testi scientifici (“scienza dura”, ovvero cosmologia, medicina, ecc.) non potevano essere riconosciuti come portatori di verità se non attraverso il marchio del nome dell’autore. Ecco che un chiasmo si produce tra il Seicento e il Settecento: i discorsi scientifici vengono accettati quali anonimi, manifestazioni di una verità empiricamente dimostrabile, mentre i discorsi letterari per circolare necessitano della funzione autore⁷. Secondo il filosofo, dunque, l’autore moderno è una funzione costruita dalla stessa critica letteraria che lo rintraccia nell’opera seguendo degli schemi rimodulati dall’esegesi cristiana tesa a provare il valore di un testo attraverso la santità dell’autore:

L’auteur, c’est ce qui permet d’expliquer aussi bien la présence de certains événements dans une œuvre que leurs transformations, leurs déformations, leurs modifications diverses [...]. L’auteur c’est également le principe d’une certaine unité d’écriture [...]. L’auteur c’est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes [...]. Enfin, l’auteur c’est un certain foyer d’expression qui, sous des formes plus ou moins achevées, se manifeste aussi bien, et avec la même valeur, dans des œuvres, dans des brouillons, dans des lettres, dans des fragments etc.⁸

Comparando le tesi di Foucault con quelle di Barthes, notiamo come esse, intessendosi a vicenda, partono dall’analizzare la figura autoriale quale costruito prettamente moderno e occidentale, legato alla trasmissione di testi unitari che rimandano a una concezione di autorità e di filiazione del discorso. La differenza tra i due sta, a nostro modo di vedere, nella spinta “militante” di Barthes, ovvero nella volontà di pluralizzare il discorso letterario aprendolo al lettore: in questo modo la letteratura diventa testo, ovvero gioco di significanti liberati da

⁶ Michel Foucault, *Qu’est-ce qu’un auteur?* [1969], in Alain Bunn, *L’auteur*, cit., p. 82.

⁷ Cfr. Ivi, p. 77.

⁸ Ivi, pp. 78-79.

un'ermeneutica. In ogni caso, la grande importanza della riflessione risiede soprattutto nel seguito che avrà negli anni successivi con la Scuola di Costanza e in particolare con le estetiche della ricezione di Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss⁹. Ma anche le riflessioni sull'*implied author* di Wayne Booth¹⁰ e sulla figura del narratore di Gérard Genette¹¹ vanno inserite nello stesso sistema culturale. Difatti, la teoria della morte dell'autore non nasce in un vuoto culturale, è altresì legata a diverse direttrici: il Modernismo europeo, il *New Criticism* statunitense, la traduzione culturale dell'opera di Michail Bachtin.

L'autore di riferimento del Modernismo per tutto lo strutturalismo francese è Marcel Proust¹², il cui *Contre Sainte-Beuve*, pubblicato postumo nel 1954, diventa il testo che maggiormente ispirerà la nascita di una nuova critica non incentrata sull'interpretazione di un'opera attraverso la biografia del suo autore. Nel *Contre Sainte-Beuve* Proust difatti liquida il metodo del critico, metodologia di riferimento di tutta la critica francese della prima metà del Novecento, affermando che:

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. [...] Cette méthode, qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre [...], à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collectionner les correspondances [...], cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.¹³

L'accento messo da Proust sul libro come espressione di un altro io, sostanzialmente differente rispetto a quello autoriale, ci porta alla coeva riflessione di Fernando Pessoa, la cui pratica di differenti identità autoriali non può essere ridotta al semplice uso di pseudonimi, ma di veri e propri eteronimi, basati sull'idea di una pluralità interna all'essere umano-moltitudine, come scritto in un frammento datato 1915: «Creare dentro di me uno Stato completo di politica, partiti e rivoluzioni, e essere tutto questo, essere un Dio nel panteismo reale di questo popolo-io, essenza e azione dei suoi corpi, delle sue anime, della terra che calpestano e degli atti che compiono. Essere tutto, essere loro e non loro»¹⁴. La progettualità di Pessoa vuole che le diverse

⁹ Si pensi in particolare a: Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [1976], tr. it. Rodolfo Granafei e Chiara Dini, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987; Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* [1982], tr. it. Antonello Giuliano, *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988.

¹⁰ Cfr. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.

¹¹ Cfr. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Edition du Seuil, 1972.

¹² Così come l'analisi del tempo del racconto di *Figures III* di Genette si basa sulla *Recherche*, anche Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Editions du Seuil, 2015, parte dalla volontà di riscrivere il capolavoro di Proust.

¹³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, pp. 126-127

¹⁴ Fernando Pessoa, *Teoria dell'eteronomia*, tr. it. Vincenzo Russo, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 36.

opere pubblicate sotto le differenti identità siano anche in contraddizione le une con le altre, figlie di «personalità che interpretano varie correnti»¹⁵, dando vita e coscienza «a correnti sociali opposte che non ne hanno»¹⁶. La poetica dell'eteronomia mira a una costante moltiplicazione e scomposizione interna del sé:

Mi sento multiplo.

Sono come una stanza con numerosi specchi fantastici che distorcono in falsi riflessi un'unica realtà centrale che non è in nessuna stanza ed è in tutte.

Come il panteista si sente onda e astro e fiore, io mi sento vari esseri. Mi sento vivere vite altrui, in me, incompletamente, come se il mio essere partecipasse di ogni uomo, di ognuno in modo incompleto, individuato da una somma di non-io sintetizzati in un io posticcio.¹⁷

Ora, come analizzato tanto da Antoine Compagnon¹⁸ quanto da Roberto Talamo¹⁹, la matrice critica del dibattito sulla morte dell'autore è sicuramente il *New Criticism* e in particolare la critica della ricerca dell'intenzione autoriale al fine dell'interpretazione dell'opera letteraria. *The Intentional Fallacy* è il vero e proprio manifesto di questa corrente. Qui Wimsatt e Beardsley sostengono la tesi per la quale l'intenzione autoriale non può essere uno strumento attendibile per il giudizio del successo di un'opera letteraria, criticandone la sua derivazione dai principi dell'imitazione classicista e dell'espressività romantica²⁰. Per i due critici non bisogna confondere «personal and poetic studies»²¹, ovvero le storie letterarie basate sulle biografie degli autori dalle poetiche, in quanto giudicare un testo letterario è come «judging a pudding or a machine. One demand that it works»²², in quanto il suo senso può essere espresso solo dal suo medium, le parole, il linguaggio. Per questo l'unica valida intenzione autoriale è quella in cui l'autore è riuscito a raggiungere l'obiettivo preposto di scrivere la migliore opera possibile. L'attenzione alla centralità del linguaggio è elemento di evidente filiazione della teoria della morte dell'autore dal *New Criticism*, così come l'attenzione alla figura del lettore, come scritto da Wimsatt e Beardsley, infatti: «The poem is not the critic's own and not the author's (it is detached from the author at birth and goes about the world beyond his power to intend about it or control it). The poem belongs to the public. It is embodied in language, the

¹⁵ Ivi, p. 49.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Fernando Pessoa, *Teoria dell'eteronimia*, cit., p. 57.

¹⁸ Cfr. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Editions du Seuil, 1998.

¹⁹ Cfr. Roberto Talamo, *Intenzione e iniziativa: teorie della letteratura dagli anni Venti a oggi*, Bari, Progedit, 2013.

²⁰ W.K. Wimsatt e C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, in «The Sewanee Review», vol 54, n. 3, 1946, p. 468.

²¹ Ivi, p. 477.

²² Ivi, p. 469.

peculiar possession of the public, and it is about the human being, an object of public knowledge»²³.

Dopo queste esperienze, come studiato da Talamo, oggi possiamo in realtà affermare che la critica letteraria possa certamente far riferimento all'intenzione d'autore, senza tuttavia sconfinare nella biografia o nella psicologia, non recludendo dunque l'intenzionalità fuori dal testo:

L'intenzione d'autore in un'opera letteraria non riguarda la filosofia della mente, ma la filosofia dell'azione: in particolare quella *azione intenzionale complessa* che è la configurazione di un testo letterario (l'intenzione di conseguenza è *nel* testo e non fuori di esso). Ogni grande opera letteraria è tale anche perché porta in sé un'iniziativa di riconfigurazione dei sistemi e dei contesti in cui è prodotta come una forza viva: interviene intenzionalmente nelle strutture, altrimenti immobili, dei generi, delle convenzioni, degli stili, della lingua letteraria, delle forme, della cultura dominante, dei grandi sfondi intellettuali e sociali di lunga durata.²⁴

Se il legame tra l'intertestualità strutturalista e il dialogismo bachtiniano è attestato²⁵, lo stesso non si può dire con certezza sulla teoria dell'autore e dell'eroe di Bachtin. Tuttavia, in quanto il dialogismo è figlio della concezione autoriale estetica del critico russo, studiarla è necessario per comprendere i prodromi francesi, se è vero che, come analizzato sempre da Talamo: «Il fondamento della polifonia non è la morte dell'autore ma la sua articolata attività dialogica: l'autore, rimanendo tale, cioè reazione formatrice, dialoga con le diverse istanze rappresentate dai personaggi»²⁶. Anche la riflessione di Bachtin nasce dalla critica del biografismo, reo di confondere «tra l'autore-creatore, momento dell'opera, e l'autore-uomo, momento etico, evento sociale della vita»²⁷, non comprendendo i molteplici sensi del rapporto tra l'autore e l'eroe, un rapporto, spiega il critico: «caratterizzato dall'extralocalità dell'autore rispetto a tutti i momenti dell'eroe, extralocalità di spazio, tempo, valore e senso, che permette di raccogliere tutto l'eroe, il quale dal proprio interno è disperso e disseminato nel mondo assegnato della conoscenza e nell'evento aperto dall'atto etico»²⁸. La distinzione extralocale tra autore ed eroe, io e altro, è necessaria al compimento dell'atto estetico. Se si ha un unico partecipante, con un'unica coscienza «che non abbia nulla che sia transgrediente rispetto ad essa»²⁹, se insomma autore ed eroe coincidono, si ha un evento etico (pamphlet, manifesto,

²³ Ivi, p. 470.

²⁴ Roberto Talamo, *Intenzione e iniziativa*, cit., p. 26.

²⁵ La nozione di pluridiscorsività bachtiniana sta all'origine del concetto di intertestualità, attraverso la mediazione di Cvetan Todorov e Julia Kristeva. *Estetica e romanzo* viene tradotto in Francia nel 1976, Barthes dimostra di aver letto il testo e di esserne stato influenzato.

²⁶ Roberto Talamo, *Intenzione e iniziativa*, cit., p. 67

²⁷ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, tr. it. Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, p. 8.

²⁸ Ivi, pp. 13-14.

²⁹ Ivi, p. 21.

requisitoria, elogio, ringraziamento, invettiva, autorendiconto-confessione, ecc.); mentre se l'eroe non c'è si ha l'evento conoscitivo (trattato, articolo, lezione). Ora, come analizzato da Stefania Sini³⁰, tutta l'estetica bachtiniana nasce da un posizionamento etico, la distinzione estetica tra autore ed eroe è infatti motivata da un'analisi antropologica del soggetto umano («L'uomo è il centro organizzatore di forma e contenuto della visione artistica e che si tratta di un *dato uomo*, nella sua presenzialità di valore nel mondo»³¹). Per Bachtin l'io può pensare se stesso dopo la morte, ma non può viverci oltre questo limite³², per vivere l'oltre-morte l'io deve necessariamente entrare in contatto empatico con l'altro da sé, per il quale invece la morte del soggetto sarà un effettivo evento della vita. Per questo, continua Bachtin:

La totalità della mia vita non ha rilevanza nel contesto di valore della mia vita. Gli eventi della mia nascita, della permanenza valorizzata nel mondo e, infine, della mia morte non si compiono in me e per me. Il peso emotivo della mia vita nella sua totalità non esiste per me. I valori dell'esistenza di una persona qualitativamente determinata sono inerenti all'altro soltanto. Soltanto l'altro rende possibile per me la gioia dell'incontro, della permanenza con lui, il dolore del distacco, la pena della perdita, nel tempo posso incontrarmi con lui e nel tempo posso separarmi, soltanto lui può essere e non essere per me.³³

Il rapporto tra io e altro come fondamento del rapporto tra autore ed eroe, dicevamo: la vita propria del soggetto, spiega Bachtin, è «priva del peso estetico che rende possibile l'intreccio»³⁴; il soggetto è sì la condizione della possibilità della propria vita, ma non ne è l'eroe:

Io non posso vivere il tempo emotivamente condensato che ingloba la mia vita, come non posso vivere lo spazio che mi ingloba. Il mio tempo e il mio spazio sono il tempo e lo spazio dell'autore, non dell'eroe, e in essi si può essere soltanto esteticamente attivi rispetto all'altro, che da essi è inglobato, ma non esteticamente passivi, si può giustificare e compiere esteticamente l'altro, ma non se stessi.³⁵

Per Bachtin l'autore deve quindi trovarsi al confine del mondo estetico creato, altresì la sua irruzione ne distruggerebbe la stabilità estetica, e lo stile dell'autore, di conseguenza, sarà proprio: «l'unità dei procedimenti che servono a dare una forma e un compimento all'eroe e al suo mondo e dei relativi procedimenti che servono a elaborare e adattare (a superare in modo immanente) un materiale»³⁶.

³⁰ Cfr. Stefania Sini, *Michail Bachtin: una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011.

³¹ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit., p. 168.

³² Sull'importanza del concetto di soglia in Bachtin, si veda sempre Stefania Sini, *Soglie e confini nel pensiero di Michail Bachtin*, «Between», vol. 1, n. 1, 2011, pp. 1-19.

³³ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit., p. 94.

³⁴ Ivi, p. 95.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit., p. 181.

Dopo questo *excursus* sul retroterra culturale dei pamphlet di Barthes e Foucault, ci possiamo concentrare sulle loro ricezioni. La teoria della morte dell'autore è stata ripresa e criticata negli anni Novanta soprattutto da Carla Benedetti e da Maurice Couturier, ciò che i due saggi hanno in comune è il porsi metodologicamente in continuità con l'analisi di Foucault. Per Couturier il testo è «une interface entre deux interlocuteurs séparés l'un de l'autre dans le temps et l'espace mais qui se désirent, se cherchent ou se fuient tout à la fois». L'atto di lettura sarebbe quindi una comunicazione inter-soggettiva in cui l'autore «cherche à se faire admirer et à se faire aimer, mais ne tient pas à livrer trop de choses de lui-même», mentre il lettore «cherche à assumer son autorité sur le texte mais aussi à s'assurer l'estime de l'auteur»³⁷. D'altro canto, Benedetti definisce la morte dell'autore come «uno dei miti più singolari che la nostra epoca abbia prodotto»³⁸, annullando l'afflato militante e di apertura dell'interpretazione del fatto letterario che la teoria di Barthes aveva in sé.

Scopo principale di questo libro è liberare la teoria da quel dogma e dall'ipocrisia che lo alimenta. L'autore non è affatto scomparso, anzi la sua funzione non è mai stata tanto forte e centrale come nella comunicazione letteraria odierna. Per quanto talvolta svuotato di opera e quasi ridotto a immagine, a simulacro senza corpo, è proprio l'autore a sorreggere l'istituzione della letteratura e, più in generale l'istituzione arte.³⁹

La critica, d'altronde, si concentra sul cosiddetto autorialismo, ovvero «un particolare investimento sulla funzione-autore che fa sì che un'opera d'arte non possa esistere se non in quanto prodotto di un autore. Non è semplicemente una questione di paternità dell'opera (sapere che l'ha prodotto e quando), né della sua corretta comprensione (sapere ciò che l'autore ha voluto dire), ma innanzitutto di sua valorizzazione artistica (sapere se questo oggetto che ho di fronte è o non è un'opera d'arte)»⁴⁰. Questa analisi non si pone solo in discontinuità con lo strutturalismo, ma anche con le riflessioni di Wayne Booth sull'*implied author* («un'entità distinta da quella dell'autore reale, qualcosa come un alter ego dell'autore, nient'altro che un'impalcatura della nostra mente, fatta con l'aiuto di elementi della storia narrata, e che si crea a partire da ogni testo narrativo»⁴¹) e di Umberto Eco sull'autore modello («un'ipotesi interpretativa che il lettore formula a partire dai dati di strategia testuale. L'autore, che ormai non ha più niente di 'personale' [...] diventa così la personificazione dell'intentio operis,

³⁷ Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, pp. 38-39.

³⁸ Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 12.

³⁹ Ivi, pp. 14-15.

⁴⁰ Ivi, p. 17.

⁴¹ Ivi, p. 67.

soggetto della strategia testuale che il lettore ipotizza per poter comprendere correttamente il testo»⁴²), in quanto:

Le differenze tra ciò che qui intendo per autore e le concettualizzazioni in uso cominciano proprio quando si tratta di definire il tipo di funzione. [...]. Per autore io intendo una funzione della comunicazione artistica, richiesta dal testo letterario, e in generale da ogni opera d'arte, in quanto investiti di valore artistico. Di solito per funzione-autore si intende invece esclusivamente una funzione del testo.⁴³

Il saggio di Benedetti è solo l'esempio di un più vasto stigma della critica su Barthes, che ha spesso cristallizzato la sua figura a *La mort de l'auteur*. In realtà il semiologo dedica gran parte degli anni Settanta a una sorta di "rinascita critica" della figura autoriale, come ben dimostrato dal frammento dal titolo *La spirale*, originariamente destinato al *Roland Barthes par Roland Barthes*⁴⁴, ma che è ora consultabile nel volume *Le lexique de l'auteur* (curato da Éric Marty e Anne Herschberg Pierrot), trascrizione del seminario tenuto all'*École pratique des hautes études* di Parigi:

La spirale. Ce temps qui est nécessaire au mouvement de la dialectique peut être celui de toute une vie : il a commencé, adolescent, par subir toute la Doxa littéraire, qui faisait de la vie d'un auteur la matière originelle de son œuvre, puis, il lui a fallu élaborer, pratiquer le Paradoxe de cette Doxa, liquider la Biographie, et ce n'est qu'ensuite qu'il a pu faire revenir l'auteur à une autre place, sous forme de traits discontinus, de biographèmes : on tourne, en spirale, avec le même objet.⁴⁵

Barthes riassume il proprio percorso intellettuale in tre tappe: la dogmatica ricerca dell'unico senso del testo letterario nella biografia autoriale (il celebre metodo di Sainte-Beuve, dominante in Francia fino agli anni '60), la decostruzione della figura autoriale alla quale egli stesso ha dato inizio con *La mort de l'auteur*, e infine il ritorno (e questa è la parte che più ci interessa oggi), che segue il movimento della spirale, su se stesso, coincidente con la riscoperta della figura dell'autore, questa volta però non più legato al testo tramite un rapporto di rigida paternità, ma sotto il segno del «biografema», definito da Barthes per la prima volta nella prefazione al *Sade, Fourier, Loyola*:

Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelque détail, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre.⁴⁶

⁴² Ivi, p. 72.

⁴³ Ivi, p. 65.

⁴⁴ Cfr. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

⁴⁵ Roland Barthes, *Fragments inédits du «Roland Barthes par Roland Barthes»*, in Id., *Le Lexique de l'auteur: Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974*, Paris, Seuil, 2010, p. 274.

⁴⁶ Roland Barthes, *Préface a Sade, Fourier, Loyola*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di Éric Marty, Paris, Seuil, 1994, Tome II 1966-1973, p. 1045.

Il biografema sarebbe dunque un tratto di vita mobile che non ingloba in sé interamente la vita del soggetto, ma che lo pluralizza nelle proprie diverse identità. È però solo durante il corso *La préparation du roman*, tenuto al Collège de France dal 1978 al 1980 (ovvero fino alla sua morte), che il biografema assume un'importanza critica cruciale, diventando la base di un nuovo tipo di scrittura in prima persona: la biografematica, definita come una scrittura-di-vita che trova il suo principio nella «divisione, frammentazione, polverizzazione del soggetto»⁴⁷ all'interno del testo-tessuto. Il modello di questa scrittura è la *Recherche* di Proust, che secondo Barthes non sarebbe la ricomposizione (il ritrovamento) di un Io-Unico, ma la scrittura continua di un'identità-somma. Durante il seminario del 19 gennaio 1980, Barthes espone anche una tipologia dei diversi “io” generati dalla biografematica:

- a) *Persona* : la personne civile, quotidienne, privée, qui “vit”, sans écrire.
- b) *Scriptor* : l'écrivain comme image sociale, celui dont on parle, que l'on commente, que l'on classe dans une école, un genre, des manuels, etc.
- c) *Auctor* : le *je* en tant qu'il se sent garant de ce qu'il écrit ; père de l'ouvrage, assumant sa responsabilité ; le *je* qui se pense, socialement ou mystiquement, écrivain.
- d) *Scribens* : le *je* qui est dans la pratique d'écriture, qui est en train d'écrire, qui vit quotidiennement l'écriture

Tous ces *je* sont tissés, moirés dans l'écriture, telle qu'on la lit, selon des dominances diverses → mais l'*écriture de vie* implique évidemment qu'une certaine valeur créative est attribuée à la *persona*; l'écriture surgit de la part non écrite de la vie, elle frôle sans cesse ce qui est hors écriture et entretient avec cette part non écrite un rapport d'analogie déformée, ou d'*allégorie*⁴⁸.

Abbiamo dunque una distinzione nell'identità plurale dell'io scrivente tra: *persona* (civile, privata), *scriptor* (l'immagine sociale dello scrittore), *auctor* (l'io che si fa garante del testo), *scribens* (l'io che pratica la scrittura). Le aporie di queste posizioni, come spiegato nel precedente corso tenuto al Collège, *Le Neutre* (1977-1978), non vengono sintetizzate in un'identità-sistema, ma sono riconosciute in quanto «tessuto di aporie»⁴⁹. Di conseguenza, la biografematica sarà una pratica che vive le aporie come una creazione: che ne operi una catarsi senza «denudarle», ovvero senza arroganza, strutturando un soggetto neutro (plurale, molteplice, che «scansa» il conflitto). Il soggetto che entra nell'atto di scrittura non è dunque un ente “isolato” dalla realtà in cui scrive, anzi ne fa direttamente parte: come indicato dal suo stesso nome, la biografematica non ha unicamente una funzione mimetica rispetto al reale, ma è specchio e proliferazione di esso. In questa direzione Barthes parla a più riprese di *seconder le monde*, ovvero «mettere il mondo in musica»: «faire passer *amoureusement* [...] le monde dans son œuvre; diminuer ou “transformer” la pression de son *égotisme*; par exemple, se servir

⁴⁷ Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit., p. 487.

⁴⁸ Ivi, pp. 487-489.

⁴⁹ Roland Barthes, *Le neutre: cours au Collège de France 1977-1978*, a cura di Thomas Clerc, Paris, Seuil, 2002, p. 59

de ce qui, du monde, semble précisément contrarier la dévotion à l'œuvre, pour faire l'œuvre; ce qui combat l'œuvre doit me servir à faire l'œuvre»⁵⁰. Tutto ciò che impedisce allo scrittore di praticare la propria opera (e dunque la società, la mondanità, i desideri, l'amore, la norma⁵¹) deve essere non semplice bacino di ispirazione, ma divenire il romanzo stesso: la vita diventa opera nel senso che libro e mondo giungono a una co-presenza. Su questa linea Barthes dedica diversi seminari alla vite di Proust, Joyce, Dostoevskij, correlando attività quotidiane (dalla nutrizione al sonno) e tipologia di scrittura. Nella biografematica il soggetto scrivente viene dunque trasformato dallo stesso atto di scrittura: esso non è un creatore esterno alla scena della narrazione e che detiene qualsivoglia diritto sull'azione dei personaggi, bensì entra nel testo stesso modificando continuamente il proprio statuto. Barthes individua la principale caratteristica della biografematica tramite un'analisi dei modi verbali: scrivere in forma biografematica non vuol dire scrivere in una forma «attiva» (in cui il soggetto agisce unicamente), o «passiva» (in cui il soggetto subisce l'azione) ma trova un corrispettivo nell'antico metodo di enunciazione (ormai scomparso) chiamato «medio», in cui il soggetto agisce venendo modificato dalla propria stessa azione:

Écrire au moyen c'est prendre la plume des mains de l'écrivain procureur et faire moi-même le travail d'écriture. Certes, le complément d'objet (c'est-à-dire le *quoi*) est possible, bien sûr il est inévitable, mais il est toujours englobé, embrassé non par le sujet écrivant en tant que caractère subjectif, mais en tant qu'écrire l'affecté. Écrire au moyen ne renvoie pas du tout à ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la subjectivité impressionniste : le sujet n'a pas du tout à s'exprimer dans l'écrire moyen. Simplement ce que cela veut dire c'est que quand il écrit il s'affecte lui-même en écrivant. C'est l'écriture qui l'affecte. Et il naît ainsi une « subjectivité » mais qui est une subjectivité d'écrivain. Et le plan pratique qui correspond à cette subjectivité d'action affectée, c'est-à-dire écrire vers le moyen, c'est qu'on appelle maintenant l'*énonciation*⁵².

Alla luce di ciò viene chiarita anche la distinzione fatta dal semiologo nella *Leçon inaugurale* al Collège del 1975 tra il sapere scientifico visto come un enunciato e il sapere letterario quale enunciazione (e che approfondiremo nel nostro quarto capitolo): esporre «la place et l'énergie du sujet, voire son manque (qui n'est pas son absence), vise le réel même du langage»⁵³ significa precisamente assumere l'atto di scrittura quale un'azione capace di questionare le strutture della lingua mettendo in mostra la dialettica tra gli schemi del discorso e la formazione di un linguaggio personale del soggetto che si (tras)forma tappa dopo tappa.

⁵⁰ Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit., p. 477.

⁵¹ Ivi, p. 478.

⁵² Ivi, p. 350.

⁵³ Roland Barthes, *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France* [1975], in Id., Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, a cura di Eric Marty, Paris, Seuil, vol. IV, p. 802., 2002.

Trattasi di un «tono di dire io» totalmente nuovo rispetto agli altri periodi della cultura occidentale, è per questo che Barthes schematicamente può parlare di un «classico moderno»:

1. Le *je* est haïssable → les classiques
2. Le *je* est adorable → les romantiques
3. Le *je* est démodé → les « modernes »
4. et moi j'imagine un « Classique moderne » → dont le *je* serait triché, incertain et triché⁵⁴.

Questo rinnovato interesse per la figura autoriale, spiega Barthes durante il seminario del 19 gennaio 1980, era già nato nel periodo della produzione del *Plaisir du texte* (1973): sembra a quell'altezza nascere in Francia agli occhi del semiologo un nuovo interesse verso la «nebulosa biografica» (biografie, diari, memorie, interviste), come una sorta di reazione alle «fredde generalizzazioni, collettivizzazioni, gregarizzazioni»⁵⁵. E difatti si potrebbe affermare che l'intero insegnamento di Barthes al Collège de France si pone sotto il segno del ritorno critico-teorico della soggettività (dopo gli eccessi dello strutturalismo): ogni corso viene infatti “generato” da un fantasma, una forza desiderante («un scénario mental bref et encadré, où je me mets, moi sujet, en état de désir et de plaisir projeté»⁵⁶) che si modifica di anno in anno:

Je crois sincèrement qu'à l'origine d'un enseignement comme celui-ci, il faut accepter de toujours placer un fantôme, qui peut varier d'année en année [...]. J'ajouterai que, personnellement, je suis d'une génération qui a trop souffert de la censure du sujet dans le champ intellectuel: soit par la voie positiviste [...] soit par la voie marxiste qui a été très importante pour moi [...]. Et je dirai que mieux valent les leures de la subjectivité que les impostures de l'objectivité. Mieux vaut l'Imaginaire du Sujet que sa censure.⁵⁷

Il semiologo si posiziona dunque in contrasto con la tendenza intellettuale dell'epoca di «censurare» il soggetto nella comunicazione letteraria e filosofica, criticando gli esempi del positivismo e del marxismo. Esprimere il proprio “io” nella comunicazione non rinvierebbe a un atto narcisista o egoista, bensì a un metodo di enunciazione: «pour moi, le fait de dire ‘je’ est un acte méthodique. Il s'agit d'une méthode d'exposition, d'une méthode de parole qui consiste non pas à *dire* le sujet, mais essentiellement à ne pas le censurer»⁵⁸.

3.1.2. Tra autofiction, location e transculturalità: percorsi comparativi.

⁵⁴ Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit., p. 396.

⁵⁵ Ivi, pp. 484-485.

⁵⁶ Ivi, p. 167.

⁵⁷ Ivi, p. 16.

⁵⁸ Ivi, p. 76.

Il percorso di Barthes dalla morte dell'autore alla biografematica è, a nostro modo di vedere, esemplificativo di un più generale ritorno critico della soggettività come strumento di comprensione del mondo all'interno della cultura occidentale, che comincia a cavallo degli anni Settanta e Ottanta. Se solitamente le analisi narratologiche e dei *cultural studies* tendono a non incrociarsi, in questo sottocapitolo intendiamo dimostrare come l'arrivo a una contemporanea concezione di un'autorialità polimorfica, transculturale e molteplice (al centro, tra gli altri, dei saggi di Bessière⁵⁹, Kryszinski⁶⁰, Medaglia⁶¹, Dawson⁶² e Pennacchio⁶³), è comprensibile solo se si ibridano la modificazione degli studi su autobiografia e autofiction con il dibattito postcoloniale, decoloniale e femminista sul concetto di *location*.

L'intersezione tra queste posizioni si può verificare già a partire da due paradigmi critici centrali della scuola post-strutturalista francese: la biopolitica e le tecnologie del sé di Michel Foucault e l'identità narrativa di Paul Ricoeur. Foucault definisce il potere come «un domaine de relations stratégiques entre des individus ou des groupes — relations qui ont pour enjeu la conduite de l'autre ou des autres, et qui ont recours, selon les cas, selon les cadres institutionnels où elles se développent, selon les groupes sociaux, selon les époques, à des procédures et techniques diverses»⁶⁴, identificandolo con le particolari pratiche governative occidentali biopolitiche sviluppate dal XVIII secolo ed atte al controllo della vita della popolazione⁶⁵. Nell'ultima fase della propria ricerca Foucault si è infatti particolarmente interessato alle modalità in cui «les jeux de vérité peuvent se mettre en place et être liés à des relations de pouvoir»⁶⁶ (maturando un forte interesse per l'antichità greca, e in particolare per le tecniche di cura del sé). L'analisi di Foucault mette in luce una vera e propria estetica dell'esistenza dell'antichità, incentrata a trattare la propria vita come un'opera d'arte bella, la quale ha un deciso rapporto con la contingenza della vita presente:

Ils avaient une « tekhnê tou biou » [...]. Dans cet « art de vivre », la notion selon laquelle il fallait exercer une maîtrise parfaite de soi-même est rapidement devenue le problème central. Et l'herméneutique chrétienne de soi a constitué une nouvelle élaboration de cette tekhnê. [...]. Pour nous, il n'y a d'œuvre

⁵⁹ Cfr. Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problematicité du monde*, Paris, PUF, 2012.

⁶⁰ Cfr. Wladimir Kryszinski, *Il romanzo e la modernità*, tr. it. Massimiliano Manganelli, Roma, Armando Editore, 2004.

⁶¹ Cfr. Francesca Medaglia, *Autore/Personaggio. Interferenze, complicazioni e scambi di ruolo: autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*, Roma, Lithos, 2020.

⁶² Cfr. Paul Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in the Twenty-First Century Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2015.

⁶³ Cfr. Filippo Pennacchio, *Il romanzo global: uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018.

⁶⁴ Michel Foucault, *Subjectivité et vérité* [1981], in Id., *Dits et écrits*, t. IV, n. 304, Paris, Gallimard, 1994, p. 214.

⁶⁵ Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*, Paris, Seuil/Gallimard, 2004, p. 323.

⁶⁶ Michel Foucault, *L'éthique de souci de soi comme pratique de la liberté*, in Id., *Dits et écrits*, cit., n. 356, p. 724.

et d'art que là où quelque chose échappe à la mortalité de son créateur. Pour les Anciens, la « tekhnê tou biou » s'appliquait au contraire à cette chose passagère qu'est la vie de celui qui la mettait en œuvre.⁶⁷

Foucault oppone la pratica della costruzione di sé come un'opera d'arte al culto contemporaneo del sé, in quanto esso (che avrebbe la propria origine nel cristianesimo) consisterebbe nel «découvrir son vrai moi en le séparant de ce qui pourrait le rendre obscur ou l'aliéner, en déchiffrant sa vérité grâce à un savoir psychologique ou à un travail psychanalytique»⁶⁸. Questo cambiamento, spiega Foucault, ha generato un'estetica dell'esistenza di rinuncia al sé, oggetto della volontà di sapere del potere, che è però contrastabile attraverso delle pratiche di libertà resistenziali che superino il semplice discorso di opposizione: le *techniques de souci de soi*. Trattasi di conseguenza di un'analisi delle procedure presupposte o prescritte agli individui per fissare la loro identità, centrata non sul «conosci te stesso» ma sul «come governare se stessi, cosa fare di se stessi»⁶⁹. Il soggetto per Foucault non è una sostanza, bensì una forma, una forma di vita:

Le sujet n'est pas une substance. C'est une forme, et cette forme n'est pas surtout ni toujours identique à elle-même. Vous n'avez pas à vous-même le même type de rapports lorsque vous vous constituez comme sujet politique qui va voter ou qui prend la parole dans une assemblée et lorsque vous cherchez à réaliser votre désir dans une relation sexuelle. Il y a sans doute des rapports et des interférences entre ces différentes formes du sujet, mais on n'est pas en présence du même type de sujet. Dans chaque cas, on joue, on établit à soi-même des formes de rapport différentes. Et c'est précisément la constitution historique de ces différentes formes du sujet, en rapport avec les jeux de vérité, qui m'intéresse.⁷⁰

Questa concezione della soggettività si può mettere in relazione con l'identità narrativa, definita da Ricoeur come «la sorte d'identité à laquelle un être humain accède grâce à la médiation de la fonction narrative»⁷¹. Per il filosofo la costituzione dell'identità narrativa, tanto di un individuo quanto di una comunità, è il luogo di fusione tra la storia e la finzione, in quanto la conoscenza di se stessi è sempre un'interpretazione, che si basa tanto sulla storia quanto sulla narrazione, facendo della storia di una vita una finzione storica, comparabili alle biografie degli uomini illustri⁷². In particolare, passando allo studio del tempo del racconto, per Ricoeur è la forma del *récit* a costituire il carattere costante di un personaggio (la sua identità narrativa): «L'avantage de ce détour par l'intrigue est que celle-ci fournit le modèle de concordance discordante sur lequel il est possible de construire l'identité narrative du personnage. L'identité narrative du personnage ne saurait être que corrélatrice de la concordance discordante de

⁶⁷ Michel Foucault, *À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours* [1984], in *Dits et écrits*, cit., n. 344, p. 615.

⁶⁸ Ivi, p. 624.

⁶⁹ Michel Foucault, *Subjectivité et vérité*, cit., p. 213.

⁷⁰ Michel Foucault, *L'éthique de souci de soi*, cit., pp. 718-719.

⁷¹ Paul Ricoeur, *L'identité narrative*, in «Esprit», 140/141, 1988, p. 295.

⁷² Cfr. *Ibid.*

l'histoire elle-même»⁷³. Più, con la contemporaneità, il racconto annulla la presenza di un personaggio-eroe stabile, più il romanzo perde le sue qualità narrative classiche: «À la perte d'identité du personnage correspond une perte de la configuration du récit et en particulier une crise de sa clôture. Il se fait ainsi un choc en retour du personnage sur l'intrigue»⁷⁴.

Queste concezioni della soggettività come fascio di relazioni fioriscono in Francia nei medesimi anni in cui nel campo della critica più squisitamente letteraria inizia una mappatura delle scritture del sé. La scrittura dell'io, infatti, come studiato da Philippe Gasparini, non si può ridurre all'introspezione, ma oltrepassa il livello interpersonale in quanto si interessa ai rapporti del soggetto col mondo: «S'appuyant sur une expérience personnelle pour décrire des faits ou des phénomènes sociaux, politiques, économiques, culturels, l'écriture prend alors valeur de témoignage»⁷⁵. È necessario dunque analizzare le differenti accezioni morfologiche delle scritture dell'io, se, come scrive Francesca Medaglia:

L'*autobiographical self* viene definito come un sistema integrato che assume non solo gli stili cognitivi e le tradizioni culturali del contesto sociale in cui ci formiamo, ma anche le tipologie narrative assai eterogenee quali le autobiografie, le *life narratives*, le *family stories*, le conversazioni genitore-figlio, tutte le narrazioni a cui veniamo esposti, dalla letteratura alla televisione, come un racconto la cui redazione è solo in parte gestita dal narratore.⁷⁶

Ha fatto scuola in quest'ambito *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune, in cui l'autobiografia viene definita in quanto: «*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*»⁷⁷. L'autobiografia, spiega il critico, è caratterizzata narratologicamente dal patto autobiografico, ovvero dall'identità tra autore, narratore e personaggio:

L'auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours. Pour le lecteur, qui ne connaît pas la personne réelle, tout en croyant à son existence, l'auteur se définit comme la personne capable de produire ce discours, et il l' imagine donc à partir de ce qu'elle produit [...]. L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle.⁷⁸

⁷³ Paul Ricoeur, *L'identité narrative*, cit., p. 301.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Philippe Gasparini, *Poétiques du je : du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 175.

⁷⁶ Francesca Medaglia, *La costruzione del self narratologico: deterritorializzazione e flusso transnazionale*, in «*Enthymema*», XXIV, 2019, p. 149.

⁷⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14. Corsivo originale.

⁷⁸ Ivi, pp. 23-24.

D'altro canto, sotto l'etichetta di «romanzo autobiografico» sarebbe classificabile ogni testo finzionale nel quale il lettore può supporre vi sia un'identità tra l'autore e il personaggio, nonostante l'autore abbia scelto di negare (o almeno di non affermare) la suddetta identità⁷⁹. Simmetricamente al patto autobiografico, dunque, Lejeune propone di “stipulare” il patto romanzesco, strutturato su due aspetti: pratica evidente della non-identità e attestazione di finzionalità⁸⁰. Come studiato da Genette, se la finzione appartiene al campo dei criteri estetici (in quanto l'autore non è obbligato a spiegare al lettore il legame tra mondo virtuale e mondo reale), l'autobiografia e il romanzo autobiografico fanno riferimento ai codici sociali obbligando l'autore a giustificare la sua pratica, sia dentro che fuori il testo (il paratesto in particolare assume un'importanza centrale)⁸¹. Ora, questa rigida suddivisione tra i piani di finzione e realtà viene quasi immediatamente complicata dalla categoria di autofiction, la cui prima comparsa si ha già nel 1977 nel romanzo *Fils* di Serge Dubrovsky (si potrebbe dunque dire che non vi è teorizzazione dell'autobiografia senza teorizzazione dell'autofiction), scrittore e teorico (vero e proprio portaparola della critica francese negli Stati Uniti):

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.⁸²

Il primo senso della parola autofiction, condiviso da Lejeune, Genette e Vincent Colonna, è quello di *fictionnalisation de soi*, ovvero proiezione dell'autore in situazioni immaginarie, che non si danno in quanto storie vere, ma in quanto romanzo che moltiplica i possibili racconti del sé. L'autofiction, dunque, si distingue dall'autobiografia tradizionale per la propria libertà sui due piani dell'enunciazione e della struttura temporale, in quanto “rompe” la cronologia di un'esistenza personale attraverso differenti procedimenti narrativi. Per Gasparini, l'autofiction infine è definibile come un: «texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience»⁸³. Ora, per Alexandre Gefen la caratteristica più evidente delle scritture autobiografiche contemporanee è che in esse il patto di verità e di trasparenza morale cede il posto a un'esibizione del soggetto il cui obiettivo è la differenziazione dalla massa: l'individuo

⁷⁹ Cfr. Ivi, p. 25.

⁸⁰ Cfr. Ivi, p. 27.

⁸¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

⁸² Serge Dubrovsky, *Fils*, Gallimard, 1977, p. 10.

⁸³ Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2015, p. 311.

diventa l'unica sfera di riferimento, distanziata e de-solidarizzata da qualsiasi compito morale o estetico. Di conseguenza:

L'autobiographie vaut comme un outil, un dispositif, une machine à fabriquer de la réassurance et à répondre aux inquiétudes de l'individu contemporain. Il s'agira non seulement d'affirmer au monde sa forme de vie, mais également de faire de l'écriture de soi une manière de réélaborer la structure, en se confrontant à l'exigence de construire un parcours personnel qui résiste aux surdéterminations sociologiques de son destin tout en offrant une cohérence et une signification globale.⁸⁴

La ridefinizione dei concetti di identità e soggettività è stata al centro della costituzione degli studi culturali, in particolare nella loro accezione postcoloniale. D'altronde, come analizzato da Chiara Mengozzi, è necessario non associare univocamente il discorso autobiografico nel genere formalizzato nella tradizione letteraria occidentale, reinterpretandolo come un insieme di tecniche (riprendendo un termine foucaultiano) di autorappresentazione del soggetto all'interno di generi letterari differenti:

Il «discorso autobiografico» resta a mio avviso la posta in gioco principale di queste scritture, le quali, in maniera sintomatica o consapevole, dimostrano, rappresentano o problematizzano gli equivoci e le tensioni del “dare e prendere la parola”, da intendersi come dinamica di soggettivizzazione/assoggettamento, come ciò che consente un accesso paradossale alla visibilità proprio perché innescato dai dispositivi di selezione e di normalizzazione che regolano quello che può essere detto e raccontato nella società così detta di accoglienza.⁸⁵

Un posto di rilievo meritano le riflessioni di Homi Bhabha e Stuart Hall. Hall distingue due modi differenti di pensare l'identità culturale. Il primo la concepisce come un'unica cultura condivisa e comune tra persona e popoli, secondo il legame della parentela. Secondo questa definizione essenzialista le singole identità culturali rispecchiano i codici culturali che ci vengono forniti, designandoci quali membri di un popolo, all'interno di «cornici di riferimento e di significato stabili, immutabili, e persistenti; al di là delle mutevoli divisioni e vicissitudini della nostra storia attuale»⁸⁶. Associata a questo discorso dominante di marca nazionalista, imperialista e razzista, vi sono le concezioni peggiorative di etnicità e di razza; tuttavia, Hall, partendo dalla nozione di *différance* di Jacques Derrida⁸⁷, propone una seconda e più positiva concezione di etnicità dei margini, della periferia, legata alla realizzazione di parlare sempre da un luogo specifico, da una storia, da un'esperienza e da una cultura particolari:

⁸⁴ Alexandre Gefen, *Réparer le monde: la littérature française dace au XXIe siècle*, Paris, Editions Corti, 2017, pp. 55-56.

⁸⁵ Chiara Mengozzi, *Narrazioni contese: vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013, p. 114.

⁸⁶ Stuart Hall, *Il soggetto e la differenza: per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, tr. it. Miguel Mellino, Filippo Del Lucchese, Vincenzo Betti, Roma, Meltemi, 2006, p. 244.

⁸⁷ Cfr. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.

Siamo tutti, in questo senso, *eticamente* situati e le nostre identità etniche sono cruciali per la nostra soggettività e per il nostro senso dell'essere. Questo riconoscimento, però, non significa che si tratta di una forma di etnicità condannata a sopravvivere, come lo era l'Englishness, unicamente marginalizzando, espropriando, dislocando e dimenticando altre etnicità. È questa davvero la politica dell'etnicità formulata a partire dalla differenza e dalla diversità.⁸⁸

Questa visione alternativa dell'etnicità è legata a stretto filo con un'idea di identità culturale non basata sull'essere ma sul divenire, capace di riconoscere le esperienze comuni ma anche di affermare l'esistenza di differenze importanti e profonde. Considerando fondamentale l'esperienza della storia, questo tipo di identità non trascende lo spazio, il tempo e la cultura:

Le identità culturali provengono da qualche parte, sono il risultato di storie. Ma, proprio a causa di questa loro dimensione storica, sono soggette a una costante trasformazione. Lungi dall'essere eternamente fissate in un qualche passato essenzializzato, sono sottoposte al "gioco" continuo della storia, della cultura e del potere. Lungi dall'essere fondate sul mero "recupero" di un passato, che attende semplicemente di essere scoperto per poterci assicurare in eterno il nostro senso di noi stessi, le identità sono nomi che diamo ai modi diversi in cui ci posizioniamo e veniamo posizionati dalle narrazioni del passato.⁸⁹

La riflessione di Hall parte, dunque, da una relativizzazione dell'idea monolitica ed essenzialista dell'identità, riconducibile alla teorizzazione espresse da Johann Gottfried Herder nelle *Ideen zur Philosophie der Gerschichte der Menschheit*⁹⁰, ricapitolabili in tre punti: l'omogeneità delle forme di vita, delle idee e dei destini condivisi; il consolidamento etnico, legato alla permanenza sullo stesso territorio e al monolinguismo; la delimitazione chiara dei confini. Allo stesso tempo, tuttavia, Hall pone l'accento sull'importanza del riconoscimento del proprio posizionamento, della propria *location*. *The Location of Culture* è, per l'appunto, il titolo dell'opera più importante di Bhabha, in cui lo studioso propone la necessità di pensare al di là delle narrative originarie delle soggettività, ponendo l'accento sugli spazi *in-between* le culture, quei momenti o processi in cui si articolano le differenze culturali:

These «in-between» spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. It is the emergence of the interstices – the overlap and displacement of domains of difference – that the intersubjective and collective experience of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated. How are subjects formed «in-between», or in excess of, the sum of the "parts" of difference (usually intoned as race/class/gender, etc.)?⁹¹

L'attenzione sugli spazi *in-between* permette per Bhabha di non leggere la rappresentazione della differenza culturale unicamente in quanto riflesso di tratti etnici o culturali stereotipati e stabilizzati nelle nostre rispettive tradizioni; l'articolazione sociale della

⁸⁸ Stuart Hall, *Il soggetto e la differenza*, cit., p. 239.

⁸⁹ Ivi, p. 247.

⁹⁰ Cfr. Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Gerschichte der Menschheit* [1784], tr. it. Valerio Verra, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, Bari, Laterza, 1992.

⁹¹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994, pp. 1-2.

differenza in realtà è un complesso e continuo processo di negoziazione che dà vita a particolari ibridità culturali emergenti nei momenti di trasformazione storica. Il patto di interpretazione, la produzione di significato per Bhabha non richiede unicamente l'esistenza di un io e di un altro, ma il passaggio attraverso un terzo spazio, il quale «represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot 'in itself' be conscious»⁹².

Lo spazio *in-between*, il *third space* non è però certo sempre definito allo stesso modo. Si compari ad esempio la già citata conclusione di Edward Said a *Culture and Imperialism* con la risemantizzazione della marginalità come luogo di opportunità e di ibridazione positiva diventata poi cruciale all'interno della riflessione del femminismo intersezionale. Si veda a tal proposito l'elogio del margine di bell hooks:

La marginalità è un luogo radicale di possibilità, uno spazio di resistenza. Questa marginalità, che ho definito come spazialmente strategica per la produzione di un discorso contro-egemonico, è presente non solo nelle parole, ma anche nei modi di essere e di vivere. Non mi riferivo, quindi, a una marginalità che si spera di perdere – lasciare o abbandonare – viva via che ci si avvicina al centro, ma piuttosto a un luogo in cui abitare, a cui restare attaccati e fedeli, perché di esso si nutre la nostra capacità di resistenza. Un luogo capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi.⁹³

Come spiegato da Rachele Borghi, il riconoscimento del proprio posizionamento dà vita poi nell'approccio decoloniale a una critica del sapere occidentale come «un sapere proveniente da un soggetto dominante ma anche il suo processo di decostruzione; esso contesta il fatto che la conoscenza, quella considerata legittima, vera, universale continui ad essere quella prodotta in Occidente»⁹⁴. D'altro canto, scrive Said:

Yet it is no exaggeration to say that liberation as an intellectual mission, born in the resistance and opposition to the confinements and ravages of imperialism, has now shifted from the settled, established, and domesticated dynamics of culture to its unhoused, decentered, and exilic energies, energies whose incarnation today is the migrant, and whose consciousness is that of the intellectual and artist in exile, the political figure between domains, between forms, between homes, and between languages. From this perspective then all things are indeed counter, original spare, strange. From this perspective also, one can see "the complete consort dancing together" contrapuntally.⁹⁵

Said vede l'incarnazione del soggetto *in-between* nel migrante, negli intellettuali in esilio, che si muovono tra le culture in maniera contrappuntistica, realizzando che «no one today is purely one thing», che le etichette identitarie oggi possono essere unicamente punti di partenza,

⁹² Ivi, p. 36

⁹³ bell hooks, *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics* [1990], tr. it. Maria Nadotti, *Elogio del margine*, Napoli, Tamu, 2020, p. 68.

⁹⁴ Rachele Borghi, *Decolonialità e privilegio: pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Roma, Meltemi, 2020, p. 71.

⁹⁵ Edward Said, *Culture and Imperialism*, London, Random House, 1993, p. 332.

in quanto se l'imperialismo ha consolidato la commistione tra le culture e le identità su scala globale, «its worst and most paradoxical gift was to allow people to believe that they were only, mainly, exclusively, white, or Black, or Western, or Oriental. Yet just as human beings make their own, history, they also make their cultures and ethnic identities»⁹⁶.

Di femminismo, Said e Foucault è imbevuta la riflessione sul soggetto nomadico di Rosi Braidotti. Per la filosofa nel tardo capitalismo avanzato il centro prolifera in maniera frammentata ma non perde il proprio potere di dominazione culturale e identitaria: l'esistenza di città globali e di campi profughi non simbolizzano la demarcazione di un centro e di una periferia, bensì i due lati di una stessa medaglia globale. Il soggetto nomadico proposto da Braidotti è un atto di resistenza contro il nazionalismo e l'eurocentrismo, una critica delle visioni dominanti del soggetto e dell'identità che parte dalla metodologia della *location* femminista:

The figuration of the nomad renders an image of the subject in terms of a nonunitary and multilayered vision, as a dynamic and changing entity. This is a very adequate image of our historical condition. In socioeconomic terms, the perverse hybridization induced by advanced capitalism translates to a state of so-called flexibility of a large proportion of the working force. Interim, untenured, part-time, substandard, underpaid work has become the norm in the most advanced liberal economies.⁹⁷

Come abbiamo analizzato nel primo capitolo, queste differenti posizioni negli ultimi anni hanno ricevuto una nuova riconfigurazione teorica attraverso il paradigma della transculturalità. In *Transcultural Writers in the Age of Global Mobility* Arianna Dagnino definisce la *creative transpatriation* come il processo di defamiliarizzazione dell'autore nei confronti della sua cultura primaria e la de-etnicizzazione e la deterritorializzazione del senso di identità e appartenenza⁹⁸. In particolare, la transculturalità viene definita come:

The individual cultural identity mode and imaginary horizon which, together with a neonomadic lifestyle and critical/ethical stance, may lead to a neocosmopolitan political outlook. Transpatriation, that is, the physical deterritorialization and critical distancing from the nation and from one's native culture, is the first stage in this process of becoming transcultural. Transnationality and concurrent transpatriation process are the first steps towards neonomadic life patterns that, while acknowledging the stabilizing role of nation-states, tend to transcend the rigidity of fixed state boundaries.⁹⁹

L'identità transculturale, spiega Dagnino, è delimitata a un'élite globale *middle class* avente la possibilità di beneficiare di un retroterra socioeconomico e culturale di alto livello. Le

⁹⁶ Ivi, p. 336

⁹⁷ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 5.

⁹⁸ Cfr. Arianna Dagnino, *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, West Lafayette, Purdue University Press, 2015, p. 4.

⁹⁹ Ivi, p. 121.

principali caratteristiche della transculturalità come nuovo paradigma teorico sono: un approccio non essenzialista e inclusivo alla cultura, legato al rifiuto di pensare le culture come essenza pure, olistiche, insulari, ma in quanto entità ibride caratterizzate dall'interconnessione, e dal perenne dialogo trasformativo; l'idea di confini sfumati e fluttuanti tra le nazioni e le società; l'idea delle formazioni culturali individuali come processo dinamico; il focus sull'agentività umana e il diritto a scelte culturali personali; un approccio cosmopolita che non nega la rilevanza della cultura primaria del singolo, non accettando le opposizioni dicotomiche¹⁰⁰. Ricordiamo infatti che il termine transculturalità¹⁰¹ è stato coniato da Fernando Ortiz nel suo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), mentre Europa il termine è rilanciato all'inizio degli anni Novanta dall'antropologa statunitense Mary Louise Pratt, che sviluppa l'approccio di Ortiz in direzione di un'analisi dei fenomeni culturali che riguardano *zone di contatto* fra le culture¹⁰². E soprattutto da Wolfgang Welsch, che la definisce come: «a multimeshed and inclusive, not separatist and exclusive understanding of culture. It entails a culture and a society whose pragmatic feats exist not in delimitation, but in the ability to undergo transition»¹⁰³.

Queste differenti prospettive critiche hanno rimesso al centro degli studi culturali e letterari la soggettività sono alla matrice di un nuovo tipo di autorialità mondialista polimorfica e rizomatica. Uno dei primi critici capaci di notare un nuovo tipo di autore e di narratore nella letteratura transculturale contemporanea è Wladimir Kryzinski, che mette in luce due dinamiche del romanzo pluridiscorsivo post-bachtiniano: innanzitutto una «dinamica soggettiva fondata sulla volontà individuale dell'autoaffermazione discorsiva, che prende forme diverse», che mette in scena «un narratore mobile, perspicace, voce e artefice di un discorso fluttuante fondato su una certa esuberanza enunciativa»; e una seconda dinamica «metatestuale e metadiscorsiva, che si sforza di promuovere il romanzo come forma dall'architettura complessa e che convoca il gioco di prospettive e voci»¹⁰⁴. Difatti per Kryzinski le posizioni teoriche di Bachtin non permettono di cogliere la dinamica discorsiva delle maggiori opere romanzesche degli ultimi quarant'anni:

¹⁰⁰ Cfr. Ivi, p. 140.

¹⁰¹ Per una ricognizione teorica del termine rimandiamo al sottocapitolo 1.2.3.

¹⁰² Cfr. Alessandro Benucci, Giuliana Pias, *Introduzione* a Alessandro Benucci, Silvia Contarini, Giuliana Pias (a cura di), *Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni Duemila*, Firenze, Franco Cesati, 2022, p. 13.

¹⁰³ Wolfgang Welsch, *Transculturality – The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, a cura di Mike Featherstone e Scott Lash, London, Sage, 1999, p. 203.

¹⁰⁴ Wladimir Kryzinski, *Il romanzo e la modernità*, cit., p. 255.

Se si definisce il dialogismo come principio assiologico che regge la costruzione e la funzione del romanzo, occorre arrendersi all'evidenza: il romanzo abbandona la figura dell'autore che, come Dostoevskij, si trincerava dietro le voci, le soggettività e le idee dei propri personaggi. Il gesto dialogico dell'autore si cancella dietro la posizione dominante dell'autore-costruttore. Esso si relativizza anche per via dell'ingresso nel discorso del narratore: protagonista o personaggio, questi si manifesta inoltre come istanza enunciativa dotata di una forte identità testuale.¹⁰⁵

The Return of the Omniscient Narrator è anche il titolo di un importante saggio di Paul Dawson in cui lo studioso analizza come in particolare nella narrativa anglosassone a partire dagli anni Novanta un gran numero di romanzieri abbia prodotto opere che esibiscono tutti gli elementi formali tradizionalmente associati all'onniscienza letteraria: «an all-knowing authorial narrator who addresses the reader directly, offers intrusive commentary on the events being narrated, ranges freely across space and time, provides access to the consciousness of characters, and generally asserts a palpable presence within the fictional world»¹⁰⁶. La tesi di Dawson è che questo ritorno dell'onniscienza sia una risposta autoriale alla percezione del declino dell'autorità letteraria negli ultimi decenni¹⁰⁷. Questa riflessione è stata ripresa in Italia da Filippo Pennacchio, che nonostante condivida l'osservazione del ritorno all'onniscienza, la problematizza mettendo in luce allo stesso tempo «i *gap* narrativi, le dissonanze vocali, le alterazioni prospettiche», i quali «sembrano essere consustanziali alla morfologia di un narratore che non può più pretendere di esercitare un controllo totale sul complesso del racconto»¹⁰⁸. Per questo il lettore non si troverà certo davanti a un narratore ottocentesco di balzachiana memoria, ma a un «programmatico rifiuto dei modi di raccontare ereditati dalla tradizione»¹⁰⁹. La motivazione dell'onniscienza per Pennacchio è infine non tanto sociale quanto morfologica:

Se oggi si danno narratori del genere – si potrebbe pensare – è perché a richiederlo è la stessa materia romanzesca. In altre parole, per la complessità assunta dalla forma-romanzo: per la mole di informazioni stipate all'interno dei testi, per la coesistenza di più trame e personaggi, e forse anche per il loro assetto spazio-temporale. Che questo tipo di narratore sia necessario per tenere sotto controllo spazi vasti e archi temporali spesso molto ampi?¹¹⁰

Questa moltiplicazione, rizomatizzazione autoriale, analizzata in parallelo con la rottura delle barriere dicotomiche tra autore e personaggio (e dunque spazio extradiegetico e diegetico) è al centro della riflessione di Francesca Medaglia, che ha riportato in auge in Italia il dibattito

¹⁰⁵ Ivi, p. 282.

¹⁰⁶ Paul Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator*, cit., p. 1.

¹⁰⁷ Cfr. Ivi, p. 5.

¹⁰⁸ Filippo Pennacchio, *Autorialità Reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato*, in «Ticcontre. Teoria Testo Traduzione», 2, 2014, p. 26.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Filippo Pennacchio, *Il narratore, il tempo, lo spazio*, in Stefano Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2016, p. 57.

sulla morte dell'autore, fermo da anni difatti all'interpretazione di Carla Benedetti. Per Medaglia nella contemporaneità:

L'io appare, dunque, in varie forme che indicano e rappresentano al contempo spazi e tempi tra loro differenti, portando al verificarsi della sparizione di un io monolitico, che non è più in grado di caratterizzare la letteratura odierna. La multiformità dell'ambiente contemporaneo necessita di strutture ego-riflessive non stabilite e irrigidite a priori, in un continuo movimento tra qui e l'altrove: l'autore, per forza di cose, deve essere in grado di rappresentare con la sua stessa moltiplicazione queste istanze.¹¹¹

Gli autori dunque si fanno personaggi, e viceversa, dando vita a dei romanzi che superano le dicotomie tra fiction e non fiction, dove i personaggi vengono considerati «come esseri compiutamente esistenti seppur nella non-esistenza»¹¹², fino a diventare così reali da «incontrare i loro 'realissimi' autori in giro per il mondo, ma anche che gli autori diventino così artificiosi/artificiali da diventare personaggi all'interno dei loro stessi romanzi»¹¹³.

Ritorniamo così, seguendo un percorso a spirale, al saggio *Le roman contemporain ou la problematicité du monde* di Jean Bessière, che aveva aperto il nostro secondo capitolo, e che, ricordiamo, poneva come principale differenza tra il romanzo contemporaneo mondialista transculturale e quello della tradizione occidentale del romanzo, il passaggio dall'antropoesi dell'individualità a quella della transindividualità:

Le changement des perspectives anthropologiques, qui caractérisent le roman contemporain, occidental et non occidental : passage des perspectives anthropologiques de l'individualité à celles de la transindividualité et de l'animisme → anthropoïesis – d'une poësis indissociable d'une perspective anthropologique : en privilégiant les perspectives anthropologiques de la transindividualité et de l'animisme, le roman contemporain se donne les moyens de répondre de sa « contemporanéité » et des impasses de la tradition du roman moderne, moderniste, postmoderne, soumis à l'anthropoïesis de l'individualité.¹¹⁴

Il dispositivo del romanzo della tradizione costituiva un soggetto che, in quanto capace di osservare il mondo, poteva accordarsi ad esso, identificandosi nella propria individualità e nelle relazioni da cui era formato¹¹⁵. Al contrario, nel romanzo mondialista il narratore è mobile, fluttuante, in quanto preso nelle relazioni intessute dalla sua stessa narrazione: non vi sono identità proprie o assolute, ogni identità segue il gioco delle contiguità e delle differenze¹¹⁶. Di conseguenza l'importanza del fatto biografico in questi romanzi non è legata alla costituzione dell'individuo, ma al riconoscimento del gioco di alterità e unità delle diversità temporali («le biographique acquiert ainsi une fonction spécifique: permettre le dessin du continu et du

¹¹¹ Francesca Medaglia, *Autore/Personaggio*, cit., p. 59.

¹¹² Ivi, p. 93.

¹¹³ Ivi, p. 98.

¹¹⁴ Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problematicité du monde*, cit., p. 13.

¹¹⁵ Ivi, p. 26.

¹¹⁶ Ivi, p. 104.

discontinu temporels»¹¹⁷). Il narratore è legato attraverso il dispositivo romanzesco a tutti gli altri personaggi e a ogni avvenimento:

Un tel statut du narrateur ou des narrateurs correspond au dessin explicite d'un hybride – le roman contemporain même – et permet de dire le défaut de séparation des productions de la société et de la nature, de la société immanente, de la nature transcendante [...], et l'absence de flux temporel homogène [...]. Ces stratégies narratives, ces narrateurs submergés ou à plusieurs incarnations, qu'il s'agisse des romans à plusieurs incarnations, qu'il s'agisse des romans à arrière-plan anthropologique ou des romans sans un tel arrière-plan, font du récit un récit qui dit la division, raconte parce qu'il y a dissensus – ce dissensus que suppose la communauté -, et ne désigne, par sa pluritemporalité et par la multiplicité des mondes qu'il expose, aucun accord.¹¹⁸

In definitiva per Bessière la transindividualità non permette la lettura della concordanza tra le identità molteplici del mondo globale, ma le disgiunzioni dell'individuo dalle identità multiple e rizomatiche. Il narratore assume un punto di vista multifocale, *nulle part*, il quale: «impose l'abandon de la tradition occidentale de la théorie du roman, et illustre l'extrême de la problématique : l'individu est plusieurs fois celui qu'il n'est pas»¹¹⁹.

3.1.3. Glissant, Meneghello, Rushdie: identità-relazione, dispatrio, uomini-tradotti.

Le autorialità polimorfiche di Glissant, Rushdie e Meneghello sono direttamente legate alla loro concezione identitaria transculturale. In queste pagine cercheremo di stabilire una relazione tra i loro ragionamenti legati all'identità come costrutto culturale a riflessioni più attinenti alla narrazione e al rapporto tra autobiografia e scrittura. Il movimento nella Repubblica Mondiale delle Lettere¹²⁰ porta negli anni Cinquanta e Sessanta Glissant a imporsi sulla scena letteraria parigina. Il saggio *L'Intention poétique*, pubblicato nel 1969 ma che raccoglie interventi pubblicati su riviste come *Les Lettres nouvelles* e *Critique* dal 1953 al 1961 va quindi contestualizzato nel dibattito sulla *intentional fallacy* e sulla morte dell'autore. Glissant parte dalla problematizzazione del concetto di letteratura volontaria, basata sull'analisi dello scarto tra intenzione autoriale (poetica) e opera, dove l'intenzione avrebbe la meglio sull'imprevedibilità casuale della realizzazione letteraria. Questa visione dualistica tra autore e opera, questa concezione monolitica di volontarietà legata alla piena corrispondenza tra progetto iniziale e risultato definitivo, per Glissant è di natura puramente occidentale, in realtà l'intenzione non resiste agli accidenti, anche quando è ben radicata, essa sfugge alla

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, cit., pp. 209-210.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 351.

¹²⁰ Si veda il sottocapitolo 1.3.3.

progettualità conscia dell'autore. L'opera non appartiene infatti unicamente a un autore, ma a tre entità che entrano in relazione:

Trois fois l'œuvre concerne. En ce qu'elle est pulsion d'un groupe d'hommes : communauté ; en ce qu'elle se noue au vœu d'un homme : intention ; en ce qu'elle est ouvrage et drame d'humanité qui continue ici : relation. La terre du groupe, le langage de cet homme, la durée pour l'humain : tels, les éléments de la poétique, de l'un à l'autre joués.¹²¹

L'opera è un prodotto continuamente cangiante, perennemente semilavorato, che nasce tra tre nodi: la comunità in cui un autore è iscritto, la sua intenzione soggettiva, la relazione con un gruppo di lettori o con un lettore delocalizzato nel tempo e nello spazio. Ecco che la parola chiave «relazione», che siamo stati abituati fino a queste righe a trattare maggiormente nell'ambito della teoria della mondialità, come teoria antropologica con la propria traduzione estetica nel romanzo-mondo, in questo caso si apre a nuovi significati contestualizzabili nell'ermeneutica e nell'estetica della ricezione. Dunque, il processo creativo non si ferma con la pubblicazione, lo scrittore scrive sempre una bozza di quello che scriverà, un'ombra di quello che dovrebbe scrivere, in quanto «l'écriture, comme l'Un, est un manque consenti»¹²². L'esempio di questa natura opaca della scrittura è, ancora una volta, William Faulkner:

A mesure que l'être s'approche de la réalisation de l'intention, il découvre que cette réalité créée n'est pas à proprement parler celle qu'il avait ambitionnée, et que la vérité de l'intention mûrissait moins dans la conscience intentionnelle que dans la masse inconsciente de données sous-tendues par l'intention. L'œuvre qui réalise son propos dévoile un autre propos (caché) de l'auteur, et qui reste ouvert : à accomplir. L'écrivain est toujours le fantôme de l'écrivain qu'il veut être.¹²³

La trama sottesa alla narrazione di Faulkner, l'opacità dell'altro rispettata e non conclusa e assorbita in sé, è quella degli schiavi neri del Sud degli Stati Uniti, che abitano come fantasmi i suoi romanzi. Il rapporto tra intenzione e opacità passa quindi da una diversa concezione dell'identità, tanto a livello antropologico quanto autoriale. L'Occidente difatti per Glissant si è costituito sulla regola di una spiritualità fondata sull'intenzione di isolare l'uomo dal mondo nel suo ruolo di individuo. In *Poétique de la Relation*, Glissant individua nella filiazione l'asse cruciale che ha permesso la nascita di una concezione a radice unica dell'identità individuale, tanto nei miti, quanto nell'epica classica, quanto nelle tre religioni monoteiste nate nel bacino del Mediterraneo (Cristianesimo, Ebraismo, Islam), la creazione del mondo è ripetuta e certificata da una linea filiale che lega la comunità all'origine, legittimando la propria essenza e il possesso di un territorio, e negando di conseguenza la complessità, l'opacità dell'altro:

¹²¹ Édouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, p. 24.

¹²² Ivi, p. 35.

¹²³ Ivi, p. 36.

Que la pensée de l'Un ne soit pas pensée du Tout, les mythes méditerranéens nous le disent. Ils expriment chacun une communauté, comme transparence naïve pour soi, opacité menaçante pour l'autre [...]. Ils suggèrent que l'opacité de soi pour l'autre est irréductible et que par conséquent, quelle que soit l'opacité de l'autre pour soi (car il n'y existe pas de mythe qui légitime l'autre), la question sera toujours de ramener cet autre à la transparence vécue par soi : ou bien on l'assimile ou bien on l'annihile.¹²⁴

L'opacità è una forza attiva che protegge il diverso e si oppone alla trasparenza riduttrice condotta dal pensiero occidentale, per il quale la comprensione e l'accettazione dell'altro passano dal giudizio e dalla riduzione. Al contrario per Glissant il diritto all'opacità attiene alla comprensione dell'altro senza metterlo in rapporto, senza gerarchizzarlo con la propria norma, e fonda la relazione tra le identità. Come spiegato nell'*Intention poétique*, se con Rimbaud l'io dell'Occidente ha sollecitato e si è aperto all'altro, «il faudra attendre l'acte combattant de l'Autre pour que le Je occidental (outre la panique de partager et de se partager) se dépasse et rafasse, dans une neuve relation»¹²⁵. L'autore relazionale vive nel costante rapporto con l'altro da sé e con il sé nell'altro: «Et quand même je vivrais tronqué ou dénaturé, ce serait encore dans la suite d'une histoire de ce nous: je serais un avatar du nous, qui avec moi 'ici' dit je»¹²⁶. Trattasi del medesimo principio che struttura la differenza tra la razionalità occidentale e il Barocco naturalizzato delle Americhe che abbiamo analizzato nel secondo capitolo: se la poesia di Rimbaud agiva per illuminazioni, folgorazioni, quella di Glissant intende fondarsi sull'accumulazione, sulla durata, sulla ripetizione:

La fulguration est l'art de bloquer l'obscur dans sa lumière révélée ; l'accumulation, celui de consacrer l'évident sur sa durée enfin perçue. La fulguration est de soi, l'accumulation est de tous. Celle-là éclôt dans l'être le vœu absolu et irréalisable de l'Autre, celle-ci conduit la connaissance relative et parfaissable de la relation.

La poétique de la durée, en ce qu'elle s'oppose, l'englobant, à la fulguration de l'instant, autorise au niveau de l'expression (là où le poème n'est plus le seul et aristocratique réservoir, l'unique conduite de la connaissance poétique) ce dessollement des impositions enfouies, approfondies, de la relation.¹²⁷

L'Intenzione vive dunque nella Relazione, la letteratura è tanto più volontaria quanto più è liberata dall'individualismo. Ora, il processo di creolizzazione globale contemporaneo che abbiamo studiato nel nostro primo capitolo per Glissant sta annullando le differenze sostanziali tra le culture ataviche («parce qu'elles s'autorisaient d'une Genèse, d'une Création du monde, dont elles avaient eu l'inspiration et avaient su faire un Mythe, foyer de leur existence collective»¹²⁸) e le culture composite («qui n'ont pas généré de Genèse - adoptant les Mythes de Création venus d'ailleurs -, et cela pour la raison que leur origine ne se perd pas dans la nuit,

¹²⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 61-62.

¹²⁵ Édouard Glissant, *Intention poétique*, cit., p. 62.

¹²⁶ Ivi, p. 38.

¹²⁷ Ivi, p. 49.

¹²⁸ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 35.

qu'elle est évidemment d'ordre historique et non mythique. La Genèse des sociétés créoles des Amériques se fonde à une autre obscurité, celle du ventre du bateau négrier. C'est ce que j'appelle digenèse»¹²⁹) dando vita a delle identità-relazione, che si oppongono alle identità a radice unica secondo il seguente schema:

L'identità-racine

- est lointainement fondée dans une vision, un mythe, de la création du monde ;
- est sanctifiée par la violence cachée d'une filiation qui découle avec rigueur de cet épisode fondateur ;
- est ratifiée par la prétention à la légitimité, qui permet à une communauté de proclamer son droit à la possession d'une terre, laquelle devient ainsi territoire ;
- est préservée, par la projection sur d'autres territoires qu'il devient légitime de conquérir – et par le projet d'un savoir.

L'identité-racine a donc ensouché la pensée de soi et du territoire, mobilisé la pensée de l'autre et du voyage.

L'identité-relation

- est liée, non pas à une création du monde, mais au vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures ;
- est donnée dans la trame chaotique de la Relation et non pas dans la violence cachée de la filiation ;
- ne conçoit aucune légitimité comme garante de son droit, mais circule dans une étendue nouvelle ;
- ne se représente pas une terre comme un territoire, d'où on projette vers d'autres territoires, mais comme un lieu où on « donne-avec » en place de « com-prendre ».

L'identité-relation exulte la pensée de l'errance et de la totalité.¹³⁰

Come sappiamo, Glissant mutua il concetto di rizoma e di nomadologia da *Mille Plateaux* di Deleuze e Guattari («On écrit l'histoire, mais on l'a toujours écrite du point de vue des sédentaires, et au nom d'un appareil unitaire d'Etat, au moins possible même quand on parlait de nomades. Ce qui manque, c'est une Nomadologie, le contraire d'une histoire»¹³¹), traducendola, riadattandola alla condizione in primis dello schiavo nudo della tratta atlantica, poi del soggetto contemporaneo, per lo stesso rapporto che lega creolizzazione delle Antille e creolizzazione del mondo tutto («Cette barque est une matrice, le gouffre-matrice. Génératrice de ta clameur. Productrice aussi de toute unanimité à venir»¹³²). Deleuze e Guattari, spiega Glissant, hanno criticato la nozione di radice in quanto ceppo che tutto assorbe e tutto uccide opponendole il rizoma:

Qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre.¹³³

¹²⁹ Ivi, p. 36.

¹³⁰ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 158.

¹³¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 34.

¹³² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 18.

¹³³ Ivi, p. 23.

Il pensiero dell'erranza, della deterritorializzazione, ricerca la totalità attraverso un principio di relazionalità dialettica, superando la logica ontologica e duale del pensiero del territorio e dell'io e la logica della meccanica moltiplicatoria del pensiero del viaggio e dell'altro. Lo sradicamento può dunque concorrere alla costruzione identitaria se e quando è vissuto non come un'espansione territoriale («un nomadisme en flèche»), ma come una ricerca dell'altro («par nomadisme circulaire»¹³⁴).

L'identità-relazione, come la creolizzazione, è un concetto che Glissant fa vivere in un dialogo costante con altre teorizzazioni identitarie a lui contemporanee, come il meticcio, la creolità e la transculturalità. Come spiegato in *Poétique de la Relation*, se il meticcio è un incontro e una sintesi tra due elementi differenti, la creolizzazione è il meticcio senza limiti, in cui gli elementi sono moltiplicati esponenzialmente e le risultanti imprevedibili («La créolisation diffracte, quand certains modes du métissage peuvent concentrer une fois encore»¹³⁵). Lo stesso tipo di dialettica è instaurato col termine transculturalità durante un'intervista del 1991 con Lise Gauvin:

La notion de transculture n'est pas suffisante. Au fond, le terme de créolisation recouvre cette notion de transculture. Mais la notion de transculture suggère que l'on pourrait calculer et prévoir les résultantes d'une telle transculturation ; or, la créolisation selon moi est imprévisible. Elle produit du plus à chaque fois, c'est-à-dire que ce qui est produit est imprévisible par rapport aux composantes [...]. On peut aborder la transculturation par le concept, mais on ne peut pas aborder la créolisation que par l'imaginaire. Or, je crois que le concept, à l'heure actuelle, doit être fécondé par l'imaginaire.¹³⁶

Nel panorama francofono e postcoloniale, l'identità-relazione si presenta come un *dépassement* della negritudine di Aimé Césaire e del paradigma della creolità. In *Poétique de la Relation* Glissant spiega che la maggior parte delle nazioni che si sono liberate della colonizzazione si sono formate attorno all'idea di radice unica, pensando la loro identità come un'opposizione, seguendo un principio di limitazione¹³⁷. Questa criticità è condivisa dagli autori di *Eloge de la créolité*, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant:

Césaire, un anticréole ? Non point, mais *un anté-créole*. C'est la Négritude césairienne qui nous a ouvert le passage vers l'ici d'une Antillanité désormais postulable et elle-même en marche vers un autre degré d'authenticité qui restait à nommer. La Négritude césairienne est un baptême, l'acte primal de notre dignité restituée. Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire.¹³⁸

¹³⁴ Ivi, pp. 30-31.

¹³⁵ Ivi, pp. 46-47.

¹³⁶ Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin: 1991-2009*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 32-33.

¹³⁷ Cfr. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., pp. 29-30.

¹³⁸ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 18.

I tre autori si mettono in linea in particolare col concetto glissantiano di antillanità (la creolizzazione localizzata delle Antille), accettandolo e criticandolo allo stesso tempo. L'antillanità designerebbe infatti il solo processo di americanizzazione degli europei, degli africani e degli asiatici nell'arcipelago delle Antille, omettendo la creolità, ovvero «l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol»¹³⁹. Gli antillesi creoli si dichiarano portatori di una doppia solidarietà:

- *D'une solidarité antillaise (géopolitique) avec tous les peuples de notre Archipel, quelles que soient nos différences culturelles : notre Antillanité ;*
- *d'une solidarité créole avec tous les peuples africains, mascarins, asiatiques et polynésiens qui relèvent des mêmes affinités anthropologiques que nous : notre créolité.*¹⁴⁰

Glissant riprende la creolità in diversi passaggi, in particolare in *L'imaginaire de langues* essa viene letta sostanzialmente come un'interpretazione essenzializzante della creolizzazione:

Ce que je reprochais à la négritude, c'était de définir l'être : l'être nègre... Je crois qu'il n'y a plus d'« être ». L'être, c'est une grande, noble, et incommensurable invention de l'Occident, et en particulier de la philosophie grecque. La définition de l'être va très vite, dans l'histoire occidentale, déboucher sur toutes sortes de sectarismes, d'absolus métaphysiques, de fondamentalismes, dont on voit aujourd'hui les effets catastrophiques. Je crois qu'il faut dire qu'il n'y a plus que de l'étant, c'est-à-dire des existences particulières qui correspondent, qui entrent en conflit, et qu'il faut abandonner la prétention à la définition de l'être. Or, c'est ce que fait la créolité : définir un être créole. C'est une manière de régression, du point de vue du processus, mais qui est peut-être nécessaire pour défendre le présent créole.¹⁴¹

L'identità-relazione è il paradigma identitario più coerente per leggere i concetti di dispatrio di Meneghello e di uomini-tradotti di Rushdie. In Meneghello il dispatrio assume un'importanza antropologica, che lo conduce a mettere definitivamente in crisi la concezione essenzialista ed autarchica della cultura del regime fascista (dopo l'apprendistato resistenziale), la condizione esistenziale di movimento tra differenti poli identitari permette uno sguardo imagologico, diagnostico, transculturale e contrappuntistico sulla cultura italiana e su quella inglese, continuamente comparate, attraverso la mediazione del *tertium comparationis*, del nocciolo di materia primordiale del dialetto maladense. Ma il dispatrio permette anche a livello poetico una particolarissima elaborazione del rapporto tra esperienza personale, testimonianza e narrazione, è la chiave di lettura inequivocabile per comprendere il nesso tra la materia autobiografica e il DNA del reale da un lato, tra la *glassy essence* e le interazioni forti dall'altro.

¹³⁹ Ivi, p. 32.

¹⁴⁰ Ivi, p. 33. Corsivo in originale.

¹⁴¹ Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues*, cit., pp. 31-32.

Andiamo con ordine, ripartendo dall'intervista di Meneghello con Marco Paolini del 5 maggio 2006 che abbiamo già citato nel primo capitolo:

P. La tua condizione, in tutto questo qual è, di immigrato? Come ti sei sentito, «dispatriato»?

M. Ho usato questa parola, «dispatrio», è vero, ed è ciò che ti capita se oltre all'espatrio, all'uscita fisica dalla tua patria, ti senti anche cambiare dall'interno, sotto certi profili abbastanza basilari e centrali della tua vita, della tua mente e così via. Il «dispatrio» c'è stato, sono vissuto a lungo lassù. Tutta la mia vita lavorativa, la mia vita adulta si è svolta in Inghilterra. Ho sempre lavorato là, non ho mai fatto parte dell'università italiana. Ho cominciato lì, subito.

P. Sì, ma tu come ti senti?

M. Non mi sono mai sentito a disagio: un italiano radicatissimo in Italia, totalmente italiano, privo di qualsiasi problema di identità, anche perché ho sempre mantenuto dei rapporti con l'Italia.¹⁴²

Il dispatrio è esperienza che provoca un cambiamento esistenziale tramite il contatto con una cultura altra, ma che allo stesso tempo non genera l'abbandono, la svalutazione, la cancellazione della cultura di partenza, in questo caso quella italiana, bensì una prospettiva anamorfica che permette di mettere in crisi gli assunti della cultura fascista. *Dis-* quindi come distacco, sradicamento, ma soprattutto come duplicità, condizione interstiziale *in-between* (per riprendere Bhabha) spazi, luoghi, culture:

Trovandomi dunque nel mezzo di questo sistema così diverso, cominciai ad assorbire una buona dose della sua sostanza, e la assorbivo con avidità. Non si trattava di una cultura che ne soppiantava un'altra, ma della formazione di un secondo polo culturale. Il risultato fu infatti una forma di polarità che venne a investire quasi ogni aspetto della mia vita intellettuale. Era come se per poter pensare, o persino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli.¹⁴³

Meneghello, che ha vissuto per tutta la propria vita in Inghilterra ma che si sente del tutto italiano. Secondo Sinopoli: «il dispatrio non coincide con il momento del distacco dalla patria, ma è la traduzione/trasfigurazione letteraria del permanere in una dimensione mobile di confronto e di contatto tra poli culturali e linguistici diversi»¹⁴⁴. Difatti egli vedeva la cultura italiana (prima fascista e poi democristiana) come un sistema coerente, artificiato e indiscusso, chiuso in sé stesso, che bisognava revitalizzare attraverso l'instaurazione di una rete culturale transnazionale, di «un libero flusso tra diversi poli»¹⁴⁵. In un appunto presente nel secondo volume delle *Carte*, l'autore scrive:

¹⁴² Luigi Meneghello, *Il dispatriato da Malo*, in Id., *L'apprendistato. Nuove Carte 2004-2007*, Milano, Rizzoli, 2021, pp. 218-219.

¹⁴³ Luigi Meneghello, *La materia di Reading*, in Id., *La materia di Reading e altri reperti* [1997], in Id., *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, p. 1301.

¹⁴⁴ Franca Sinopoli, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Roma, Bulzoni, 2014, p. 228.

¹⁴⁵ Meneghello analizza in questi termini il trapianto in Inghilterra: «Trovandomi dunque nel mezzo di questo sistema così diverso, cominciai ad assorbire una buona dose della sua sostanza, e la assorbivo con avidità. Non si

Dunque: con che spirito lasciavi l'Italia, venti anni fa? La lasciavi per ritornarci moderno. Di nessun italiano mi pareva onesto scopo andarsene a pappare conforti e civiltà oltremare oltremarica, ma giusto e patriottico scopo mi pareva andare a prendere un po' di mentalità civile, e riportarla qua. Non intendevo esiliarmi per sempre, volevo sottrarmi per un giro di stagioni alla vita associata italiana, la vile camorra (così sentivo) cattolica e marxista. Volevo occuparmi di Freud tra gente che non si ostinasse a rompermi i giovani coglioni con tristi discorsi adatti al filo delle stalle, al filo dei caffè, occuparmi di darwinismo con gente che non mi venisse a dire che c'era già in san Tommaso, non sentire più, per un po', idiozie pretenziose sulla forma e l'evento, trasferirmi da Vittorini alle statistiche, non vedere più, per un po', roba come il «Politecnico» e le Madonne pellegrine, trovarmi fra gente che capiva la parola quantificare. E un bel giorno tornare.¹⁴⁶

Il dispatio permette di smascherare la retorica del regime fascista, la sua modificazione arbitraria e propagandistica dell'importanza dell'Italia nel panorama continentale e mondiale: «non era vero che l'Italia fosse un paese prestigioso sulla scena mondiale, non era vero che il Duce fosse stato il motore del secolo, neanche lo spinterogeno, tutt'al più un tubo di scappamento; non era vero che Roma domasse né che una maschia gioventù si apprestasse a combattere con romana volontà»¹⁴⁷. Con un importante sguardo che potremmo oggi definire postcoloniale, capace di vedere lo stato di subalternità, di colonizzazione della cultura italiana rispetto in particolare agli Stati Uniti, Meneghello definisce la cultura italiana novecentesca come «cultura di riporto, nel senso in cui si parla dei 'materiali di riporto' in edilizia, ma pensando anche ai 'cani da riporto' e ai commessi viaggiatori dei nostri giornali a Parigi, in America, in Cina ecc. Il pregio intrinseco è però il tono supponente, da pseudoinnovatori. Una cultura che non esprime impulsi genuini, provenienti dal basso ma si immagina di farlo»¹⁴⁸. Lo sguardo è quasi da censore, caratterizzato da un tono violento che mette in luce l'isolamento anche dalla cultura letteraria italiana: «Un vero e proprio stato di isolamento, parte ignoranza, parte rifiuto, parte (mi pare giusto dirlo) disprezzo [...]. Ciò che volevo sottolineare è il mio isolamento dalle tendenze, correnti, mode, nonché dai propositi, dai programmi, dai gruppi, dai movimenti, dalle idee, dall'intero mondo della letteratura contemporanea italiana»¹⁴⁹. Come specificato in *Discorso in controluce*, l'attitudine di Meneghello alla scrittura è esplicitamente polemica, prospettando «un'opposizione tra genuino e spurio, autentico e contraffatto, che investe specialmente il modo di vivere e di pensare, ma anche naturalmente il modo di scrivere» che mette in discussione in particolare il punto di osservazione: «Per parte mia ho sempre

trattava di una cultura che ne soppiantava un'altra, ma della formazione di un secondo polo culturale. Il risultato finale fu infatti una forma di polarità che venne a investire quasi ogni aspetto della mia vita intellettuale. Era come se per poter pensare, o perfino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli». *La materia di Reading*, cit., p. 1301.

¹⁴⁶ Luigi Meneghello, *Le carte. Volume I: Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 327-328.

¹⁴⁷ Luigi Meneghello, *Le carte. Volume II: Anni Settanta*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 239.

¹⁴⁸ Ivi, p. 305.

¹⁴⁹ Luigi Meneghello, *Il tremaio*, in Id., *Jura. Ricerca sulla natura delle forme scritte* [1987], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 1075.

sentito la voglia, quasi la necessità, di ‘scrivere dall’interno’, con la speciale autorità che deriva dall’esperienza diretta, e vedendo le cose che le vede chi sta in mezzo»¹⁵⁰. Il punto di osservazione in presa diretta vive però sempre in rapporto con lo scavo archeologico e filologico, data la distanza tra i diversi poli identitari. Spesso si è posto l’accento sull’idealizzazione, sulla filia di Meneghello nei confronti della cultura inglese, in realtà lo scrittore compie una disamina critica anche del paese di arrivo:

Stanze edoardiane, pannelli di quercia, caminetti dove ardono i ceppi dell’agio borghese medio-alto. Tutto pare lustro, regolato, sereno. Tutto è invece precario, minacciato dall’interno. Negli interstizi delle buone maniere si intravedono spazi neri, vuoti. In Inghilterra le tensioni più estreme non esplodono all’italiana: non a questi livelli sociali.

Gli inglesi hanno un vero terrore della natura umana.¹⁵¹

L’idea che gli inglesi fossero davvero migliori degli italiani viene presto definita come «un’assurda speranza», nonostante avesse:

Vissuto tanti anni come se fosse proprio così; cercavo di aggrapparmi ora al funzionamento dei telefoni, ora al rapporto insegnati-studenti nelle università, ora alla teoria e alla pratica della *fairness*. Ma passo passo l’Europa di Adelino ha fatto i telefoni, riscaldato le case, quadruplicato i cessi, le pensioni, le automobili: finché non si è potuto più attestarsi su alcuna posizione difensiva, e io stesso alla fine, con antica tecnica italiana, sono passato tra le squadre dei vincitori.¹⁵²

La critica, il movimento tra le culture permette quindi principalmente di mettere in luce l’inesistenza di una natura umana essenziale, la sua eurocentricità. Come scritto in un illuminante frammento del 30 giugno del 1978:

Quando mi resi conto che ero un prodotto della storia italiana, in principio mi venne da piangere di rabbia ma andando avanti sopravvenne un senso di sollievo. Tutta la mia precedente educazione era fondata sull’idea che non ero affatto un prodotto della storia ma un prodotto della natura comparso per caso in una particolare congiunta storica. Naturale credevo il mio corpo [...].

Cominciai dunque a capire che non ero un prodotto della natura nei mesi che seguirono la fine della guerra.

[...] esisteva, esistevamo in relazione a una società la quale era ed era sempre stata in via di sviluppo, cioè aveva una storia: e io ero, noi eravamo, il prodotto non della Storia in assoluto ma di questa nostra storia italiana [...].

Non era vero dunque che ci fosse in me un generico uomo naturale: c’era invece un italiano nordorientale degli anni Venti e Trenta (più un po’ di anni Quaranta) e basta. [...]. Ogni critica di ciò che facevo e che ero, era a sua volta roba storica, roba (robetta) italiana degli anni Venti o Trenta, con un’appendice di quei primi Quaranta.¹⁵³

L’identità dispatriata permette quindi la comparazione tra le culture e la loro de-essenzializzazione. In particolare, ciò conduce a una critica del concetto di natura associato alla

¹⁵⁰ Luigi Meneghello, *Discorso in controluce*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1389.

¹⁵¹ Luigi Meneghello, *Le carte Anni Sessanta*, cit., p. 282.

¹⁵² Ivi, pp. 73-74.

¹⁵³ Ivi, pp. 447-450.

civiltà occidentale, e al sistema scolastico che propone in una linea progressiva la continuità tra la civiltà greca, quella romana, e quella moderna europea («Ogni tanto si avevano dubbi vichiani: da dove diavolo era saltata fuori l'umanità gentilesca quando gli ebrei si misero a nettare la loro parte del mondo, dopo il diluvio, e per prima cosa fecero (secondo le loro manie) un altare e un patto con Dio? Dove cazzo era l'uomo della pietra?»¹⁵⁴), eliminando qualsiasi altra civiltà, come quella cinese («I cinesi sono *comparse*! Dio ha organizzato la storia dell'umanità in forma di dramma, una terribile lotta tra il bene e il male, che si svolge qui, nell'Europa dai vecchi parapetti; e ha sparso sullo sfondo turbe di omini senza l'erre e di donnette con gli occhi a mandorla, per movimentare la scena»¹⁵⁵). Il soggetto dispatriato si percepisce quale prodotto storico-culturale, e quindi immerso nella società, cangiante, multiplo. Scrive Meneghello in un frammento datato 30 aprile 1970:

Ci sono gli individui? No, non ci sono. Gli individui (l'individuo, la persona) sono palesemente dividui. Abbiamo adottato la linea più comoda, supporre di essere indivisibili. Invece siamo divisibilissimi, non soltanto in pezzi (una mano mozzata, un naso avulso dal buco che sormonta), ma in altri presumibili individui-dividui, singoli organi capaci di funzionare in modo autonomo, e poi cellule, e poi molecole, e poi la cipria degli atomi...

Anche sul terreno più impalpabile dei nostri pensieri, sentimenti, emozioni, paure, non è vero che facciamo un'unità indivisibile, una persona: al contrario siamo incastri di componenti riconoscibili, *imprints*, nevrosi, pregiudizi, frasi fatte, informazioni.¹⁵⁶

Se il soggetto si percepisce multiplo, si percepisce anche mutevole, per questo, scrive Meneghello in *La leda e la schioppa*: «Se c'è un tema di fondo in tutto ciò che ho scritto, è il rapporto tra la parte che cambia e quella che non cambia nell'esperienza umana [...]. C'è sempre un lato che cambia, cambiamo noi, soggetto dell'esperienza, e cambia il contenuto dell'esperienza, ma c'è anche un lato che permane e non sembra esposto a cambiamento»¹⁵⁷. È il prisma che permette, anticipavamo, il rapporto tra *glassy essence* e interazioni forti, e tra autobiografismo e DNA del reale. La *glassy essence* è legata all'idea che «la nostra esperienza, l'esperienza di ciascuno e ciascuna di noi contenga qualcosa di singolare, non accessibile con i normali strumenti conoscitivi... Penso che in ogni lacerto di esperienza ci sia un nucleo di realtà il cui pregio è praticamente infinito: un nucleo che è esprimibile, se si trova il modo di esprimerlo...»¹⁵⁸. I nuclei di *glassy essence*, dell'esperienza del soggetto, non vengono però riportati in vita schivando la distanza esperienziale tra l'io di allora e l'io di adesso, per questo:

¹⁵⁴ Luigi Meneghello, *Le carte anni Settanta*, cit., pp. 113-114.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Luigi Meneghello, *Le carte anni Settanta*, cit., pp. 28-29.

¹⁵⁷ Luigi Meneghello, *Leda e la schioppa* [1988], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 1228.

¹⁵⁸ Luigi Meneghello, *La virtù senza nome*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1435.

«Il lavoro che comportano si associa spesso al senso di uno scavo o di uno scandaglio. Strati segreti, fosse marine, scassi terrestri...»¹⁵⁹:

Autobiografico è invariabilmente per me il punto di partenza, ma il punto di arrivo non è autobiografico. Naturalmente il mio interesse iniziale per questa materia non è fondato sull'idea che ciò che è capitato a me, ciò che potrei chiamare per brevità "la mia vita", sia di particolare importanza [...].

Il mio interesse si basa invece sulla convinzione che qualunque frammento di esperienza, della nostra esperienza personale, per ordinaria che sia, contiene gli elementi costitutivi della realtà di cui fa parte: quasi lo schema essenziale, i semi del proprio significato, una specie di DNA del reale. Il lavoro che cerco di fare è di estrarlo e svolgerlo. Sotto questo profilo scrivere è per me in essenza un esercizio conoscitivo.¹⁶⁰

Rushdie riflette sul rapporto tra autobiografia e scrittura nel saggio *Autobiography and the Novel*, presente nella raccolta *Languages of Truth*. Con un sottotesto evidentemente foucaultiano, lo scrittore qui innanzitutto storicizza la funzione-autore notando come i nomi dei primi grandi romanzieri inglesi, Daniel Defoe, Jonathan Swift e Laurence Sterne non fossero presenti sulle copertine delle loro opere, le quali recavano unicamente il titolo: «Just two hundred and fifty years ago it was possible for books to become famous and celebrated, as all these books were in their day, and for the author to remain in the shadows»¹⁶¹. La svolta nell'autorialità anglosassone viene individuata nella metà dell'Ottocento, in particolare con Charles Dickens, il cui nome figurava su tutte le sue opere. Dickens, scrive Rushdie, non aveva alcun interesse a mascherare la propria autorialità, né tantomeno a dissimulare l'origine autobiografica dei romanzi: la presenza di matrici autobiografiche non era al tempo un deterrente per il giudizio del grado di finzionalità dell'opera. Al contrario oggi, secondo Rushdie i lettori credono che tutti romanzi siano in realtà sostanzialmente autobiografici, in particolare lo scrittore si concentra sulle domande che nel corso degli anni ha ricevuto circa la somiglianza tra la sua vita privata e quella dei suoi personaggi di finzione, in particolare quella di Saleem Sinai, protagonista di *Midnight's Children*. Il problema di questa prospettiva che tende a cercare solo gli elementi di aderenza tra esperienza e scrittura, come se un romanzo fosse una riproposizione acritica del vissuto soggettivo autoriale, è che oscura le molteplici modalità in cui la vita di uno scrittore struttura il suo lavoro:

It is true that many fictional characters have real-life models. But if a real person – which includes the writer himself – is a writer's starting point and a fictional character is the result, the journey from one to the other, we may say, is the imaginative act. It is in that transformative journey that it lies. This is the most particularly true of those instances in which a writer chooses a 'me character' to place at the heart of his work. It is plain that Stephen Dedalus is close to James Joyce and Marcel in *A la Recherche du*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Luigi Meneghello, *Nel prisma del dopoguerra*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1460.

¹⁶¹ Salman Rushdie, *Autobiography and the Novel*, in Id., *Languages of Truth. Essays 2003-2020*, London, Random House, 2021, p. 149.

temps perdu shares a good deal with his creator, Marcel Prout. And yet Stephen and Marcel are not flesh-and-blood creatures. They are made of words, and a life lived in language is quite other than a life spent breathing air.¹⁶²

Per Rushdie le motivazioni per cui scrittori come Proust e Joyce decidono di scegliere personaggi che sono degli alter ego, incarnazioni di loro stessi, sono molteplici. Innanzitutto: «It is helpful to be able to speak, think and act through a shadow, and alternative 'I', to go down a road not taken, to make a variation on the theme of yourself»¹⁶³. È per questo che Salman sceglie di esprimersi attraverso Saleem, di farlo vivere nel suo quartiere a Bombay, di inserirlo in una struttura familiare simile a quella autoriale. Ma, spiega Rushdie, se si lascia troppo potere all'autobiografia, i personaggi restano vuoti, inermi, non vivi: «It was only when I pushed them away from their models [...] that I had a novel to write. It was the imaginative leap, and not the true-life source material, that mattered»¹⁶⁴.

La vita per Rushdie influenza, dunque, l'opera attraverso differenti aspetti. Nel suo particolare caso, l'essere nato in una metropoli postcoloniale, un ibrido tra Occidente e Oriente, «shaped the way I saw the world»¹⁶⁵; ma egli è figlio anche di un'altra tragica partizione, quella del subcontinente indiano in India e Pakistan, con la conseguente guerra sanguinaria. Come scritto nel saggio *India's Fiftieth Anniversary*, presente in *Step Across This Line*, l'identità indiana non può leggersi attraverso le griglie monolitiche della concezione identitaria occidentale:

India has taken the modern view of the self and enlarged it to encompass almost one billion souls. The selfhood of India is so capacious, so elastic, that it manages to accommodate one billion kinds of difference. It agrees with its billion selves to call all of them «Indian». This is a notion far more original than the old pluralist ideas of «melting pot» or «cultural mosaic». It works because the individual sees his own nature writ large in the nature of the state.¹⁶⁶

L'India per Rushdie è basata sull'idea della moltitudine, della folla, dell'ibridismo pluralista. Nel *memoir* in terza persona *Joseph Anton* Rushdie riprende questi temi. È rilevante constatare non solo la scelta per l'appunto di una distanza creativa tra io e scrittura per l'elaborazione dell'esperienza autobiografica, ma anche che lo pseudonimo sia una combinazione dei nomi dei suoi scrittori più amati:

He thought of writers he loved and tried combinations of their names. Vladimir Joyce. Marcel Beckett. Franz Sterne. He made lists of such combinations and all of them sounded ridiculous. Then he found one

¹⁶² Ivi, p. 153.

¹⁶³ Ivi, p. 156.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Salman Rushdie, *Autobiography and the Novel*, cit., p. 158.

¹⁶⁶ Salman Rushdie, *India's Fiftieth Anniversary*, in Id., *Step Across This Line. Collected Nonfiction 1992-2002*, New York, Modern Library, 2002, pp. 163-164.

that did not. He wrote down, side by side, the first names of Conrad and Checkhov, and there it was, his name, for the next eleven years. «Joseph Anton».¹⁶⁷

Come spiegato in un altro passo del *memoir*, la svolta della scrittura romanzesca di Rushdie avviene nel momento della comprensione di non aver accettato, realizzato, la centralità della sua natura migrante:

He was a migrant. He was of those who had ended up in a place that was not the place where he began. Migration tore up all the traditional roots of the self. The rooted self flourished in a place it knew well, among people who knew it well, following customs and traditions which it and its community were familiar, and speaking in its own language among others who did the same. Of these four roots, place, community, culture and language, he had lost three. His beloved Bombay was no longer available to him; in their old age his parents had sold his childhood home without discussion and mysteriously decamped to Karachi, Pakistan [...]. The migrated self became, inevitably, heterogeneous instead of homogeneous, belonging to more than one place, multiple rather than singular [...]. Was it possible to be – to become good at being – not rootless, but multiply rooted? [...]. He needed to make an act of reclamation of the Indian identity he had lost, or felt he was in danger of losing. The self was both its origins and its journey.¹⁶⁸

Il migrante, così come l'angloindiano, è dunque un «uomo-tradotto», in quanto «the word 'translation' comes, etymologically, from the Latin for 'bearing across'. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained»¹⁶⁹. Rushdie si definisce come un hindu che ha attraversato l'oceano, un musulmano che ha mangiato il maiale, e la cui identità è dunque tanto indiana quanto occidentale. La natura migrante, il distacco dall'origine, non permette una ricreazione fedele, oggettiva, dell'India dell'infanzia, *Midnight's Children* è un romanzo della memoria sulla memoria, non sull'India ma sul rapporto tra l'India di Rushdie e l'India della storiografia ufficiale («'my' India, a version and no more than one version of all the hundreds of millions of possible versions»¹⁷⁰). Così come per Glissant la creolizzazione delle Antille diventa presto un caso, un modello della creolizzazione del mondo tutto, anche per Rushdie l'iniziale delimitazione del valore transculturale prima dell'India e poi del soggetto migrante si allarga e traduce alla definizione dell'identità-relazione creolizzata della contemporaneità:

As individuals, as communities, we are the constant adapters of ourselves and must constantly ask ourselves the question. Wherein does our finch-ness lie, so to speak: of what does our essence consist; what are the things we cannot ever give up unless we wish to cease to be ourselves? We move to a new city, a new country; we find ourselves among people we do not know, who do not know us.¹⁷¹

¹⁶⁷ Salman Rushdie, *Joseph Anton. A memoir*, London, Jonathan Cape, 2012, p. 164.

¹⁶⁸ Ivi, pp. 53-54.

¹⁶⁹ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, in Id., *Imaginary Homelands. Essays and criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, p. 17.

¹⁷⁰ Ivi, p. 10.

¹⁷¹ Salman Rushdie, *Adaptation*, in Id., *Languages of Truth*, cit., pp. 180-181.

Il rapporto tra intenzionalità, identità-relazione, esperienza autobiografica e scrittura dà vita nei romanzi di Glissant, Meneghello e Rushdie a un io autoriale polimorfico, diffranto, che si relaziona continuamente con la comunità di cui è espressione (senza perdere la propria soggettività enunciativa), e con le comunità dislocate, deterritorializzate rispetto al momento della scrittura, a cui si rivolge. Scrive Glissant nelle pagine conclusive di *Poétique de la Relation*:

C'en est de même pour la manière dont je prononce le « nous » autour duquel s'est organisé ce travail ; S'agit-il du nous communautaire, enrhizomé dans le fragile rapport à un lieu ? Du nous total, impliqué, au mouvement de la planète ? Du nous idéal, dessiné dans le remous d'une poétique ?

Quel est ce « on » qui intervient ? Celui de l'Autre, celui de voisinage, celui que j'imagine pour tenter de dire ?

Ces « nous », ces « on », sont un devenir, Ils trouvent plein sens, ici, dans l'excès d'usage du mot « totalité », du mot « Relation ». L'excès est une répétition qui signifie.

Ils trouvent plein-sens dans l'extension du discours, où les abstracts péremptoirs ne prennent force qu'à force de s'accumuler, faite pour eux de brûler dans le boucan d'un corps. L'amas de mots brûle, de s'amasser.

Ils trouvent plein-sens dans l'écho du pays, où le morne a joint la plage, où les motifs se sont lacés en une seule végétation, comme les mots hors de la plage.¹⁷²

Come scritto in *Traité du Tout-monde*, la diffrazione dell'io autoriale nel testo conduce a un'incarnazione dei diversi rami dell'identità-rizoma in differenti personaggi («Ces noms que j'habite s'organisent en archipels»¹⁷³): Mathieu Béluse, il cui nome «me fut consigné à baptême (à la Saint-Mathieu, le 21 septembre), abandonné ensuite dans la coutume et les affairments d'enfance, repris par moi (ou par un personnage exigeant, ce Béluse) dans l'imaginaire, et il s'est greffé, pour finir ou pour recommencer, en Mathieu Glissant»¹⁷⁴ ; ma anche Senglis, inverso di Glissant e nome del colono di un capitolo di *Tout-monde*; o Goby, *nom de voisinage* di Glissant durante l'adolescenza.

La medesima rizomatizzazione autoriale è riscontrabile tanto in Rushdie quanto in Meneghello. Se il primo non teorizza però esplicitamente una teoria (o uno schema, una pratica), della rizomatizzazione del sé, Meneghello ci torna su alcuni passi particolari delle *Carte*. Si legga in particolare questo frammento datato primo settembre 1970:

Da bambino mio fratello più piccolo diceva rispondendo al telefono «chi pronto? Chi parla?», e a noi pareva che in questo «chi» si esprimesse qualcosa di inatteso sulla questione dell'identità.

L'identità dello scrivente non mi interessa in sede filosofica o psicologica, ma come questione letteraria.

Lo scrivente è colui che scrive in quanto scrive, non colui che sarebbe colui che scrive se non scrivesse, o colui che era prima di scrivere. Documentare la realtà di un altro poveraccio... Bel proposito!

Naturalmente ci sono poveracci più simpatici degli altri, gente fortunata che ha, diciamo, sentimenti

¹⁷² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., pp. 222-223.

¹⁷³ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 77.

¹⁷⁴ *Ibid.*

gentili, un giro raro o grazioso o interessante di passioni ecc., materiali di cui può far piacere sentir parlare. Penso che in sé questo piacere non sia un fatto letterario, altrimenti i migliori scrittori sarebbero i migliori uomini e donne, che non solo non è vero ma è spesso il contrario del vero.

[...]. Lo scrivente contiene due creature, colui a nome del quale parla colui che scrive, e colui che parla a nome di colui del quale parla colui che scrive! Non è un frivolo gioco di parole, candidi lettori immaginari, sono le frasi più semplici che mi è riuscito di trovare. Indicherò i due concetti con rozzi termini di comodo, rispettivamente «il protagonista» e «l'autore». O dio, nell'ottica della moderna narratologia...

No, con voi non si può ragionare, vi abbandono al vostro destino.¹⁷⁵

Nell'intervista con Lise Gauvin raccolta in *L'imaginaire des langues*, Glissant spiega che:

Le livre est fait de telle manière qu'on ne peut pas dire qui parle. D'abord on a dit : « L'auteur parle ». Ensuite on a dit : « Quelqu'un parle. » Ensuite on a même dit « ça parle » au sens psychanalytique du mot « ça ». Et il y avait toujours eu cette individuation ou cette neutralisation de celui ou de celle qui parle. Moi, je crois que le problème c'est que celui qui parle est multiple [...] ; on ne peut savoir d'où il vient ; il ne le sait peut-être pas lui-même et il ne contrôle pas, il ne dirige pas l'émission de la parole. Ce qui est projeté comme parole rencontre aussi un autre multiple du monde. Autrement dit, quand on dessine une poétique de la diversité comme je prétends le faire, on ne peut pas parler du point de vue de l'unicité. C'est pour cela qu'il y a cette multiplicité de parleurs. Le paradoxe est que tout cela part d'un lieu et y revient, en circularité.¹⁷⁶

L'autore inserisce la sua riflessione in contrasto tanto con la critica biografica francese (legata al canonico metodo di Saint-Beuve), quanto con l'annichilimento della figura autoriale ad opera del decostruzionismo, pensiamo in particolare a *La mort de l'auteur*. Il tipo di autorialità a cui Glissant fa riferimento è caratterizzata dalla molteplicità dei parlanti, conseguenza della “rizomatizzazione” dell'io autoriale nel testo, di cui troviamo un importante esempio in *Tout-monde*. Ci riferiamo alla disseminazione del Glissant-autore nella narrazione in diverse figure: il poeta, il *déparleur*, l'alter ego Mathieu Béluse; si tratta di veri e propri personaggi che hanno ruoli attanziali all'interno del romanzo. Lo scrittore si oppone dunque alla classica figura di autore monolitico esterno alla propria opera, dipingendosi come il tessitore, il *pacotilleur* (raccoglitore) delle diverse voci del *tout-monde*: il filtro ottico soggettivo necessario per convertire dunque il *caos-monde* (l'intersezione degli spazi, dei tempi e dei paesaggi) in una poetica della relazione. Questa nuova figura narrativa che perde la propria autorità sul racconto, spiega Dominique Chancé, è tratto caratteristico della letteratura della Martinica: gli scrittori si trovano infatti davanti all'assenza di un vero e proprio pubblico “creolo”, non vedendo dunque la propria posizione autoriale legittimata negano la figura classica dello scrittore come autore e “burattinaio” di una storia. Essi si caratterizzano come «figure della trasversalità»¹⁷⁷ che rifiutano il romanzo tradizionale da un lato sostituendo allo scritto di uno solo (sé stesso) la parola di molti, dall'altro lato giustapponendo testi di statuti

¹⁷⁵ Luigi Meneghello, *Le Carte Anni Settanta*, cit., pp. 113-114.

¹⁷⁶ Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues*, cit., pp. 38-39.

¹⁷⁷ Dominique Chancé, *Édouard Glissant, «un traité du déparler»: essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Paris, Karthala, 2002, p. 15.

differenti, privilegiando un discorso decostruito che possa costituire una nuova poetica nella quale la singolarità di tutti i soggetti viene riconosciuta¹⁷⁸. Scrive a tal proposito Glissant:

Le trajet qu'on a suivi ou qu'on a fait suivre à ces communautés fait que la poésie, qui est une émanation directe du substrat d'une communauté, n'apparaît pas en tant que telle. Elle emprunte bien des détours, les détours du conteur, etc. Le *déparleur* est celui qui manifeste cette présence de la poésie liée à une impossibilité de poésie, ce qui nous manque le plus dans nos pays. Il y a beaucoup de romanciers, mais il n'y a pas de poétique. Cette poétique, elle est là. Il faut aller la chercher. Le *déparleur* la cherche, mais comme il n'a pas un système de références fixes qui lui permettrait d'être poète et d'exprimer la communauté comme un Homère ou une chanson de geste pourraient le faire, il *déparle*.¹⁷⁹

Il *déparleur* per Glissant si oppone ai *grands nommeurs*, agli autori della letteratura mondiale che cercano di ricomporre il caos-mondo contemporaneo ma senza immergersi nel contraddittorio e sfaccettato flusso verbale pluridiscorsivo come il *déparleur*, mantenendo cioè un'unità enunciativa. Il *déparleur* si muove continuamente tra oralità e scrittura, è l'erede delle figure del *driveur* e del *conteur*, «c'est une nouvelle figure du griot. Le griot prenait sur lui les figures de la société mais dans un rythme, dans un ordre, dans une cérémonie qui étaient liés aux sociétés africaines. Le *déparleur* prend sur lui les désordres de la société, mais il est devenu plus seul, plus solitaire, à la croisée des routes»¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Cfr. Ivi, p. 191.

¹⁷⁹ Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues*, cit., pp. 68-69.

¹⁸⁰ Ivi, p. 70.

3.2. Autore-rizoma e narratore *déparleur*.

Ci concentreremo ora sulle modalità testuali attraverso cui si palesa l'onniscienza autoriale nei romanzi del nostro corpus, che sono essenzialmente due: l'importanza concessa all'apparato paratestuale (note, glossari, commenti, dediche), e le metalessi autoriali. Se il primo elemento caratterizza soprattutto Meneghello e Glissant, il secondo è comune a tutti gli autori. Gérard Genette definisce la metalessi narrativa come: «toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement»¹⁸¹. Se Genette si concentra soprattutto sulla definizione formale di metalessi e sulla sua funzione retorica, la critica in seguito si è concentrata sulle sue funzioni ontologiche. Difatti la metalessi, in particolar modo quella autoriale, ovvero l'intrusione dell'autore nell'ordine della narrazione, mette in scena esplicitamente la trasgressione dei piani narrativi, e dunque, di conseguenza, gli statuti della finzionalità e della realtà. La metalessi, come spiegato da John Pier e Jean-Marie Schaeffer nella loro introduzione alla collettanea *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*¹⁸², presenterebbe delle affinità elettive con certe visioni estetiche ed etiche del mondo (il Barocco, il Modernismo, il Romanticismo), e non con altre (il Classicismo, il Naturalismo). Allo stesso tempo, la ritroviamo più facilmente in pratiche comiche e ironiche che drammatiche e tragiche¹⁸³. Inoltre, la metalessi ha un evidente rapporto con la *mise en abyme*¹⁸⁴. Ma qui non siamo interessati alla mera classificazione retorica della metalessi autoriale, quanto piuttosto a un'interpretazione delle sue occorrenze in chiave ontologica, con ripercussioni sul piano etico e sociale.

L'analisi è bipartita per focalizzazione narratoriale. Il narratore in prima persona è particolarmente usato da Meneghello (*Libera nos a malo*, *Pomo pero*, *I piccoli maestri*, *Il dispatrio*), ma vi sono anche casi in Glissant (*Mahagony*) e in Rushdie (*Midnight's Children*). L'unico caso di narratore in terza persona in Meneghello non è nel nostro corpus (*Fiori italiani*); esso è invece caratteristico dei romanzi-mondo di Glissant (*Tout-monde*, *Sartorius*, *Ormerod*) e di Rushdie (*The Satanic Verses*, *Quichotte*).

¹⁸¹ Gérard Genette, *Figures III*, cit., p. 244.

¹⁸² Cfr. John Pier, Jean-Marie Schaeffer (a cura di), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

¹⁸³ John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *Introduction*, in *Métalepses*, cit., pp. 10-11.

¹⁸⁴ Si veda: Dorrit Cohn, *Métalepse et mise en abyme*, in *Métalepses*, cit., pp. 121-130.

3.2.1. *Narratore in prima persona: paratesti e autocommenti.*

La «soglia» (o lo spazio narrativo tra vita e opera) è rappresentata, nei romanzi sia glissantiani che meneghelliani, dal paratesto. Scrive Gérard Genette in *Seuils*:

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser le chemin.¹⁸⁵

Per il critico il paratesto è una «frangia» che accompagna il testo per presentarlo al pubblico, una zona di confine sede dell'intenzione autoriale¹⁸⁶. Genette suddivide il paratesto in due categorie rispetto al rapporto spaziale col testo: il peritesto («autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres des chapitres et certaines notes»¹⁸⁷) e l'epitesto («tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre»¹⁸⁸).

Nel suo importante saggio *L'auteur en souffrance*, Dominique Chancé spiega che: «le roman antillais contemporain est construit autour de la mémoire, autour d'une interrogation sur l'Histoire. Son centre thématique est la recherche d'un imaginaire historique dont l'enjeu est identitaire»¹⁸⁹. D'altronde, secondo Romuald Fonkoua, lo scrittore, dopo l'espatrio in Francia (necessario agli studi) si accorge che essa «ne représente que le lieu d'une appartenance sociopolitique légalisée mais irréaliste des Antillais, tandis que les Antilles sont le lieu d'une appartenance sociopolitique réelle mais 'non-légitimée' et non encore reconnue par ces mêmes Antillais»¹⁹⁰. Lo scrittore transculturale francofono comprende la necessità di uno spazio in cui il soggetto antillese possa rappresentarsi con la propria voce e non attraverso un'oggettivazione costruita dal colonizzatore francese. In particolare, Glissant condivide questa esigenza, ma anche lo stato di “paraletteratura” della propria comunità, ovvero l'assenza di un pubblico creolo distinto dal pubblico occidentale. È per queste ragioni che egli dona un valore importante tanto alla messa in scena che alla *mise en abyme* della figura dello scrittore. Per Eric Wessler, infatti, nella nostra contemporaneità lo scrittore «obtient des tiers la nécessaire reconnaissance de son identité non plus à travers l'état civil, le langage courant et les liens sociaux, mais à

¹⁸⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 7-8.

¹⁸⁶ Cfr. Ivi, p. 8.

¹⁸⁷ Ivi, p. 10.

¹⁸⁸ Ivi, p. 11.

¹⁸⁹ Dominique Chancé, *L'Auteur en souffrance: essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain, 1981-1992*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 7.

¹⁹⁰ Romuald Fonkoua, *Édouard Glissant. Naissance d'une anthropologie antillaise au siècle de l'assimilation*, «Cahiers d'Études africaines», vol. 35, fasc. 140, 1995, p. 801.

travers son texte»¹⁹¹; e al contempo per Lydie Moudileno: «la revendication d'une réalité culturelle et sociale 'créole', c'est-à-dire née de ruptures, de métissages et de transformations historiques est subordonnée à une forme de représentation nécessairement intertextuelle et réflexive, chaque auteur offrant, par l'intermédiaire de ses doubles romanesques, l'indice de la façon dont le texte lit l'Histoire et s'inscrit en elle»¹⁹².

Glissant concede al paratesto una grande importanza sia a livello teorico che pratico: esso è lo spazio scelto per caratterizzare la propria figura autoriale come indipendente dal contesto socioculturale dato, autorizzando così un'espressione testuale non codificata in alcun genere prestabilito. Una volta affermata questa indipendenza egli mette in scena un'autorialità plurale, che si modifica nel tempo e nello spazio, e che entra in stretta relazione col testo stesso, rendendo sfumati gli interstizi tra vita e opera. La necessità di indipendenza è tanto più forte se si tiene in considerazione che tutti i romanzi di Glissant del nostro corpus sono pubblicati da Gallimard, una delle più grandi case editrici francesi. Si presenta dunque il paradosso di uno scrittore che vuole iscrivere il soggetto martinicano nella storia, ma che per farlo deve entrare nel canone del colonizzatore. In effetti, come analizzato da Pascale Casanova, grazie a una rete editoriale e della diffusione centralizzata a Parigi, la Francia ha assimilato e neutralizzato la proprietà sovversiva della cultura antillese:

La critique parisienne a transformé en simple innovation d'ordre stylistique et sémantique ce que les porte-parole de la créolité avaient conçu en termes de rupture linguistique et politique. Leur reconnaissance au centre s'est faite au prix d'une réappropriation parisienne de leur problématique. Leur volonté d'affirmer une «politique littéraire» a été en quelque sorte neutralisée par leur entrée dans la catégorie «littérature française»¹⁹³.

Quindi, se, d'accordo con Genette, il paratesto è «le lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'une lecture plus pertinente aux yeux de l'auteur et de ses alliés»¹⁹⁴, questi romanzi diventano lo spazio di una ricerca identitaria dove lo scrittore delle Antille può prendere la parola distinguendosi dall'editore francese al fine di esprimere la sua pluralità identitaria.

Per quanto riguarda Meneghello, Sveva Frigerio spiega che:

¹⁹¹ Éric Wessler, *Introduction*, in Luc Fraisse, Éric Wessler (a cura di), *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, in, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 10.

¹⁹² Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature: mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Édition Karthala, p. 7.

¹⁹³ Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 409.

¹⁹⁴ Gérard Genette *Seuils*, cit., p. 13.

Si potrebbe sostenere [...] che sui due livelli dell'autobiografia e dell'autocommento Meneghello adotti un'analoga strategia di rifrazione. Se in effetti nelle sue opere la dimensione autobiografica ha una funzione memoriale, sociologica, e mai autoreferenziale, analogamente nell'autocommento Meneghello tende a evitare di esporsi direttamente in quanto autore: al centro pone la riflessione linguistica, e non in termini di valutazione delle proprie scelte stilistiche, quanto di esposizione degli usi linguistici propri alla realtà rappresentata.¹⁹⁵

Tuttavia, le note sono anche il luogo dell'affermazione autoriale da parte di Meneghello: non si può dimenticare che i libri sono pubblicati in Italia (prima con Rizzoli e poi con Mondadori) mentre l'autore vive in Inghilterra. Sembra quasi che in questa assenza della sua figura fisica lo scrittore voglia far parlare solo il testo. Le note di *Libera nos* si aprono così:

Questo libro è scritto dall'interno di un mondo dove si parla una lingua che non si scrive; sono ragguagli di uno da Malo a quegli italiani che volessero sentirli; e sono scritti, per forza, in italiano. Non mi sono proposto però né di tradurre né di riprodurre il dialetto: invece ho trasportato dal dialetto alla lingua qualche forma e costruito là dove mi pareva necessario, e sempre col criterio che questi miei "trasporti" nel loro contesto dovessero riuscire comprensibile al pubblico italiano.¹⁹⁶

L'autore si ritrae al di fuori della realtà italiana, lui è «uno da Malo», ma il suo pubblico è italiano, e il suo libro è pubblicato in Italia: viene motivata così la pratica dei «trasporti» dal dialetto all'italiano (che sarà al centro del nostro quarto capitolo). Egli, più avanti, si definisce come un vero esperto della «lingua viva» di Malo, affermando fortemente la propria autorità e indipendenza («per i trasporti risponderei che sono di fattura mia, e in essi comando io»¹⁹⁷), usando un tono perentorio quasi irriconoscibile per un lettore di Meneghello. Tuttavia, se allarghiamo lo sguardo sulla sua produzione, ci accorgiamo che l'autodeterminazione dello spazio autoriale si palesa con l'apparato epistestuale di natura squisitamente metatestuale che accompagna perennemente i suoi romanzi: *Jura*, *Leda e la schioppa*, *La materia di Reading* sono in fondo saggi in cui Meneghello analizza, spiega e interpreta se stesso, fornendo agli studiosi tutti gli strumenti critici e lessicali per interpretare i suoi romanzi¹⁹⁸. D'altronde Genette ci ricorda come prefazioni e note siano in una relazione di continuità e omogeneità¹⁹⁹, in quanto entrambe si occupano di fornire «le mode d'emploi du livre»²⁰⁰, e le prime prefazioni alle opere di Meneghello arriveranno solo con la pubblicazione dei due volumi delle *Opere* da parte di Rizzoli, dunque solo dopo aver raggiunto una certa indipendenza nel campo letterario. Come analizzato da Salvadori, non è neanche possibile guardare neutralmente al rapporto dell'autore con le interviste, egli risulterebbe infatti un vero «partigiano dell'astensione»:

¹⁹⁵ Sveva Frigerio, *Note linguistiche fra Libera nos a malo e Pomo pero*, in ForMaLit (a cura di), *La lingua dell'esperienza: attualità dell'opera di Luigi Meneghello*, Sommacampagna, Cierre, 2019, p. 127.

¹⁹⁶ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo* [1963], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 301.

¹⁹⁷ Ivi, p. 302.

¹⁹⁸ Cfr. Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2002.

¹⁹⁹ Cfr. Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 294.

²⁰⁰ Ivi., p. 194.

Lo si desume, d'altronde, da una semplice analisi quantitativa, pronta a restituire – numeri alla mano – un corpus di circa sessanta interviste comprese in un torno di anni che va dal 1964 al 2005; cui si aggiungono quella con Luigi Silori del 1974 per la trasmissione televisiva *L'approdo*; il dialogo con Marco Paolini, uscito nel 2006 per serie *Ritratti* con la regia di Carlo Mazzacurati; e infine l'intervista rilasciata a Fabio Fazio a *Che tempo che fa* nell'aprile del 2007, tre mesi prima della morte.²⁰¹

La disaffezione per il mezzo intervista, visto come una limitazione del pensiero, è attestata da un frammento del secondo volume delle carte relativo al 1978:

Riflessioni sull'intervista come forma esteriore di un saggio moderno: o almeno un po' più moderno di quelli che vengono spontanei a uno come me.
Questa forma degenerata del colloquio (o dell'indagine) ha invaso ogni parte della vita e sta diventando quasi il simbolo della nostra cultura. Intervistare o essere intervistati: pare non ci sia altro modo di concepire la comunicazione.²⁰²

Quella che potrebbe però apparire come l'affermazione di un'autorialità monolitica, si rivela esserlo solo nei confronti di un determinato pubblico socialmente connotato, quello per cui è dispatriato. Le note, tanto di *Libera nos* quanto di *Pomo pero*, sono in realtà ben lontane da un intento dizionaristico di compilazione filologica, o meglio, dalla pratica filologica nasce la creazione di trasporti al contrario, dall'italiano al dialetto²⁰³, o dall'inglese al dialetto²⁰⁴, con l'inserimento di scene che apparterrebbero normalmente al corpo narrativo del testo: in questo modo il testo deborda i limiti fisici del libro, cerca di carpire la vita e di inglobarla in sé. Questo processo di distacco dalla patria e personificazione del libro è tra l'altro esplicitato in quella sezione di soglia tra testo e paratesto che è il *Congedo* di *Pomo Pero*, il quale si chiude con il verso «va libretto mio, va a roccolare»²⁰⁵, con una risemantizzazione del *topos* del libro che incarna l'autore istituito da Ovidio nei *Tristia* (che non a caso raccontano l'esperienza dell'esilio del poeta latino).

Parallelamente a queste strategie discorsive, l'epitesto sembra straniare la posizione dell'io scrivente, cercando di esprimere una sorta di moltiplicazione identitaria. Nelle *Note* di *Pomo pero*, la voce narrante (che dovrebbe essere l'autore) afferma:

Mi scuso di parlare dell'autore in terza persona, ma per pubblicare questo libro ho dovuto staccarmi in qualche modo da lui.

L'autore è impegnato da molti anni in un lavoro letterario di diversa specie, assai duro e ingrato; in cui da molti anni la materia di questo si viene a intramettere formando una serie di nodi. Quasi ogni parte del tessuto dei suoi studi mostra l'assurda inclinazione a mutarsi d'improvviso in qualche antica frase o cosa o zia non pertinente; e l'aspetto più curioso è che ciascuna interferenza tende a ricorrere in cicli di pochi mesi o di un anno, nei più diversi contesti, con un allucinante effetto di moltiplicazione. L'autore – che

²⁰¹ Diego Salvadori, *Stanare l'autore. Sulle interviste a Luigi Meneghello*, in «Enthymema», XXVI, 2020, p. 221.

²⁰² Luigi Meneghello, *Le carte Anni Settanta*, cit., p. 461.

²⁰³ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 312.

²⁰⁴ Luigi Meneghello, *Pomo pero* [1974], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 768.

²⁰⁵ Ivi, p. 752.

credeva di aver chiuso per sempre i suoi conti con questa materia quando ebbe scritto il libro che ha per titolo *Libera nos a malo* – ha cercato più volte di distruggere sul posto quelle fantasime in capsula; finché mi è venuta l'idea di provare invece a tirarle fuori.²⁰⁶

Il passaggio fulminante dalla terza alla prima persona alla fine del paragrafo trasmette il processo di distacco e ritorno, consecutivo e costruttivo sul sé, che è connaturato alla pratica di scrittura per Meneghello. L'*exercice in exorcism* non è solo uno sfogo dell'emorragia presente in sé per liberarsi di uno scomodo passato (lo spettro dell'iniziale e prolungata adesione al fascismo): è un ritorno a spirale su se stesso, un ritorno del diverso però, non dell'identico, movimento strutturale della poetica della relazione di Glissant. La duplicazione della propria figura autoriale è tanto più importante in quanto non limitata a questo solo paragrafo: in tutte le note lo scrittore che lavora incessantemente a ordinare, cesellare le proprie carte, si fa filologo e critico del Meneghello che le aveva scritte, annotate, qualche tempo prima. La figura dell'«A.» (evidente iniziale di autore) riempie infatti tutte le pagine delle note dei due romanzi sulla materia maladense.

Nell'*Appendice III* di *Libera nos*, infine, troviamo, a nostro modo di vedere, la più importante testimonianza di questa moltiplicazione, con l'identità inglese che entra prepotentemente in scena. Alla fine della prima edizione il lettore trova un *Appunto*:

I am one of you and being one of you
Is being and knowing what I am now.

(Wallace Stevens, *Angel* etc.)²⁰⁷

L'autore afferma tramite una citazione del poeta statunitense Stevens²⁰⁸ la propria origine maladense. Qui l'uso della lingua inglese può essere letto con Sinopoli: il rapporto tra io scrivente e collettività paesana passa attraverso l'esperienza inglese che permette la riscrittura della storia locale attraverso isotopie e anamorfismi. La materializzazione letteraria di uno spazio sostitutivo a quello storico-geografico reale permette una deformazione prospettica che consente la giusta visione della nazione, allo scopo di comprenderne in maniera più profonda senso e storia²⁰⁹. Il movimento a spirale (*l'errance enrancinée*, per dirla ancora con Glissant), si completa dodici anni dopo: nella riedizione del 1975 lo scrittore testimonia il proprio mutamento, pubblicando la versione tradotta della citazione, “trasportandosi” nell'identità italiana:

²⁰⁶ Ivi, p. 753.

²⁰⁷ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 334.

²⁰⁸ Si veda il sottocapitolo 4.4.2.

²⁰⁹ Cfr. Franca Sinopoli, *Spazi ricreati: il dispatrio come memoria letteraria anamorfica in Luigi Meneghello*, in «Bollettino d'Italianistica», 1-2, 2020, pp. 301-309.

Nota aggiunta all'ediz. 1975:

Il titolo originario di questa citazione era APPUNTO PER UNA DEDICA, poi scorciato per un aggravio di reticenza; ma ora vorrei che i destinatari la considerassero (e spero che l'accettino) per quello che è – la dedica del libro:

Sono uno di voi, ed essere uno di voi
è essere e sapere ciò che sono e che so.²¹⁰

Le note ai romanzi sono dunque anche un'occasione per analizzare quel processo di scrittura-fiume dell'autore testimoniato dalle *Carte*, quel ritorno costante sui propri scritti. Non è infatti da sottovalutare che nella successiva *Nota per l'edizione 1989* l'autore ci esponga i cambiamenti effettuati sul testo (l'opera non è quindi pubblicata come un organismo perfetto e monolitico), testimoniati dalle molteplici versioni conservate presso il Centro manoscritti dell'Università di Pavia: vi è l'intenzione di costruire un'immagine autoriale non fissa e immutabile, ma cangiante, manoscritta, semilavorata.

Questa natura semilavorata e spiraliforme della scrittura, il continuo ritorno non solo sui fogli manoscritti ma sull'opera già pubblicata, è ben esemplificata anche dalle differenti versioni dei *Piccoli maestri*. Qui il glossario e il folto apparato di note evaporano completamente nella prima edizione del 1964, per poi presentare una *Nota introduttiva* per l'edizione del 1976 intitolata *Di un libro e di una guerra*. La *Nota all'edizione del 1990* che compare nelle *Opere scelte* Mondadori, riproduce a sua volta l'ulteriore versione del 1986, «compreso il chiarimento che segue»:

Riporto qui in appendice la *Nota introduttiva* premessa alla seconda edizione (1976) e intitolata *Di un libro e di una guerra*. Rileggendola mi è sembrata scritta a tratti con qualche eccesso di solennità e un po' di sussiego. Ne ho riespresso, perciò, alcune parti (nei primi paragrafi) più pienamente, e ho trascritto il resto con minimi ritocchi.

Ho tolto senz'altro le frasi all'inizio in cui parlavo di un "barbaro astuto" e (citando s'intende) di una "forgia" e della "coscienza incompiuta del proprio paese". Oggi mi paiono allusioni troppo complicate e mi sono detto: lasciamo perdere, non facciamo casino. Ciò che ho da dire su quel barbaro astuto e sulla forgia e sulla coscienza, lo dirò un'altra volta.

Ecco dunque il testo riformato della mia Nota.²¹¹

Si crea dunque un sistema di nota nella nota, un gioco di ritorni ininterrotti sulla medesima materia. Il testo della *Nota* del 1976 è cruciale al fine di comprendere l'autorialità meneghelliana e il suo dialogo coi romanzi. Difatti la necessità di una presentazione del libro, non appare molto legata alla «revisione assai impegnativa del testo, procedendo quasi esclusivamente per via di levare»²¹², elaborata allo scopo di «rendere il libro più stringato, e

²¹⁰ L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 334.

²¹¹ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri* [1964], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 614.

²¹² Ivi, p. 617.

come spero più leggibile: e in particolare di togliere di mezzo alcuni *undertones* che forse erano ineliminabili in origine, ma che si potevano rimuovere ora con un flick della penna»²¹³ (si noti il riferimento esplicito all'atto fisico di cancellazione e riscrittura), alla cui esplicazione Meneghello non concede che un paragrafo conclusivo. Le quattro piene pagine di note sono infatti dedicate all'esposizione della poetica autoriale, che punta su alcuni punti cardinali: il proposito civile e culturale, la natura testimoniale, la veridicità del racconto. Motivazioni che vanno messe in dialogo con le stroncature di Luigi Baldacci, Carlo Bo e di Anna Banti, che avevano giudicato il romanzo come una parodia non fedele della Resistenza²¹⁴. Meneghello dunque scommette, come abbiamo visto nel secondo capitolo, sulla natura non finzionale e polemica della sua operazione: non un romanzo nel senso classico del termine (inteso come invenzione affabulatoria), ma «un resoconto veritiero dei casi miei e dei miei compagni negli anni dal '43 al '45: veritiero non all'incirca e all'ingrosso, ma strettamente e nei dettagli. [...] Mi ero imposto di tener fede a tutto, ogni singola data, le ore del giorno, i luoghi, le distanze, le parole, i gesti, i singoli spari»²¹⁵. Egli intende «esprimere un modo di vedere la Resistenza assai diverso da quello divulgato, e cioè in chiave enti-retorica e anti-eroica»²¹⁶, ma anche «registrare la posizione di un piccolo gruppo di partigiani vicentini, che eravamo poi io e i miei amici, come esempio di una merce di cui non c'è molta abbondanza nel nostro paese, il non-conformismo»²¹⁷. L'operazione non è artistica, ma da cronista interno alla materia trattata, in presa diretta:

È toccato a me, tra i miei compagni, scrivere questo libro, sapendo che le cose che esprime non consonavano con la mentalità del nostro *establishment* culturale [...]. Devo confessare però che, scrivendo, ho sentito anche organizzarsi attorno al mio nucleo tanti altri aspetti, un quadro organico di ciò che è stata la Resistenza nel Veneto, e qualche volta sono stato tentato di considerarmi il suo cronista. Sentivo di stare raccontando dall'interno, con l'autorità di chi parla di ciò che sa, e solo di ciò che sa.²¹⁸

Tuttavia, come spiegato più avanti, trattasi non di un'operazione diretta, ma di un ritorno nel 1962 sull'Altipiano di Asiago che genera la messa in relazione della Resistenza col Dopoguerra, col dispatrio in Inghilterra, e col ritorno temporaneo. Un processo di «esorcismo»²¹⁹ lungo e problematico.

²¹³ Ivi, pp. 617-618.

²¹⁴ Si vedano: Luigi Baldacci, *Un memoriale adatto per un film di Monicelli*, «Epoca», 19/04/1964; Anna Banti, *Meneghello*, «Paragone», XV, 174, giugno 1964, pp. 103-104; Carlo Bo, *Il secondo libro*, «Corriere della Sera», 12/04/1964.

²¹⁵ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., pp. 615-616.

²¹⁶ Ivi, p. 614.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit. p. 615.

²¹⁹ Ivi, p. 616.

Questa complessa massa peritestuale evapora “definitivamente” nell’ultimo romanzo pubblicato, *Il dispatrio*, che non reca con sé né note, né una premessa, né un’introduzione. Difatti qui troviamo un continuo gioco tra narrazione e autocommento, è come se sussumesse nel corpo del testo l’apparato di note. Sicuramente, un cortocircuito tra vita e opera viene messo in scena nella quarta di copertina dell’edizione del 1993, come notato da Marta Pozzolo²²⁰: «Mi sono espatriato nel 1947-48 e mi sono stabilito in Inghilterra con mia moglie Katia. Non abbiamo figli. L’incontro con la cultura degli inglesi e lo shock della loro lingua hanno avuto per me un’importanza determinante. Sono certamente un italiano, e non ho alcun problema di identità, né mi sono mai sentito per questo aspetto in esilio». La prima persona che si presenta (e che tra l’altro è anche ritratta con la moglie Katia sulla quarta di copertina), non sembra volersi ora minimamente staccare dalla prima persona che prende la parola all’inizio della narrazione. È l’opera che si è fatta vita? O la vita che si è fatta opera? Questo sarà il tema centrale dell’interazioni tra autore, soggettività e personaggio che analizzeremo nelle prossime pagine.

Ora, come abbiamo anticipato il narratore dei romanzi meneghelliani è sempre in prima persona e tendenzialmente onnisciente (eccezion fatta per *Fiori italiani*) ed è facilmente sovrapponibile con la figura dell’autore stesso. Meneghello nei suoi numerosi saggi-prolungamenti dei romanzi non ha mai disambiguato esplicitamente questa sovrapposizione, anzi, l’ha resa ancor più complessa. L’autobiografia per Meneghello è un grimaldello, uno strumento per ricomporre il DNA del reale, non certo per narrare la storia di un individuo. L’autore si pone come filologo, archeologo, studioso di una materia legata alla propria memoria, vagliando e assemblando materiale ricostituito a partire dalla continua e magmatica scrittura manoscritta («Ho riletto il diario del prete che fu mio maestro in quarta e in quinta, don Tarcisio, intitolato *Malo durante il periodo della guerra*, dal 1914 al 1920»²²¹). Ci si deve immaginare quindi proprio a livello fisico un Meneghello doppio, triplo, che compara e rivede le diverse versioni. Il narratore è dunque continuamente implicato nel gioco di focalizzazioni e prospettive polifoniche tanto con gli altri personaggi quanto con gli altri strati identitari (più o meno camuffati) dello stesso Meneghello. Per questo qui ci limiteremo solo a uno studio dei momenti più esplicitamente saggistici e metatestuali, in cui il narratore rompe esplicitamente la quarta parete che lo divide dal lettore.

In *Libera nos a malo* la vena saggistica e antropologica del narratore è particolarmente spiccata rispetto agli altri romanzi. Si possono distinguere diverse tipologie di commenti. Quelli

²²⁰ Cfr. Marta Pozzolo, *Luigi Meneghello. Un intellettuale transnazionale*, Dueville, Ronzani, 2020, p. 153.

²²¹ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 43.

di natura generale e filosofica, in cui si sente la voce del narratore-autore “in presa diretta” che aggiunge una riflessione dopo aver riletto un frammento narrativo («Ci sono due strati superficiali nella personalità di un uomo; sopra, le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino; sotto, le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto»²²²). Quelli in cui il narratore anche a livello linguistico “regredisce”, anche verso l’età infantile, per riprodurre le credenze e i modi antropologici del paese: si pensi alle classificazioni tipologiche dei salti («Il mondo dei salti è complesso, c’è il Saltar-via, il Salto-mortale, il Salto-in-giù e vari altri. Il salto è uno dei catalizzatori della personalità. Chi sei tu? Da dove salti-giù, dalla finestra del camarone, dall’acquedotto del castello?»²²³), o delle velocità («Le velocità in natura sono tre: trotto, galoppo, e caliera. In quest’ultima sfera può entrare brevemente anche l’uomo, quando si grida forte al compagno imbrigliato alle redini: *Caliera!* È una puntata oltre un limite, simile al muro del suono»²²⁴). Queste riflessioni antropologiche si alternano con quelle del narratore contemporaneo all’atto di scrittura, presenti soprattutto nei capitoli centrali del romanzo, che, come abbiamo analizzato, sono quelli che compongono una sorta di antropologia della popolazione di Malo:

Probabilmente non è il caso, parlando di questi modi di vita, di tirar fuori la parola cultura. In un solo senso c’era una nostra cultura paesana, e cioè come costume tradizionale, un sistema di rapporti e di valori ben definito e articolato. Va da sé che quella che si può chiamare in senso stretto la cultura – la cultura intellettuale – o mancava o era importata dai centri urbani dove la si elabora. Invece un nostro costume paesano c’era: noi si viveva secondo un sistema di valori in buona parte diverso da quello ufficialmente vigente; un sistema di antica formazione prevalentemente rurale e popolare, che aveva adottato anche idee di origine urbana e colta, ma le aveva assimilate e trasformate a modo suo.²²⁵

L’analisi della cultura paesana si muove lungo diverse direttrici che in questa sede è impossibile elencare, basti ricordare l’istituto della Compagnia di amici («Per i ragazzi di un paese la Compagnia è l’istituto-madre. È un’associazione libera, un club senza sede e senza regolamento, ma i suoi legami sembrano in quelli anni più forti di ogni altra associazione naturale o tradizionale»²²⁶), la sessualità («Sulla masturbazione a Malo non so molto: per me è un fenomeno tipicamente vicentino. Fu a Vicenza che lo incontrai (sui dieci anni di età) e ne appresi il nome»²²⁷), e la religione paesana:

Quanto all’impianto normativo della religione, esso era fondato sull’assioma che Dio, nei suoi imperscrutabili e minacciosi rapporti con noi, si comporta però in modo imperscrutabile e corretto. Ha

²²² Ivi, p. 4.

²²³ Ivi, p. 62.

²²⁴ Ivi, p. 79.

²²⁵ Ivi, p. 116.

²²⁶ Ivi, p. 176.

²²⁷ Ivi, p. 198.

creato delle regole precise per assegnare gli uomini al Paradiso o all'Inferno, e queste regole è lui il primo a rispettarle. La sostanza della religione consiste nel tener conto di queste regole.²²⁸

Libera nos a malo (ma ancor di più *Pomo pero*) è anche l'elegia di un mondo che muore, che inizia ad essere portato via dal fascismo e dalla Seconda Guerra Mondiale prima («Gli anni della guerra separano la storia vecchia del paese da quella nuova. Gli amici della Compagnia si dispersero, e la guerra gli fece ogni genere di scherzi»²²⁹), dal boom economico poi («Il paese non è cambiato come tanti altri, ma è pur cambiato. Fino a questi ultimi anni era restato quasi fuori dello sviluppo industriale e commerciale del dopoguerra, ma ora ci è arrivata una piccola brezza di prosperità»²³⁰). Un'elegia che tuttavia è ricostruzione sociale, antropologica, e anche storica, si veda in particolare il capitolo 15, dove viene ricostruita la storia antica del paese:

Quando Malo non c'era, c'era Målandum, che vuol dire Malo, e per questo noi dovremmo essere chiamati *maladensi* che è il nostro da festa; invece un nome speciale da giorno di lavoro non c'è, siamo 'quelli da Malo'.

[...]

Le fonti chiamano anche noi una villa, e non abbiamo niente in contrario; ma in verità siamo una terra grossa, un luogo borgato. Al principio del secolo scorso c'erano qui cinquecento famiglie, e duemila quattrocento anime (la mia generazione è cresciuta in un paese che era già da due a tre volte più grosso, però non cresceva più; e tanti altri paesetti e piccole ville ci hanno quasi raggiunti).²³¹

In *Pomo pero*, come abbiamo visto nel nostro secondo capitolo, la tensione antropologica diminuisce in favore di un sempre più spiccato autobiografismo e della messa in primo piano di una sfera più privata, quella della famiglia (e delle sue morti), degli affetti. In generale, il tono è decisamente meno carnevalesco e più introspettivo. I momenti saggistici si concentrano soprattutto sull'analisi e sulla critica del fascismo paesano:

Parliamoci tra grandi: Le fortune del fascismo nel mio paese sono di poca importanza nel quadro della storia generale del movimento e dei suoi rapporti con la società italiana; ma un interesse marginale c'è, e ci sono certi vantaggi di metodo. Il poco che apprendiamo qui è certo: il controllo filologico del materiale è quasi perfetto, sappiamo tutto ciò che occorre, nessuna autorità può contraddirci (siamo di nuovo senza avversari). Com'era dunque il fascismo locale a cinque-dieci anni dalla Marcia?

Già non si avvertiva più la resistenza di alcun gruppo di adulti né l'assenza significativa di alcun gruppo anche piccolo di bambini del centro dal corteo.²³²

Il fascismo paesano è analizzato come una materia di studio, un fascismo *in vitro* più facilmente studiabile rispetto a quello nazionale e internazionale (si ripensi qui alla dialettica tra microstoria e storia). Il richiamo polemico all'autorità qui richiama la censura, tanto fascista, quanto forse neorealista: il narratore ha intenzione di compiere un esorcismo pieno, capace di guardare in faccia la piena adesione al fascismo dei paesi del Nord Italia, molto più vicini, a

²²⁸ Ivi, p. 225.

²²⁹ Ivi, p. 248.

²³⁰ Ivi, p. 103.

²³¹ Ivi, p. 131.

²³² Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 644.

quell'altezza storica, alla dittatura che alla Resistenza partigiana. L'instaurazione totalitaria del regime è direttamente correlata al tipo di educazione, vuota, mnemonica, non-pensante, che viene impartita nelle scuole:

La cultura che sedeva sopra di noi come una bella cappa di piombo azzurro aveva un lato rassicurante, e un altro che dava inquietudine. C'era un po' troppa congruenza nel mondo dove s'imparano le cose – nozioni fondamentali formavano un sistema. I corpi si dividono in buoni e cattivi conduttori; Gesù incarnato nel grembo di Maria, ha salvato l'umanità, che è perciò tenuta ad andare a messa, pagare le tasse, comunicarsi almeno a Pasqua [...]; il Duce, incarnato nel grembo di Rosa Maltoni, ha salvato l'Italia; l'innesto preserva dalle malattie, ma non c'è innesto contro la Tisi e contro l'Ernia; la fecondazione dei fiori avviene per mezzo degli stami e dei pistilli [...].

Da nessuna parte ci veniva non dico lo stimolo a scegliere, ma anche solo l'avviso che ci fosse una scelta.²³³

La cultura non è un organismo vivo, ma un sistema acritico in cui il pensiero individuale viene imbrigliato. Con tono ironico qui il narratore commenta la sospettosa congruenza tra elementi religiosi e nozioni di biologia; la ripetizione e variazione del tema del grembo della Madonna cattolica dà inoltre il senso di continuità (e di sacralità) dal cattolicesimo al fascismo, e la loro aderenza nel fondo folklorico dei sistemi valoriali e di credenze del paese. Il narratore di *Pomo pero*, rispetto a quello di *Libera nos a malo*, non è più propriamente assimilabile alla figura dell'archeologo: la ricezione e riproduzione della memoria sembra seguire qui i meccanismi dell'inconscio, secondo quel gioco di ritorni ritmici e tematici che abbiamo studiato nella seconda parte. Le cose, come i frammenti, tornano “fisicamente” nella mente del narratore, che poi li sbrogia lungo la narrazione:

Alcune delle cose che tornano mi paiono striminzite, inutili; arrivano le parole che le portano, poco in gamba anche loro, dovrebbero proferire i nomi ma restano frustrate, fanno un iato con la bocca... Queste sono le *fiasche* d'ottone, quale cilindrica, quale a sezione triangolare, in fila sulla tavola della cucina alla sera, alla prova dello sgocciolo; e queste le *fogare*, motore delle monache nei letti. Nelle piccole acquasantiere accanto ai letti l'*aquasanta* evaporava lasciando svolazzi di aquasanta evaporata; sopra, s'impolveravano i ramoscelli d'olivo delle Palme (ma insomma, erano palme, quella volta a Gerusalemme, o erano olivi?); dagli interni ripostigli dei *buffetti* veniva un sentore dolciastro indistinto; la *zara* di zinco, il gotto dell'acqua notturna, il *peretto* di legno della luce... Queste cose in cui non c'è nulla che mostri ornamento o gaiezza o abbondanza – all right, lasciamo stare, cercherò di finire la frase in privato.²³⁴

Si noti, alla fine della citazione, un meccanismo retorico molto ricorrente in *Pomo pero*, attraverso il quale il narratore mina la sua onniscienza e rompe la quarta parete palesando l'atto di scrittura e di ricostruzione della storia: «all right, lasciamo stare, cercherò di finire la frase in privato». L'autore e il narratore si sovrappongono, manifestando il loro posizionamento e il movimento del proprio pensiero: «Non si sentiva mai che a cultura tradizionale del paese fosse entrata in crisi per effetto delle rivelazioni scritte della cultura urbana. Ne ho parlato altrove, e

²³³ Ivi, p. 651.

²³⁴ Ivi, p. 635.

mi ero ripromesso di andare una volta a fondo in questa faccenda delle due culture; credevo di poterlo fare qui, ma mi accorgo che non è così – pazienza»²³⁵. Lo stesso diritto dell'atto narrativo è messo in discussione, la possibilità della selezione di un personaggio dal pentolone dei ricordi rispetto a un altro:

Che cosa voglio io da questo compaesano coetaneo che canta, porobestia? Io niente; guardavo nella superficie di un age-group e l'ho visto – e ho capito quello che mi cruccio di non aver capito e pensato allora. C'è qualcosa di *meritato* in ciò che siamo e che abbiamo, questi tinelli con mufte verdastre da tinello, queste gondole di terra ferma, questi padri con la testa rapata... Siamo forme campagnole di una ridicola cultura nazionale, forse a suo tempo impareremo a copiare dagli altri, in questo noi italiani siamo bravi...²³⁶

Come analizzato da Sveva Frigerio²³⁷, nei *Piccoli maestri* la voce del narratore ha soprattutto una funzione testimoniale e metatestuale. Si veda l'incipit:

Quello che è privato è privato, e quando è stato è stato. Tu non puoi più pretendere di riviverlo, ricostruirlo: ti resta in mano una crisalide. Non sono vere forme queste, mi dicevo, questa è materia grezza? Se c'era una forma, era sparsa in tutta la nostra storia. Bisognerebbe raccontare tutta la storia, e allora il senso della faccenda, se c'è, forse verrebbe fuori; qua certo non c'è più, e neanche sull'Ortigara, scommetto, e in nessun'altra parte.²³⁸

Il narratore qui si rivolge verso se stesso, quel «tu» non è diretto al lettore ma allo scrittore allo specchio esplicando la metodologia di scrittura e di revisione della storia. Il narratore non cercherà di rivivere, attraverso una piena immersione, i fatti passati della guerra partigiana, ma ricostruirà tutta la storia, mettendo in relazione il passato, il presente e il futuro, in un continuo contrappunto. Hanno valore metatestuale anche i riferimenti al «libretto» e al «parabello», le «spore dissecate» che sono rimaste vivide dopo la guerra²³⁹. Il parabello rappresenta la violenza e il *nonsense* della storia, della guerra; il libretto sarebbe lo stesso romanzo de *I piccoli maestri*, preso nell'atto di scrittura come semilavorato da svolgere continuamente non concluso in se stesso. Il narratore anche qui mette a nudo il lavoro della memoria, e i collegamenti arbitrari (e fallaci) tra gli eventi:

Altro sgambetto della memoria; cadiamo, quei quattro ragazzotti che eravamo, fuori dalla mia memoria, sempre in una luce la cui impostazione generale era color arancione; sopravviene un orgasmo melmoso, noi siamo seduti con qualcosa di caldo e liquido in un recipiente che teniamo tra i ginocchi, sprofondiamo fuori dalla mia memoria. Si ricomincia quando incontriamo Antonio e i due inglesi, Walter e Douglas.²⁴⁰

²³⁵ Ivi, p. 657.

²³⁶ Ivi, p. 710.

²³⁷ Cfr. Sveva Frigerio, *I piccoli maestri e la metatestualità autoriale*, in Francesca Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, Novara, Interlinea, 2017, pp. 211-225.

²³⁸ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 343.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 433.

Come in *Pomo pero* anche qui viene fatto uso della reticenza per non parlare di determinati avvenimenti, come la morte di Antonio Giuriolo («Ma io non ne parlerò. Antonio non morì qui, ma lontano, fuori dalla nostra vita, non rastrellato ma in combattimento aperto, com'era più giusto»²⁴¹). Il narratore pone continuamente in luce la sua funzione testimoniale, anche in maniera autoironica («Bene disse: 'È uno strano momento, bisognerebbe che tra noi ci fosse uno scrittore'. Ma non c'era, e così la cosa è svanita in aria, e non è rimasto più niente»²⁴²). I momenti saggistici nei *Piccoli maestri* d'altro canto si concentrano evidentemente soprattutto sull'esperienza della guerra e della Resistenza («Sentivamo la guerra come la crisi ultima, la prova, che avrebbe gettato una luce cruda non solo sul fenomeno del fascismo, ma sulla mente umana, e dunque su tutto il resto, l'educazione, la natura, la società»²⁴³), ma anche sulla natura multifocale della percezione e della storia:

In certi momenti le cose si vedono meglio se si vedono con la coda dell'occhio, anzi con la coda di migliaia di occhietti, è una curiosa faccenda la percezione, migliaia e migliaia di specchietti montati uno accanto all'altro, ci saranno anche spazi scoperti, micromillimetrici, ma per lo più sono sicuro che si sovrappongono ai margini... in questo momento l'insieme si può anche chiamare bosco, storicamente va bene una parola così, è un buon riassunto, stoia dei popoli indoeuropei o in generale di questo ramo di *homo* che abbiamo, che poi è venuto fuori proprio dal bosco, con un cervello fatto appunto di tanti occhietti sovrapposti, micro-immagini... in fondo il cervello umano e il bosco verrebbero a essere la stessa cosa, e nella società abbiamo riprodotto il bosco e il cervello, e tutto quello che c'è in essi ci dev'essere anche nella società...²⁴⁴

Ci siamo già concentrati nel secondo capitolo sulle modalità in cui il narratore lega attraverso la poetica delle *relationships* frammenti diversissimi de *Il dispatrio*. Qui ci interessa notare come il narratore intervenga direttamente nella narrazione con continue metalessi, rompendo di continuo la scansione tra finzione e realtà, e dialogando un po' con se stesso, un po' col lettore. Si vedano i seguenti passaggi:

Dio, mi viene in mente Cambridge.²⁴⁵

Mah! Era nata l'idea di fare un piccolo club di gentiluomini accademici.²⁴⁶

Parlami di questo, parlami di quello. La richiesta mi fa pensare a una cosa italiana, una persona, Domenico.²⁴⁷

Ha avuto una certa importanza per me, subito prima di mettermi a scrivere per conto mio, convivere per parecchi mesi con H. W. Steed di cui traducevo le *Memorie di trent'anni*: convivere con i suoi pensieri e

²⁴¹ Ivi, p. 489.

²⁴² Ivi, p. 490.

²⁴³ Ivi, p. 458.

²⁴⁴ Ivi, p. 460.

²⁴⁵ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 116.

²⁴⁶ Ivi, p. 123.

²⁴⁷ Ivi, p. 126.

con le sue originali testimonianze sulla vita europea (in Austria, in Italia e altrove) tra la fine del secolo scorso e i primi decenni del nostro.²⁴⁸

La condizione che dà il titolo a *Il dispatrio* non è, come abbiamo più volte ripetuto, semplicemente un allontanamento dalla propria patria, ma uno stato esistenziale «anamorfico»²⁴⁹ che permette un continuo movimento tra i diversi poli della propria identità secondo un flusso «a corrente alternata». Come spiegato dal narratore in un passaggio metatestuale che sintetizza tutta modalità di scrittura:

Volendone fare una storia, sarebbero due storie incrociate: come da un lato l'esperienza inglese (EN) ha stravolto la mia percezione dell'Italia (IT), e d'altro lato come IT ha stravolto EN.

Ho vissuto con l'idea che tutto ciò che avveniva lassù era anche (per me) roba di qui. Mi accorgo che il punto di vista continua a oscillare. L'Inghilterra è insieme (lassù" e "quassù", e altrettanto l'Italia. Qui, là: corrente alternata.

Ma ridurre a storia, a un "racconto" (parola che in bocca ai nostri bonzi letterari tendeva a gonfiargliela), le cose che mi importa registrare, non è parte del mio proposito, anche perché non c'è stato un processo lineare. Forse non c'è mai, nelle esperienze di fondo. Ciò che vorrei fare in questo libretto è raccogliere dalle spiagge lontane dove sono dispersi alcuni frammenti di ciò che chiamo il mio dispatrio.²⁵⁰

Fin dalle prime pagine il narratore mette in luce il processo di relazione molteplice tra l'identità italiana e quelle inglese: esse si influenzano a vicenda dando vita a una terza identità che non corrisponde a una sintesi, a una risoluzione conflittuale delle differenze ma, per dirla con Barthes, a un mantenimento delle aporie²⁵¹. In questo estratto il narratore non parla della propria identità dialettale: in effetti se nel romanzo vi sono esempi di sonde linguistiche maladensi, la lingua (e di conseguenza la materia) dialettale non assume il medesimo rilievo impiegato in *Pomo pero* e *Libera nos a Malo*. Seguendo Rosanna Morace²⁵², una linea interpretativa potrebbe essere trovata nell'antiorità di molti frammenti de *Il dispatrio* all'effettiva stesura dei romanzi della materia maladense, d'altronde lo stesso Meneghello ne *Il turbo e il chiaro* spiega come solo in Inghilterra abbia scoperto le potenzialità del dialetto maladense²⁵³.

In ogni caso questa proliferazione di punti di vista, tanto semantici quanto temporali, è cruciale per lo studio del romanzo in chiave biografematica (o, come scrive Morace, «prismatica»²⁵⁴): se l'irruzione della vita è esibita sin dall'incipit, è proprio la moltiplicazione degli io dello scrittore ad avvicinare Meneghello alla pratica descritta da Barthes; come

²⁴⁸ Ivi, p. 140.

²⁴⁹ Franca Sinopoli, *Spazi ricreati: il dispatrio come memoria letteraria anamorfica in Luigi Meneghello*, cit., p. 302.

²⁵⁰ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., pp. 27-28.

²⁵¹ Cfr. Roland Barthes, *Le Neutre*, cit., p. 102.

²⁵² Cfr. Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Meneghello e il dispatrio*, Pisa, ETS, 2020, p. 71.

²⁵³ Cfr. Luigi Meneghello, *Il turbo e il chiaro*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1550.

²⁵⁴ Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo e l'esorcismo*, cit., p. 13.

analizzato da Andrea Gialloreti: «il dispatrio comporta un atteggiamento bifronte, un disorientamento legato al volgersi indietro alle certezze perdute proprio quando si fa strada l'aspirazione al rinnovamento e alla crescita intellettuale»²⁵⁵.

Mi accorgo che la mia materia non si può decantare nel modo che intendevo. Ho cercato con impegno di tenere in ordine i fatti e i pensieri (coi non-fatti e in non-pensieri) dei “primi tempi”, e separarli dal resto. Non si può, almeno non posso io.

Prima ero un ospite temporaneo, poi c'è stato un lungo apprendistato (*My apprenticeship* di Beatrice Webb è uno dei libri che più mi hanno colpito a quel tempo, ed è lì che ho sentito la speciale carica culturale della parola), poi mi sono trovato a fare la parte del docente... Aspetta, del *don*! Il concetto suggerito dalla parola sembrava straordinario, e il suono stuzzicava il mio orecchio italiano. Din, don!²⁵⁶

Il primo periodo inglese è dunque da «ospite temporaneo», che si sente estraneo alla cultura di arrivo e non arriva a “creolizzarsi” con essa; segue il «periodo di apprendistato», quasi un'alfabetizzazione alla lingua e alla cultura inglese, che non a caso viene mediata da un libro: *My apprenticeship*, l'autobiografia di Beatrice Webb pubblicata nel 1926. Ora, se l'omonimia tra l'apprendistato meneghelliano e il titolo del libro è costruita proprio per giocare sulle relazioni tra l'identità italiana e quella inglese, qui è sicuramente centrale notare che parliamo di un'autobiografia scritta. Come affermato dallo stesso scrittore nei *Vittoriani*, la lettura di biografie e autobiografie l'ha decisamente influenzato nella forma di espressione scritta:

Mi appare evidente, e significativa, l'importanza che ebbero per me allora, tra altri tipi di libri, le biografie e le autobiografie, un genere assai più fiorente in Inghilterra che da noi. Biografie di personaggi i cui equivalenti in Italia non sarebbero stati biografati, o non così, in forme non specializzate ma benissimo documentate. Attraverso i dettagli di queste vite si venivano a conoscere ambienti e circostanze di antichi e meno antichi decenni, un mondo di cose concrete, facilmente separabili dalle opinioni e dai pregiudizi sul significato delle varie figure; e si sentiva di muoversi su un terreno di onesta, fondata conoscenza sul passato.²⁵⁷

La scrittura passa necessariamente dalla lettura, il dispatrio non può essere elaborato se non in chiave letteraria. Ritornando al frammento de *Il dispatrio*, ci si dovrebbe chiedere di che tipo di apprendistato si sta parlando: alla vita o alla scrittura? o a entrambi? Il terzo passaggio, che conduce alla formazione da docente (anzi, ironicamente da «din, don») farebbe virare l'interpretazione verso un'inter-penetrazione dei due piani. In questo senso allora *Il dispatrio* come romanzo dell'apprendistato si può leggere, seguendo Barthes, come il romanzo dello *scripturire*, ovvero del voler scrivere: come nella *Recherche* di Proust il vero protagonista della

²⁵⁵ Andrea Gialloreti, *L'esilio e l'attesa. Scritture del dispatrio da Fausta Cialente a Luigi Meneghello*, Lanciano, Carabba, 2011, p. 301.

²⁵⁶ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 88.

²⁵⁷ Luigi Meneghello, *I Vittoriani*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1364.

vicenda è la scrittura, che si ibrida col soggetto modificandolo al suo interno²⁵⁸. Per Barthes il processo di lettura è centrale se passa attraverso una «pulsione di simulazione», che si può raggiungere solo se la lettura di un testo particolare incontra la «topica del mio desiderio», ovvero la “scienza” dei luoghi dove il mio desiderio va²⁵⁹. Ecco che il testo che incontro (*My apprenticeship* per Meneghello) non si legge solo per il “piacere del testo”, ma corrisponde a un «incontro amoroso» che *dégage* (libera) l’altro in se stessi:

Et donc la pulsion de simulation serait la force d’altérité, une force d’altérité à partir de, à l’intérieur de l’Identité. Passer du lire amoureux à l’Écrire, ce serait faire surgir, décoller de l’Identification imaginaire au texte, à l’auteur aimé [...] non pas ce qui est différent de lui [...] mais l’effort qui consiste à saisir ce qui en moi est différent de moi [...]. Autrement dit, l’étranger adoré que je lis me pousse et me conduit à affirmer activement l’étranger qui est en moi, l’étranger que je suis pour moi.²⁶⁰

Il passaggio da *persona* (la persona civile, quotidiana, privata) a *scriptor* (lo scrittore come immagine sociale) è mediata quindi dalla lettura, ma ciò che rende questo procedimento in Meneghello biografematico è la co-esistenza delle diverse identità di scrittore che non vengono risolte lungo la narrazione e diventano dei veri e propri personaggi. Inoltre, se è vero che la continua riflessione sulla lingua e sugli scambi tra cultura inglese e italiana è anche riflessione sulla scrittura stessa, potremmo dire che la figura dello *scribens* (l’io che è all’interno della pratica della scrittura, che sta scrivendo) è perennemente presente, così come la figura dell’*auctor* (l’io che si sente garante di ciò che ha scritto), esemplificato dalla prima citazione tratta da *Il dispatrio* (in cui l’autore giustifica il suo testo non come racconto classico ma come frammentato) ma anche nella seguente citazione che anticipa il riferimento a *My apprenticeship*: «mi accorgo che la mia materia non si può decantare nel modo che intendevo. Ho cercato con impegno di tenere in ordine i fatti e i pensieri (coi non-fatti e in non-pensieri) dei “primi tempi”, e separarli dal resto. Non si può, almeno non posso io»²⁶¹. Realtà e finzione, passato e presente entrano quindi in una relazione dialettica produttrice di significanza.

Passiamo allo studio della voce del narratore in *Mahagony* di Glissant. Qui, come abbiamo già accennato, a prendere la parola per primo nel testo non è la voce del narratore ma quella di Mathieu Béluse, che rivendica il diritto a ricomporre la cronologia aggrovigliata costruita dall’autore (Glissant stesso?). Anche *celui qui commente* però prenderà la parola più volte all’interno della narrazione che infine si dimostrerà essere un discorso corale e polifonico: insomma nel romanzo che si conclude con la prefigurazione del *tout-monde*, Glissant sembra

²⁵⁸ Cfr. Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit., p. 333.

²⁵⁹ Cfr. Ivi, p. 312.

²⁶⁰ Ivi, p. 325.

²⁶¹ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 88.

abbandonare il paratesto per non creare alcuna discontinuità tra la vita e l'opera, generando nel lettore le stesse questioni de *Il dispatrio* di Meneghello: chi è l'autore e chi è il personaggio? Il titolo del romanzo però è altamente polisemico: esso rappresenta sia l'albero di mahogani, forse vero protagonista del libro (e raffigurato sulla copertina della prima edizione del 1987 con Seuil), che contiene inoltre al suo interno i nomi di Gani, Maho e Mani (i tre personaggi che ripetono il gesto fondativo del *marronage* all'interno della narrazione e di cui Béluse cerca di ricostruire le storie). Esso però significherebbe anche, *Ma - agony*, ovvero "la mia agonia": una polisemia che lascia aperte molteplici interpretazioni, dall'agonia del soggetto schiavo delle Antille alla ricerca della libertà, alla ricerca del personaggio-oggetto di una narrazione non propria Béluse che cerca di farsi soggetto dell'enunciazione, fino ad arrivare all'interessante interpretazione di Lydie Moudileno: l'agonia dell'autore unitario occidentale che si sfalda in una polifonia di voci²⁶². Chiude il libro, come abbiamo visto nella seconda parte, una *Chronologie*²⁶³ che iscrive il racconto nella storia a livello di datazione, ma senza cercare delle referenze con la Storia (occidentale, con la "s" maiuscola). Come analizzato da Fonkoua:

L'écrivain va pratiquer la technique de la "table événementielle" en lieu et place de la « table chronologique. Cette pratique, qui s'est depuis longtemps imposée dans la littérature antillaise [...] consiste à faire une « histoire-événements » en vue d'établir, non plus seulement cette « petite histoire de la Grande France », cette autre histoire ignorée des manuels scolaires et de l'histoire officielle, mais d'inventer et de consacrer une histoire de tous les événements antillais.²⁶⁴

La molteplicità delle storie delle Antille che si oppone alla Storia come incarnazione dello spirito occidentale di matrice hegeliana.

Le signataire de ce récit soutient volontiers l'avoir bâti autour de la confidence de celui qui l'a déclamé, lequel renonce à la contrainte d'écriture et, dit-il, à la carrière des lettres, s'étant réservé pour des explorations plus approfondies, ou peut-être plus plaisantes. La permission d'entériner un tel document, qui décidément donnée, n'empêche pas que l'auteur a pu ajouter à la parole dudit déclamateur ou la pervertir par endroits, comme il y était d'ailleurs invité, ou y mêler son propre sentiment des choses. En sorte que la course, du personnage que fut Mathieu à l'homme d'écart qu'il devint, à l'auteur lui-même, gagné en vitesse par cela qui lui était opposé, n'a cessé de s'écheveler. Qu'à la fin ni l'informateur ni l'auteur n'eussent pu se reconnaître l'un à part l'autre ; et que le lecteur attentif ne saurait non plus, du moins sans vertige, les distinguer.²⁶⁵

Il personaggio che parla qui è *celui qui commente* le storie raccolte e unite da Mathieu: l'identità autoriale si sdoppia in un personaggio-alter ego che tesse le diverse voci e in un commentatore che fornisce una chiave di lettura alla vicenda. La differenza tra questi due io sta

²⁶² Cfr. Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, cit. p. 136.

²⁶³ Cfr. Édouard Glissant, *Mahagony* [1987], Paris, Gallimard, 1997, p. 195.

²⁶⁴ Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle : Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 188.

²⁶⁵ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 175.

nelle finalità del processo: se Béluse aveva rinnegato la letteratura, il commentatore ne afferma la forza. Ma infondo, spiega il commentatore, le due soggettività si tessono l'un l'altra e non è veramente possibile per il lettore scinderle definitivamente. Béluse non è dunque un semplice alter ego, ma costituisce un polo dell'identità-rizoma dello scrittore, così come il commentatore. possiamo notare che egli non intende correggere o modificare il racconto di Mathieu o degli altri personaggi, ma solo aggiungere «comme un luxe de précision ou de clarté, le glossaire que voici (la chose écrite a besoin de glossaire, pour ce qu'elle manque en écho ou en vent). Au texte dont il a fait un si peu décisif héritage»²⁶⁶. Il glossario simboleggia un autore che non intende prendere il controllo del testo, ma rendersi legame transizionale tra la polifonia di voci del romanzo e il lettore; l'autore è un soggetto degli interstizi, per dirla con Homi Bhabha, *in-between* tra opera e vita, produzione e ricezione, un commentatore trasversale²⁶⁷. Tuttavia, non vi è unicamente la volontà di facilitare la comprensione del testo al lettore, poiché le modalità di analisi delle parole sono in realtà funzionali alla compenetrazione tra vita e opera come nel seguente passo: «couchecouche – comment écrire cela ? Coushcoush ? Couscoussse ? Trouvé la première version sur le menu d'un restaurant cajun, près de Baton Rouge aux États-Unis»²⁶⁸. Il riferimento a Baton Rouge, sede dell'università in cui Glissant ha insegnato in Louisiana, ha una duplice finalità: da un lato viene permesso il legame tra autore, commentatore e Béluse, dall'altro grazie a un riferimento geografico esterno, extra-antillese (siamo tra l'altro proprio nella sezione di *Mahagony* intitolata *Tout-Monde*) l'immaginario spaziale e ambientale in cui si muovono i personaggi si inizia ad estendere oltre la Martinica.

I romanzi di Rushdie non danno importanza al paratesto, il lettore si trova immediatamente catapultato nell'universo narrativo, senza mediazioni di sorta. Tuttavia, se in *The Satanic Verses* e *Quichotte*, come vedremo, l'utilizzo della terza persona e di un narratore che tiene le fila dei molteplici intrecci "aiuta" il lettore a distinguere i diversi piani, *Midnight's Children*, debutta subito con la prima persona di Saleem Sinai che parla direttamente al lettore. Come abbiamo studiato nel secondo capitolo, i due piani del *récit* (Saleem che racconta la sua storia a Padma) e della storia di Saleem sono intrecciati tramite diversi luoghi-comuni e numerose metalessi, con le quali il narratore riafferma continuamente la propria presenza. L'opera viene presentata come un organismo a metà tra oralità e scrittura, che nasce nell'interazione orale tra Saleem e Padma (e quindi tra narratore e lettore), pagina dopo pagina,

²⁶⁶ Ivi, pp. 176.177.

²⁶⁷ Cfr. Homi Bhabha, *The Location of culture*, cit.

²⁶⁸ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 178.

per questo il narratore non presenta la sua opera già terminata, ma deve lavorare «faster, faster than Scheherazade»²⁶⁹. La narrazione non è fluida, ma si ferma di continuo, in molti casi a causa delle interruzioni di Padma che chiede chiarificazioni su delle inesattezze o su passi evidentemente inventati da Saleem, oppure che si lamenta del fatto che Saleem debba continuamente commentare i fatti della propria vita, senza esporli semplicemente:

I must interrupt myself. I wasn't going to today, because Padma has started getting irritated whenever my narration becomes self-conscious, whenever, like an incompetent puppeteer, I reveal the hands holding the strings; but I simply must register a protest. So, breaking into a chapter which, by a happy chance, I have named «A public announcement», I issue (in the strongest possible terms) the following general medical alert.²⁷⁰

In altri casi Saleem interrompe egli stesso la narrazione tramite delle forti metalessi in cui parla al lettore dichiarando per esempio la necessità di essere diretto e di non girare intorno allo stesso avvenimento²⁷¹, oppure si chiede del perché abbia invaso la privacy del nonno nel suo racconto²⁷². Come visto nel passo sopracitato, spesso Saleem cita i titoli degli stessi capitoli del romanzo, generando una continua *mise en ebyme*, oppure preannuncia avvenimenti che “stanno per accadere” non riuscendo a nascondere il suo entusiasmo («It's almost time for the public announcement. I won't deny I'm excited: I've been hanging around in the background of my own story for too long, and although it's still a little while before I can take over, it's nice to get a look in»)²⁷³. Sin dalle prime pagine Saleem imposta ed espone ironicamente i giochi di corrispondenze: «(... And already I can see the repetitions beginning; the stroke, too, was not the only... and the Brass Monkey had her birds... the curse begins already, and we haven't even got to the noses yet!)»²⁷⁴, tanto da «spaventare se stesso» quando ritrova nella bottiglia di brandy di Tai l'alcolismo del padre²⁷⁵. Da questo punto di vista risultano illuminanti le due pagine 114-115, dove abbiamo una premonizione dell'intera vita di Saleem. Difatti egli si ritrae come un narratore onnisciente capace di tenere le molteplici fila del racconto e di sapere quando esporne una rispetto a un'altra, cosa collegare con cosa, rivendicando essenzialmente un'infinita possibilità di intreccio narrativo e affabulatorio («I wish, at times, for a more discerning audience, someone who would understand the need for rhythm, pacing, the subtle introduction of minor chords which will later rise, swell, seize the melody»²⁷⁶). Nonostante

²⁶⁹ Salman Rushdie, *Midnight's Children* [1981], London, Vintage Classics, 2008, pp. 3-4.

²⁷⁰ Ivi, p. 83.

²⁷¹ Ivi, p. 33.

²⁷² Cfr. Ivi, p. 64.

²⁷³ Ivi, p. 96.

²⁷⁴ Ivi, p. 8.

²⁷⁵ Cfr. Ivi, p. 14.

²⁷⁶ Ivi, p. 135.

Padma, e dunque il lettore medio occidentale, richieda una trama più lineare, Saleem rivendica continuamente il suo diritto a muoversi da un cronotopo all'altro senza evidenti legami razionali:

Some people are never satisfied; but Padma will be, soon. And now she's about to get even more frustrated; because pulling away in a long rising spiral from the events at Methwold's Estate – away from goldfish and dogs and baby contest and centre-partings, away from big toes and tiled roofs – I am flying across the city which is fresh and clean in the aftermath of the rains; leaving Ahmed and Amina to the songs of Wee Willie Winkie, I'm winging towards the Old Fort district, past Flora Fountain, and arriving at a large building filled with dim fustian light and the perfume of swinging censers... because here, in St. Thomas's Cathedral, Miss Mary Pereira learning about the colour of God.²⁷⁷

L'operazione gioca su una continua ironia; il narratore richiama continuamente l'attenzione del lettore, lo prende in giro sulle connessioni che si possono percepire più facilmente («'Oho!' Padma sees a connection at last»²⁷⁸), oppure sulle strategie narrative per mantenere alta l'attenzione («Padma can hear it: there's nothing like a countdown for building suspense»²⁷⁹).

3.2.2. *Narratore in terza persona: la metalessi come funzione conoscitiva.*

In *Tout-monde*, Sartorius e Ormerod, la creazione del senso e il legame tra i diversi rizomi identitari è resa possibile dalla presenza di un narratore che si configura, secondo Christian Uwe, come «istanza globale»²⁸⁰, che prende voce nello spazio del paratesto e attraverso autocommenti all'interno del testo. Glissant si è sempre dimostrato riluttante all'idea di far redigere da altri autori le prefazioni dei propri romanzi e *Tout-monde* non fa eccezione. Nonostante ciò, l'opera è dedicata a due uomini: Alain Baudot e Félix Guattari²⁸¹. Baudot è l'autore di una *Bibliographie annotée*²⁸² di Glissant, quindi, attraverso un gioco di specchi l'opera si potrebbe definire consacrata dallo scrittore a se stesso (dunque, ritornando a Genette, staremmo parlando di una «epigraphe autographe»²⁸³ falsata). D'altronde, secondo Colin, Glissant si vorrebbe porre come unica referenza autoriale, in quanto «il n'est pas question, pour lui, de chercher une instance de consécration qui serait en dehors de son propre espace

²⁷⁷ Ivi, p. 137.

²⁷⁸ Ivi, p. 139.

²⁷⁹ Ivi, p. 142.

²⁸⁰ Christian Uwe, *Le discours choral. Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 75.

²⁸¹ Cfr. Édouard Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 9.

²⁸² Cfr. Alain Baudot, *Bibliographie annotée d'Édouard Glissant*, Toronto, Editions du GREF, 1993.

²⁸³ Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 141.

artistique»²⁸⁴. Dall'altro lato Glissant non lega la sua filiazione (e la sua autorità) a un autore martinicano ma allo psicanalista Guattari, il teorico, con Gilles Deleuze, della teoria del rizoma, citata più volte nel romanzo. Tra l'altro Glissant e Guattari erano legati da una grande amicizia²⁸⁵: richiamare l'autorità del testo attraverso un riferimento a un amico intimo svuota così l'epigrafe della sua funzione classica.

Tout-monde rinvia difatti a se stesso in quanto opera-mondo, distanziata tanto dal campo di forza parigino quanto da quello del creolismo delle Antille. L'operazione è evidente nel *Rappel des péripéties qui ont précédé*²⁸⁶ che sostituisce alla cronologia storica tipica del romanzo creolo (per esempio il *Repères chronologiques de nos élans pour conquérir la ville* di Texaco di Patrick Chamoiseau²⁸⁷) un auto-riferimento ai suoi precedenti romanzi, facendo di *Tout-monde* lo snodo focale della sua produzione. Questa operazione può essere vista sia come la testimonianza di un'attitudine autoriale autocentrata, sia di una visione della letteratura come mezzo di comprensione, svelamento e creazione utopica del mondo. L'opera non è più una mimesi del reale, un oggetto che si pone in una dialettica oppositiva con un oggetto rappresentato (discernendo realtà spirituale e naturale): essa è un rizoma che «connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents»²⁸⁸. Le barriere tra letteratura e vita, tra saggio e romanzo, tra storia e finzione non esistono più nell'opera *Tout-monde* (già dal suo paratesto, senza essere entrati nel testo), che diventa «la somme exponentielle des imaginaires qui se représentent le monde et qui s'influencent mutuellement dans des résultantes infinies et toujours originales»²⁸⁹. Il paratesto, a questo punto non si può neanche definire come uno spazio separato dal testo, e infatti esso si ibrida con esso: ogni capitolo è aperto da una citazione del *Traité du Tout-monde* di Mathieu Béluse. Egli è il protagonista principale della maggior parte dei romanzi glissantiani (compreso

²⁸⁴ Katell Colin, *Le roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2009, p. 213.

²⁸⁵ «Un jour on s'est retrouvé ensemble, Félix, Matta... on se voyait tous les jours, on dînait ensemble tous les soirs, et la pensée de Deleuze et de Guattari, je ne l'ai pas apprise dans des livres, on parlait tout le temps, les discussions c'était le Chaos-Monde, effrayant, mais il n'y avait pas de décision d'aller vers une définition, une position, c'était un immense brassage. La notion de rizome est celle qui m'a le plus frappé car elle correspond à la situation de la Caraïbe et de tout archipel. C'est pourquoi je suis vraiment très reconnaissant à Deleuze et Guattari». Édouard Glissant, *L'entretien du monde*, intervista con François Noudelmann, Saint-Denis, Presse universitaires de Vincennes, 2018, p. 23.

²⁸⁶ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., pp. 11-13.

²⁸⁷ Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

²⁸⁸ Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Rhizome*, in *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, cit., p. 31.

²⁸⁹ Catherine Delpéch, *Au zénith de l'exil, une poétique de la démesure*, in Samia Kassab-Charfi (a cura di), *Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la relation*, Pessac, Presses Universitaire de Bordeaux, p. 94.

Tout-monde): è una sorta di alter ego dello scrittore, il suo doppio finzionale che nel precedente romanzo *Mahagony*, come abbiamo visto, si era ribellato contro il suo autore per rivendicare il proprio diritto alla parola.

In una creazione letteraria labirintica e auto-sufficiente, il lettore scoprirà solamente quattro anni dopo, con la pubblicazione del *Traité du Tout-monde* di Glissant, che il trattato di Mathieu Béluse effettivamente esiste, in quanto contenuto nel testo²⁹⁰. Per i rapporti tra autore e personaggio il luogo adatto sarà il prossimo capitolo, qui ci interessa notare come tramite questo gioco di specchi Glissant non cominci solamente la moltiplicazione rizomatica del sé che sarà centrale nella sua rappresentazione all'interno del romanzo, ma che egli afferma con forza il valore teorico e creativo del romanzo (anche come “semplice” titolo) che viene prima del saggio (e lo contiene sotto forma di paratesto), e quindi dell'intenzione poetica per la comprensione del reale; come scritto da Fonkoua: «dans la poétique de la relation, seule l'égalité des sujets est la règle. Cette discipline qui se traduit aussi dans la manière d'écrire (et d'appréhender les instances de l'écriture) constitue par-dessus tout une politique de la littérature»²⁹¹.

Questa destrutturazione rizomatica dell'io è anche l'elemento centrale delle due sezioni paratestuali alla fine del libro: *Sur les noms*²⁹² e *Sur les sentences*²⁹³ che ricordano molto le note di *Libera nos a malo* e di *Pomo pero*. In *Sur les noms* lo scrittore elenca tutti i personaggi del libro, mescolando persone reali («Gibier, c'est Patrick Chamoiseau»²⁹⁴) con personaggi finzionali («vous connaissez depuis si longtemps Mycéa et Mathieu et Thaël»²⁹⁵), e, soprattutto con: «le déparleur, le poète, le chroniqueur, le romancier»²⁹⁶, che viene specificato (ambiguamente) non essere l'autore del romanzo. Abbiamo dunque una negazione dell'assimilazione di tutte queste soggettività autoriali in un solo individuo, l'autore non sembra appropriarsi del proprio racconto: egli stesso fa parte del racconto (in una grande vicinanza con la biografematica teorizzata da Barthes). Il labirinto intessuto da Glissant diventa ancora più problematico in *Sur les sentences*, dove la figura del commentatore («qui n'est ni Mathieu Béluse, ni le déparleur, ni le chroniqueur»²⁹⁷) dopo aver affermato la forza creativa del commentario (ha inventato e scritto delle frasi che non sono presenti nel libro) mette in scena

²⁹⁰ Cfr. Édouard Glissant, *Le traité du Tout-monde de Mathieu Béluse*, in Id., *Traité du Tout-monde*, pp. 43-74.

²⁹¹ Romuald Fonkoua, *Edouard Glissant: poétique et littérature. Essai sur un art poétique*, «Littérature», vol. 174, 2, 2014, p. 17.

²⁹² Cfr. Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., pp. 605-608.

²⁹³ Cfr. Ivi, pp. 609-611.

²⁹⁴ Ivi, p. 605.

²⁹⁵ Ivi, p. 608.

²⁹⁶ Ivi, p. 606.

²⁹⁷ Ivi, p. 609.

un dialogo tra il cronista, Mathieu, il *déparleur*, Sylvie (la moglie di Glissant) e Gibier (che sarebbe proprio Patrick Chamoiseau che dopo essere stato un personaggio del libro dimora anche nella soglia finale, tra realtà e finzione, e tra i differenti soggetti che compongono l'identità-relazione dello scrittore).

Come per Meneghello un tratto fondamentale della decostruzione dell'autorialità-radice è stata individuata nel complesso lavoro delle bozze e nella natura perpetua della scrittura e della riedizione, allo stesso modo in Glissant il ritorno a spirale sui propri scritti e sui propri personaggi è centrale nella pluralizzazione della propria autorialità. Non per altro, nella sezione peritestuale *Références* di *Poétique de la Relation* egli ci terrà a specificare la natura non finita di ogni sua opera, centrando l'attenzione sui rapporti tra oralità e scrittura dei suoi saggi (centrali anche nei saggi di Meneghello, dato che la maggior parte sono prima esposti in pubblico e poi redatti per iscritto):

Une des conditions d'exercice de l'écrit n'est-elle pas aujourd'hui qu'il se voit précédé du prétexte du discours ? c'est en tout cas ce qui arrive le plus souvent [...]. Il se trouve parfois que le thème suggéré déclenche d'autres prolongements, des racicules, des écarts inédits. L'exposé public fonctionne comme une manière de brouillon du texte écrit qui en résultera. [...] Les deux pratiques concourent à un donné dont on ne certifie plus qu'il est écriture « pure » ni oralité transcrite. La conséquence en sera qu'à chaque édition d'un tel texte, s'il s'en trouve, la tentation viendra (par ressouvenir de ces techniques relayées) d'en modifier – d'en parfaire ? – la lettre, encore et toujours. Le relaté varie ainsi (en même temps que bouge la matière de la Relation) vers une perfectibilité d'expression qui n'aborde pas à l'absolu. Jusqu'à quel extrême ? Quelle limite ? Sans doute à ce point où la voix faiblit et la main s'arrête.²⁹⁸

L'ibridismo tra opera e vita raggiunge forse il suo apice nel capitolo *Mycea, c'est moi* di *Tout-monde*, in cui Glissant si ritrae nel suo studio intento a scrivere mentre irrompe all'improvviso un personaggio chiamato Anastasie che rivendica l'identità di Marie Celat, personaggio ricorrente nei romanzi di Glissant al pari di Mathieu Béluse:

« Vous demandez pourquoi je suis venue jusqu'ici, dans votre bureau, pour vous déranger de vos occupations.
« Regardez-moi, je voulais raconter mon histoire, comme ça.
« Quand j'ai lu votre livre, j'ai crié. Parce que vous avez écrit la chose même que je voulais. Peut-être, vous êtes mon voleur de parole ! Je vous demande si vous avez rêvé, ou si vous connaissez vraiment Marie Celat ? Oui si vous avez entendu parler de moi ? Parce que, écrit ou parlé, Mycéa, c'est moi. Oui, on peut dire que c'est moi.²⁹⁹

L'autore si rappresenta come inerme, senza controllo sul proprio romanzo: egli sta scrivendo ma non può continuare appieno la propria opera senza ascoltare l'altro, l'interruzione ha dunque un forte valore metatestuale. Ci troviamo qui dinanzi a uno di quei casi analizzati da Francesca Medaglia in cui «la finzione straborda nella realtà a tal punto da consentire che i

²⁹⁸ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 239.

²⁹⁹ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 228.

personaggi – per definizione – ‘fittizi’ divengano così reali da parlare e incontrare i loro ‘realissimi’ autori in giro per il mondo, ma anche che gli autori diventino così artificiosi/artificiali da diventare personaggi all’interno dei loro stessi romanzi»³⁰⁰. La rivendicazione identitaria di Anastasie è principalmente strumentale allo sfumare i rapporti tra vita e realtà: Marie Celat è un personaggio di un libro ma ha vissuto degli avvenimenti che una lettrice ha interiorizzato in maniera fortemente catartica, immedesimandosi nel personaggio: chi è reale e chi è fittizio? La dicotomia non viene risolta, in quanto lo stesso autore diventa personaggio del proprio libro e deve quindi sottostare alle regole del *tout-monde*, ovvero all’ascolto e al dialogo reciproco; ma soprattutto, il racconto influenza direttamente la vita in quanto alla fine del capitolo l’autore-Glissant decide di abbandonare Parigi e di tornare in Martinica per lottare politicamente sul territorio³⁰¹: è *Tout-monde* come romanzo che dunque a ritroso spinge Glissant *persona* a fondare la rivista *Acoma* e il Centro di Studi della Martinica, il libro diventa davvero un rizoma ponendosi in un rapporto dialettico e creativo col reale.

Il narratore-*déparleur* di *Tout-monde* è pienamente inserito nella storia al pari degli altri personaggi. Egli si stacca da essa, la guarda da fuori e la presenta, sia attraverso i paratesti e le note, che grazie alle tre invocazioni alle Muse del *tout-monde* che aprono le tre parti: *Les cartes postales*, *De ce troupillon*, *Il fout y revenir*. Sono momenti quasi saggistici, in cui Glissant si rivolge direttamente al lettore e lo invita a percorrere la spirale, la vertigine del *tout-monde* con lui. Questa pratica del tenere per mano, guidare il lettore, caratterizza le intrusioni narratoriali onniscienti lungo tutto il romanzo. Si prenda il seguente caso come esempio-campione:

Et puisqu’il est des personnes qui croient seulement au temps qu’on suit tout droitement, et elles protestent quand un épisode d’il y a cent ans tombe dans une histoire qui ne viendra que demain, et elles crient qu’elles n’y comprennent rien, - que ce conte-là déblatère vraiment, - il faut tout de suite préciser à leur intention que Laroche, assis là près de la source où il recevait son voisin [...]. Que c’était donc, précieuse indication, avant 1789, date – pour ceux qui l’ignorent ou qui l’auraient oublié – de la première et fugitive proposition de libération des esclaves des petites Antilles françaises, laquelle libération n’interviendrait qu’en 1848, et que ni Laroche et encore moins Senglis n’avaient aucunement songé à ce moment que cette année 1789 (non encore avenue) laisserait ainsi d’autres traces, beaucoup plus difficiles à relever.³⁰²

In *Sartorius* l’apparato peritestuale consiste in una dedica, due epigrafi e una sezione di *Annexes*. La dedica è a Sylvie e Mathieu, ovvero sua moglie e suo figlio (da notare come il figlio sia omonimo dell’alter ego Mathieu Béluse). La prima epigrafe appartiene a Gilles Deleuze, le cui relazioni con Glissant abbiamo già analizzato. La citazione (la cui provenienza non viene disambiguata) riguarda il valore utopistico e fabulatorio della letteraria: «la santé

³⁰⁰ Francesca Medaglia, *Autore/Personaggio*, cit., p. 98.

³⁰¹ Cfr. Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 254.

³⁰² Ivi, pp. 72-73.

comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple»³⁰³. Difatti il romanzo (come specificato per la prima volta dallo stesso autore nel titolo di natura rematica) tratterà del popolo dei Batoutos, A interessarci qui è la dedica indiretta allo scrittore Saint-John Perse³⁰⁴, un vero modello per Glissant. Si veda a mo' di esempio e anticipazione il capitolo *Une errance enracinée* di *Poétique de la Relation*, dove il poeta viene individuato quale precursore di un'erranza che trova le proprie radici nell'espressione poetica, nella scrittura, nel «dire il mondo» e non nel ritorno verso un'idealizzata origine africana ormai perduta per sempre, e che non ha senso ricercare:

La poésie de Perse est en effet, à mon avis, très politique parce qu'elle nous rapproche des paysages du monde [...]. Cette manière d'ouvrir les paysages et d'en faire saisir le sens profond, c'est de la politique ; c'est, pour moi, le maximum du politique. Tandis que les poètes que j'appelle littéraires, ceux qui recopient littéralement le réel, ne font rien de tel.³⁰⁵

Alla fine, quindi, la figura autoriale di Glissant, dopo aver affermato la propria totale indipendenza nel campo, dopo aver rizomatizzato se stessa, si permette l'instaurazione di un rapporto di filiazione con un autore “esterno” alla sua cerchia di amici. Il narratore di *Sartorius* è totalmente inedito rispetto agli altri romanzi glissantiani, qui le differenti storie dei Batoutos vengono intrecciate con avvenimenti della vita privata di Glissant. Si capisce dunque come la sovrapposizione tra autore e narratore sia totale, così come quella tra realtà e finzione. Prima del vero e proprio inizio del racconto, sulla soglia del testo, il narratore prende la parola per introdurre i Batoutos con un tono epico, sembrando richiamare un'invocazione alle Muse. Le soglie vengono testualizzate, infrante, anche attraverso la sezione finale degli *Annexes*, che invece di recare, come la tradizione vorrebbe, dati empirici o storiografici in riferimento al testo, presentano divagazioni narrative che potrebbero essere contenute nel corpo “finzionale” del testo. La stessa figura narratoria si ripresenta in *Ormerod*, con la stessa dinamica di testualizzazione della sezione di *Annexes* et *Affluentes*. La voce del narratore-autore entra direttamente nel testo nelle due sezioni nominate *Anticyclone*³⁰⁶, dove essa viene staccata anche visivamente dal testo attraverso l'uso del corsivo. Il narratore libero e onnisciente di *Sartorius* commenta continuamente con un saggismo libero i diversi eventi che narra, ponendo domande direttamente al lettore:

Or, si le Temps n'est pas né d'une source, n'a connu aucun lieu primordial, comme prétendent certains, comment a-t-il pu mener tant de lieux du monde, c'est-à-dire 'ce qu'il y a au-delà de la rivière et derrière

³⁰³ Édouard Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999, p. 11.

³⁰⁴ Si veda sottocapitolo 4.1.1.

³⁰⁵ Philippe Artières - Édouard Glissant, *Solitaire et solidaire*, in Michel Le Bris, Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, p. 80.

³⁰⁶ Cfr. Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., pp. 77-78 e 307-308.

les branchages des grandes arbres', à leur infinité ? [...]. Où est l'unique ? Fallait-il renoncer à si belle vue ? Et peut-on voir le Temps ? Ou en surprendre le lieu ? Les Batoutos ne décident pas pour un point plutôt qu'un autre.³⁰⁷

Il narratore si muove continuamente tra passato e presente, dentro e fuori dal testo, mantenendo l'oralità del parlato, inserendo gli elementi della vita reale contingenti all'atto di scrittura:

Ainsi que le remarque Mathieu, qui a huit ans alors, c'est à coup sûr trahir ce peuple que d'essayer de dire ce qu'il est ou ce qu'il était. « S'il veulent rester non vus, pourquoi veux-tu les montrer ? » Il faudra répondre à cette question. Je ne sais pas s'il n'a pas dit 'in-vus'. Il recompose le style de ces Batoutos dont il rêve déjà, ayant une connaissance si élémentaire de ce qu'ils pourraient être.³⁰⁸

Il Mathieu a cui si fa riferimento qui, non è l'alter ego letterario, bensì il secondogenito di Glissant, creando un evidente cortocircuito nella mente del suo lettore, abituato a vedere quel nome associato per l'appunto a Bèluse. I riferimenti alla vita reale si esprimono anche attraverso riferimenti a date e ad avvenimenti precisi e personali:

L'an courant était de 1998 [...]. Nous avons mangé le taro, qui ressemble aux dachines des Antilles, et le ragoût de cabri que vous eussiez dit d'Haïti. Ces comparaisons de pays à pays, auxquelles nous sommes si souvent disposés tant le monde nous y convie, valent pour illustrer la permanence fragile de toutes les vies, non pas pour emprunter ni dérober à quiconque, Peul ou Wodaabé, Toucouleur ou Lobi ou Zoulou, la saveur de ce qui lui est particulier.³⁰⁹

À l'occasion de l'exposition 'Les arts sacrés du vodou haïtien' organisée au musée d'Histoire naturelle de New York par le musée Fowler de l'Université de Californie, en 1999, et du livre qui en est résulté, le dialogue reprend avec Albert Dürer et avec les Batoutos, dans deux directions, dont l'une concerne le visible et l'autre l'orientation interne de tout tableau.³¹⁰

Il narratore si ritrae più volte in dialogo con amici e colleghi o alla propria scrivania, intento a rimettere ordine tra documenti e informazioni che gli sono state fornite («Les amis m'abondent en traces et documents, comme eût pu avoir dit le conteur créole, photos, cartes postales, relevés de journaux, inscriptions sur les murs et les trottoirs, chansons populaires, rappels des films»³¹¹), rompendo poi definitivamente le divisioni tra i livelli facendo riferimento alla stessa citazione di Deleuze messa in epigrafe a *Sartorius*, e comparandola con le riflessioni avute con lo scrittore Christian Salmon (ci concentreremo su queste relazioni intertestuali nel nostro quarto capitolo):

Nous avons palabré de la phrase de Gilles Deleuze qui est placé en tête de ce livre. M. Christian Salmon, quand il a entendu développer ce que vous appelleriez le thème du récit que voici, plutôt un conte ou une mélopée, m'a signalé ce passage chez Deleuze, qu'il a commenté dans un ouvrage intitulé *Tombeau de la Fiction*. Mais c'est, pour lui, prendre la défense de celle-ci et tâcher de reculer le moment de sa mort.

³⁰⁷ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 35.

³⁰⁸ Ivi, p. 37.

³⁰⁹ Ivi, p. 80.

³¹⁰ Ivi, p. 307.

³¹¹ Ivi, p. 235.

Je n'arrive pas à décider, je n'en ai peut-être pas envie, si les trahisons et les reniements signalés en fin de la citation appartiendraient en propre à celui qui aurait ainsi voulu susciter un peuple, peut-être beaucoup trop tard, et du moins le concevoir dans la conscience et dans les rêves, ou si c'est ce peuple lui-même qui se trahirait, tardant à lever comme tel. Bienheureuse ambiguïté de Gilles Deleuze, dont a parole est aussi précise que rayonnante de possibles. J'associe à cette déclaration pompeuse la pensée de Félix Guattari.³¹²

Passiamo all'analisi della metalessi e dell'autoriflessione all'interno di *The Satanic Verses* e *Quichotte*, elementi stilistici che, per Catherine Pessó-Miquel, Rushdie prende direttamente dalla tradizione «des écrivains angais du dix-huitième siècle tels que Laurence Sterne et Henry Fielding»³¹³. La natura della terza persona onnisciente che lega le storie di Saladin Chamcha e Gibreel Farishta coi sogni di Gibreel riguardanti episodi del Corano è fortemente ambigua. Sin dalle primissime pagine la sua natura viene messa apertamente in dubbio: «Who am I? Who else is there?»³¹⁴. Difatti in alcuni passi si tratta dello stesso Rushdie, attraverso una sovrapposizione tra autore e narratore, in altri, come indicato da Matt Kimmich³¹⁵, potrebbe addirittura essere Satana. L'ambiguità è mantenuta per mettere in crisi contemporaneamente il concetto di autorialità unica del testo letterario, ma anche quello di autorità dei testi sacri e di ogni narrazione in senso lato («Once upon a time – *it was and it was not so*, as the old stories used to say, *it happened and it never did* – maybe, then, or maybe not»³¹⁶). Andiamo con ordine, il narratore si propone difatti di rispondere a una domanda cruciale:

How does newness come into the world? How is it born?
Of what fusions, translations, conjoinings is it made?
How does it survive, extreme and dangerous as it is? What compromises, what deals, what betrayalsof its
secret nature must it make to stave off the wrecking crew, the exterminating angel, the guillotine?
Is birth always a fall?
Do angels have wings? Can men fly?³¹⁷

In che modalità il nuovo entra nel mondo? Sacre o profane? Fantastiche o realistiche? Lo statuto della caduta (allo stesso tempo metaforica e reale) è continuamente messo in discussione dal narratore: è impossibile che Saladin e Gibreel siano sopravvissuti all'esplosione del Bostan ma allo stesso tempo è successo, come giustificarlo? («Let's face it: it was impossible for them to have heard one another, much less conversed and also competed thus in song. Accelerating towards the planet, atmosphere roaring around them, how could they? But let's face this, too:

³¹² Ivi, p. 307

³¹³ Catherine Pessó-Miquel, *Salman Rushdie. L'écriture transportée*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 29-30

³¹⁴ Salman Rushdie, *The Satanic Verses* [1988], London, Vintage, 2011, p. 4.

³¹⁵ Cfr. Matt Kimmich, *Offspring Fictions. Salman Rushdie's Family Novels*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008, p. 164.

³¹⁶ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 35.

³¹⁷ Ivi, p. 8.

they did»³¹⁸). Se il narratore si intromette e sembra controllare continuamente la narrazione, in realtà, come vedremo nelle prossime pagine, l'opera si presenta come una dialettica dialogica in cui tutti i personaggi hanno il diritto di esprimere la propria versione, anche in aperta conflittualità con la voce del narratore. Da questo punto di vista, inoltre, il narratore, come già in *Midnight's Children*, si presenta come uno storyteller che usa tecniche orali per coinvolgere nella narrazione lo stesso lettore, in modo che egli esprima il suo punto di vista e riempia gli spazi vuoti, coinvolgendolo con domande aperte:

What characteristics which? Slow down; you think Creation happens in a rush? So then, neither does revelation... take a look at the pair of them. Notice anything unusual? Just two brown man, falling hard, nothing so new about that, you may think; climbed too high, got above themselves, flew too close to the sun, is that it?
That's not it. Listen:³¹⁹

Allo stesso tempo, dunque, il narratore interferisce nella narrazione, manipola i suoi personaggi e rivela al lettore le modalità e le motivazioni delle proprie azioni:

I know the truth, obviously. I watched the whole thing. As to omnipresence and -potence, I'm making no claims at present, but I can manage this much, I hope. Chamcha willed it and Farishta dis what was willed. Which was the miracle worker?
Of what type – angelic, satanic – was Farishta's song?
Who am I?
Let's put it this way: who has the best tunes?³²⁰

Esplicitando anche in determinati passaggi di sapere come proseguirà la storia ma di non avere ancora intenzione di svelarla al lettore («For what was he – he couldn't avoid the notion – being punished? And, come to that, *by whom?* (I held my tongue)»³²¹). Il narratore si presenta come un *trickster* che mette i suoi personaggi in situazioni complicate quasi “testando” il loro libero arbitrio e la loro capacità di trovare delle soluzioni. In questo senso il suo intrinseco dialogismo si oppone, come analizzato da Kimmich, alla natura esplicitamente monologica della religione, simbolizzata dalla voce dei personaggi di Maometto e di Dio stesso, che si rifiutano di spiegare la propria natura imponendo costantemente il loro pensiero su quello di Gibreel³²². Il questionamento dell'autorità/autorialità si esacerba nell'episodio centrale dell'esposizione dei Versi Satanici. Gibreel è il mezzo attraverso cui i versi sono esposti, Maometto è lo spettatore/ascoltatore, ma la fonte del messaggio non è Dio, bensì Satana/l'autore che si impossessa di Gibreel. Essendo la stessa natura narrativa ambigua, ma

³¹⁸ Ivi, p. 6.

³¹⁹ Ivi, p. 5.

³²⁰ Ivi, p. 10.

³²¹ Ivi, p. 256.

³²² Cfr. Matt Kimmich, *Offspring Fictions*, cit., p. 169.

con continui riferimenti a Satana, come abbiamo analizzato, allora l'episodio può essere letto non unicamente come critica dell'autorità delle scritture sacre, ma dell'autorialità finzionale in senso lato. La natura dei versi satanici è, infine, dialogica, in quanto (come vedremo) autore, lettore e personaggio si scambiano continuamente, se è vero che Maometto si dichiara mediatore/autore delle parole di Allah, prima di negarle. In effetti vi sono delle parti in cui il narratore fa intuire al lettore la sua natura satanica («I know; devil talk. Shaitan interrupting Gibreel. Me?»³²³), fino ad esprimerlo esplicitamente:

I'm saying nothing. Don't ask me to clear things up one way or the other; the time of revelations is long gone. The rules of Creation are pretty clear: you set things up, you make them thus and so, and then you let them roll. Where's the pleasure if you're always intervening to give hints, change the rules, fix the fights? Well, I've been pretty self-controlled up to this point and I don't plan to spoil things now. Don't think I haven't wanted to butt in; I have, plenty of times. And once, it's true, I did. I sat on Alleluia Cone's bed and spoke to the superstar, Gibreel. *Ooparvala or Neechayuala*, he wanted to know, and I didn't enlighten him; I certainly don't intend to blab this confused Chamcha instead. I'm leaving now. The man's going to sleep.³²⁴

Ma, come scritto in precedenza, questo è solo uno dei modi in cui il narratore questiona la sua attendibilità e quella del concetto di autorialità. Se il narratore può essere identificato in Satana, allora le sue sovrapposizioni con la figura di Saladin diventano evidenti, e il tutto viene complicato dalle stesse sovrapposizioni di Saladin con la vita di Salman Rushdie, come vedremo nelle prossime pagine. Saladin è l'uomo dalle mille voci, il narratore diventa quindi una delle sue voci ma anche creatore di esse, in un gioco spiraliforme senza fine. Non è un caso che le metalessi aumentino sensibilmente nella scena dell'incontro/scontro tra Saladin e Gibreel nel capitolo *The Angel Azrael*, culminante (come vedremo) in un importante passaggio saggistico in cui natura transculturale del self e *intentional fallacy* vengono messe in relazione³²⁵. Come analizzato da Guy Astic, il narratore di *The Satanic Verses* nella sua continua incompiutezza enunciativa e messa in discussione: «attire l'attention sur l'élaboration de la crédibilité et de la continuité fictionnelles qui [...] ne peuvent aboutir qu'à des affirmations partielles [...]. Raconter, c'est attester de l'hétérogène à l'oeuvre»³²⁶.

Il narratore, infine, assume anche il ruolo di contrappunto delle mancate risposte della polizia di fronte agli scontri tra manifestanti:

«That's all we have». The end.

I have more.

I have certain questions, anyhow. – About, for instance, an unmarked blue Mercedes panel van, which followed Walcott Roberts's pick-up truck, and then Pamela Chamcha's MG. – About the men who

³²³ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 93.

³²⁴ Ivi, pp. 408-409.

³²⁵ Ivi, p. 427.

³²⁶ Guy Astic, *Salman Rushdie. La fièvre du roman*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2024, p. 197.

emerged from this van, their faces behind Hallowe'en masks, and forced their way into the CRC offices just as Pamela unlocked the outer door. – About what really happened inside those offices, because purple brick and bulletproof glass cannot easily be penetrated by the human eye. – And about, finally, the whereabouts of a red plastic briefcase, and the documents it contains.

Inspector Kinch? Are you there?

No. He's gone. He has no answers for me.³²⁷

Questa figura narratoria dalla natura ambigua cede il posto in *Quichotte* a un narratore che ricalca la tradizione romanzesca picaresca, che commenta la storia dall'esterno esplicitando la propria natura di tessitore con continue metalessi e che svela il gioco della *mise en abyme* al lettore interpellandolo di continuo. Questa figura, poi, come in *Tout-monde*, *Sartorius* e *Ormerod*, viene rizomatizzata attraverso continui giochi prospettici e di focalizzazioni che coinvolgono le identità transculturali dei protagonisti della vicenda, in particolare, come vedremo, di Quichotte e Sam DuChamp. Già a livello paratestuale, la figura narratoria è molto più presente fisicamente, inducendo a una sovrapposizione tra autore e narratore maggiore rispetto a quella di *Midnight's Children* e di *The Satanic Verses*. Il romanzo è introdotto infatti da una *Quixotic Note on Pronunciation* che richiama la transculturalità della tradizione donchisciottesca, non limitabile alla sola Spagna:

Quichotte, pronounced «key-SHOT» in French and «key-SHOT-uh» in German, and *Chisciotte*, pronounced «key-SHO-tay» in Italian, are alternative spellings/pronunciations of the Spanish *Quixote* or *Quijote*, pronounced «key-HO-tay». Portuguese also uses a «sh» sound rather than a «h» sound for the x or j in the middle of Don Quixote/Quijote's illustrious name. Cervantes himself would probably have said «key-SHO-tay» in the Spanish of his time. For the purposes of this text, the recommended pronunciation is the elegant French «kay-SHOT», for reasons which the text itself will make clear; but, gentle reader, suit yourself. To each his/her/their own articulation of the universal Don.³²⁸

L'autore da un lato autorizza le diverse tradizioni e accezioni del Chisciotte, accomunate dalle continue variazioni sotto l'universale «Don», dall'altro si pone come mediatore e riscrittore della tradizione, proponendo la sua propria versione. L'atto della scrittura è dunque autorizzato non da un'autorità particolare, ma proprio dalla molteplicità di rami che si biforcano dalla tradizione stessa. L'interazione «gentle reader», con cui in maniera classica si richiama la benevolenza e l'attenzione del lettore, è un inedito in Rushdie ma una costante nel romanzo, la cui più importante attestazione arriva con una metalessi di natura saggistica che giustifica il movimento dell'intreccio in diversi cronotopi apparentemente non legati tra di loro:

An interjection, kind reader, if you'll allow one: It may be argued that stories should not sprawl in this way, that they should be grounded in one place or the other, put down roots in the other or the one and flower in that singular soil; yet so many of today's stories are and must be of this plural, sprawling kind, because a kind of nuclear fission has taken place in human lives and relations, families have been divided, million upon millions of us have travelled to the four corners of the (admittedly spherical, and therefore

³²⁷ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 465.

³²⁸ Salman Rushdie, *Quichotte*, London, Vintage, 2019, p. XIII.

cornerless) globe, whether by necessity or choice [...]. For we migrants have become like seed-spores, carried through the air, and low, the breeze blows us where it will, until we lodge in alien soil.³²⁹

L'autore/narratore mostra continuamente al lettore le fila della trama anche inserendo dei titoli esplicativi e didascalici ai diversi capitoli, di cui si riporta qualche esempio:

Chapter One
*Quichotte, and old Man, falls in Love,
Embarks on a Quest and becomes a Father*
Page 3

Chapter Eight
*Wherein, turning away from the Brightness
Of the Beloved, we examine her Darkness*
Page 108

Chapter Sixteen
*The Trampoline tells Sancho and Quichotte
An old Tale of Betrayal, and the Path is opened*
Page 249³³⁰

Anche in questo caso l'operazione richiama una ripresa della tradizione, che riporta la narrazione in una dimensione finzionale e novellistica (quasi favolistica), riaffermata nel primo paragrafo del romanzo con la formula «There once lived»³³¹. D'altro canto, la riscrittura e la ripresa in chiave contemporanea richiamano anche le didascalie descrittive del teatro epico di Bertolt Brecht, che spiegano sin da subito allo spettatore cosa vedrà per non puntare alla catarsi, all'immersione nella storia, bensì allo straniamento, che produce coscienza e riflessione. D'altronde lo stesso *C'era una volta* è seguito da:

... at a series of contemporary addresses across the United States of America, a travelling man of Indian origin, advancing years and retreating mental powers, who, on account of his love for mindless television, had spent far too much of his life in the yellow light of tawdry motel rooms watching an excess of it, and had suffered a peculiar from of brain damage as a result.³³²

Come in *The Satanic Verses*, il narratore sembra quasi porsi in una posizione di osservazione e verifica amica a quella del lettore, e quasi avversa, con toni di sfida, nei confronti dei suoi personaggi, che devono districarsi nell'intricata maglia da lui tessuta. Spesso infatti il narratore disvela, anticipandola, al lettore la natura di alcuni personaggi, come nel caso di Dr. Smile, il cui statuto il narratore commenta, mediante l'uso di un asterisco, di una nota: «But Dr Smile was by no means kindly in all matters. As we shall see. As we shall presently see»³³³. O anche nel caso di Sam DuChamp:

³²⁹ Ivi, p. 54.

³³⁰ Ivi, pp. IX-XI.

³³¹ Ivi, p. 3

³³² *Ibid.*

³³³ Salman Rushdie, *Quichotte*, cit., p. 12.

The Author of the preceding narrative – we will call him Brother* - was a New-York based writer of Indian origin who had previously written eight modestly (un)successful spy fictions under the pen name of Sam DuChamp. Then in a surprising change of direction he conceived the idea of telling the story of the lunatic Quichotte and his doomed pursuit of the gorgeous Miss Salma R, in a book radically unlike any other he ever attempted.

* This is partly because his relationship with his estranged sibling, Sister, will be central to his story; but also for another reason, which will be given on page 31.³³⁴

L'autore a cui qui si fa riferimento non è l'autore Rushdie, ma l'alter ego Sam DuChamp, analizzeremo questa operazione di rizomatizzazione autoriale nelle prossime pagine, qui ci interessa la smaccata ed esibita onniscienza narrativa, che non solo, canonicamente, inquadra l'identità di un personaggio per presentarla al lettore, ma con l'uso di un ulteriore asterisco precisa altre ragioni delle sue difficoltà umane, facendo un *flashforward* riferendosi a una pagina dello stesso libro, attraverso una *mise en abyme* evidente. L'onniscienza è pervasiva e si afferma a ogni livello, compresi dei momenti quasi registici in cui si crea uno scenario e poi ci si muove verso l'interiorità di un personaggio («And now that we have introduced her and set her in some sort of context let us leave her to sip her evening drink and await her dinner guests, while we retreat into the privacy of these pages to tell her tale»³³⁵), oppure quando viene richiamata una vera e propria pausa filmica («PAUSE»³³⁶). Il narratore esibisce in maniera autoironica la sua scelta nel non voler ancora rivelare dei segreti dei suoi personaggi («But we are getting ahead of ourselves. The secret approach from Miss Salma R still lay a little way ahead, in the shrinking future of the world»³³⁷), o quando è invece il momento giusto («We have previously mentioned (see page 26) his supposed ancestor who was denied American citizenship at the dawn of the twentieth century on the grounds that he was not a free white man. We now whisk the veil of anonymity off this individual, as if removing the cover from a gilded birdcage, and the caged bird begins to sing»³³⁸). Operazione smaccatamente autoironica e metatestuale, dicevamo, d'altronde qualsiasi narratore evidentemente “sceglie” quando e di cosa parlare della scrittura, ma qui la natura finzionale è rivelata.

We have not, thus far, explored Salma R's private life in New York City, her dark side, out of respect for her privacy. However, the privacy rights of fictional characters are questionable – to be frank, they are non-existent – and so we hereby abandon our modesty to reveal that she had had not one but two brief, unsuccessful marriages.³³⁹

In altri momenti, le metalessi del narratore sono evidenziate col corsivo:

³³⁴ Ivi, p. 21.

³³⁵ Ivi, p. 55.

³³⁶ Ivi, p. 98.

³³⁷ Ivi, p. 81.

³³⁸ Ivi, p. 73.

³³⁹ Ivi, p. 111-112.

Sancho instantly recognizes that something impossible has happened: that this stranger is the perfect woman for him, the girl of his dreams, and fate karma kismet has brought him here to meet his only true love; and arrives in that same instant at the tragic realization that a dream is just a dream, karma does not come with any guarantees, and this girl whose name he does not know will not be his. Never in a thousand lifetimes. He blushes deeply and cannot speak.³⁴⁰

Il narratore però come abbiamo annunciato non è sempre attendibile e la sua costruzione sarà messa in una relazione dialettica con le focalizzazioni degli altri personaggi. Così come i personaggi, vivendo nella *Age-of-Anything-Can-Happen*, vedono realtà distorte e grottesche, anche il narratore prende degli abbagli: «*Let us imagine them leaving the Canyon of the Ancients [...]. For a minute there I thought I saw someone else in the car, but then no, there was only the dressed-up gent driving alone. Must've been some kind of reflection. A trick of the light. Forget it*»³⁴¹.

³⁴⁰ Ivi, p. 148.

³⁴¹ Ivi, p. 96.

3.3. Diffrazione dell'io e punti di vista relazionali.

In questa parte ci focalizzeremo sulle modalità di rizomatizzazione dell'io autoriale e narrativo all'interno dei romanzi, in particolare sullo studio dei molteplici alter ego dei tre scrittori. Abbineremo questa direttrice allo studio dell'alternanza delle focalizzazioni narrative, spesso all'interno di uno stesso periodo o frase, che caratterizzano i romanzi in questione. Questo approccio narratologico andrà sempre di pari passo con un'analisi culturale e sociale capace di vedere i nessi tra questi rapporti polimorfici tra autore e personaggio e l'analisi imagologica delle identità individuali come fasci di relazioni transculturali. Per comodità e praticità di analisi, in questo caso abbiamo deciso di suddividere le analisi per autore.

3.3.1. Il discorso corale nei romanzi di Glissant.

Nel primo capitolo di *Mahagony* il lettore si trova davanti a una focalizzazione in prima persona, il soggetto narrante però non coincide con l'autore, anzi è un uomo che vuole liberarsi del racconto in cui il *chroniqueur* (lo stesso Glissant) l'avrebbe intrappolato e di conseguenza della sua stessa dimensione da personaggio romanzesco. L'uomo che parla è Mathieu Béluse, protagonista di numerosi romanzi di Glissant (a partire dal primo, *La Lézarde*): egli comunica al lettore che l'autore l'ha usato fino a quel momento come «guida della sua esplorazione»³⁴² nella cultura e nella società martinicana, ma ora Béluse ha deciso di liberarsi di lui per proseguire da solo la ricerca. Béluse si ribella su diversi livelli, innanzitutto egli afferma che l'autore non gli ha chiesto alcuna autorizzazione per usarlo come personaggio di romanzo³⁴³, ma soprattutto egli vuole condurre una ricerca sul paesaggio e la popolazione rigorosa, scientifica («il était temps d'introduire des travées de phosphore brûlant dans la masse accumulée des mots et des choses révélées»³⁴⁴), opposta dunque alla letteratura scomposta, disordinata, frammentaria del *chroniqueur*, definita quale *maelström* (vortice): «ainsi, personnage de livre, mais libéré de tout préalable d'écriture, commençais-je de rêver au récit que je pourrais un jour opposer à la masse de temps éperdu (ce maelström) où on m'avait inclus»³⁴⁵. Béluse avrebbe desiderato rendere lo stesso trattamento riservatogli all'autore,

³⁴² Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 20.

³⁴³ Cfr. Ivi, p. 22.

³⁴⁴ Ivi, p. 20.

³⁴⁵ Ivi, p. 23.

rendendolo personaggio di un libro e neutralizzandolo della sua carica vitale, ma l'autore si sarebbe difeso da questa possibilità:

Mais mon chroniqueur s'était ménagé bien des parades contre un tel retour, dont la première était que dans sa sorte de roman il m'avait impliqué a des personnes qui m'étaient chères [...]. Retourner le texte de l'auteur, c'était avouer un impossible désir de me séparer d'eux [...] Me séparer d'eux, c'était renoncer à la part de vérité que notre chroniqueur avait surprise en nos rapports, même si nous concertions entre nous qu'il avait peu rapiné dans nos cœurs et nos esprits.³⁴⁶

Béluse non può *retourner* (ribaltare) il testo dell'autore perché in questo modo annullerebbe i legami reali con le persone che sono diventate, come lui, personaggi dei libri di Glissant: piuttosto che ribaltare il racconto meglio crearne dunque uno nuovo, da contrapporre al primo. Béluse è alla ricerca di un nuovo tipo di enunciazione non solo per liberarsi dal potere della fabula autoriale ma, come spiega Dominique Chancé, anche perché egli non può continuare il racconto ereditato dal personaggio di Longué, in quanto la morte dello stregone rappresenterebbe la fine di una determinata tradizione, di un tipo di discorso:

Mathieu incarne, en fait, celui qui continue l'enseignement de papa Longué, non plus comme récit, mais comme questionnement sur le récit, non plus comme parole, mais comme quête de la parole. Entre le quimboiseur/conteur et Mathieu, une véritable mutation culturelle s'est produite, qui conduit ce dernier, non plus à dérouler les récits mais à s'interroger sur leur disparition, sur le discours qui pourrait leur succéder, la trace qui ramènerait à l'histoire.³⁴⁷

Tra le due generazioni di Longué e di Béluse si sarebbe dunque prodotto un mutamento culturale che obbliga il secondo a comprendere la natura stessa del discorso, a questionarsi su di esso, a non subirlo passivamente. Il monologo di Béluse ha un evidente valore metatestuale se letto in relazione al soggetto postcoloniale francofono: il martinicano cerca di rendersi soggetto del proprio racconto, della propria storia, e non personaggio, oggetto del racconto del colonizzatore. Certo i precedenti libri di Glissant non si possono inscrivere in quella universalizzazione della cronologia storica che il racconto coloniale ha imposto nelle colonie, ma la critica di Béluse è comunque forte: il racconto del *chroniqueur* non sarebbe una resa realistica della società della Martinica, non disvelerebbe il reale, ma lo occulterebbe. Glissant, sdoppiandosi e autocriticandosi, secondo Katell Colin, sembra comunicare al lettore un ripensamento sulla propria produzione romanzesca (con un conseguente riposizionamento nel campo letterario)³⁴⁸.

L'obiettivo polemico di Béluse è dunque la letteratura, non a caso egli afferma di voler compiere una rigida e sistematica analisi storico-scientifica del territorio martinicano, in

³⁴⁶ Ivi, pp. 23-24.

³⁴⁷ Dominique Chancé, *Édouard Glissant: un «traité du déparler»*, cit., p. 174.

³⁴⁸ Katell Colin, *Le roman-monde d'Édouard Glissant*, cit., p. 235.

particolare ricomponendo le tre diverse storie di Gani, Mani e Maho, tre soggetti lontani nel tempo ma che hanno in comune la pratica del *marronage* (la fuga dello schiavo dalla piantagione o dall'abitazione coloniale) e la frequentazione assidua dell'albero di mahogany. Tuttavia, il lettore non leggerà questa ricostruzione lineare e razionale di Béluse, bensì (come abbiamo già visto nello scorso capitolo) un racconto polifonico in cui le vicende dei tre soggetti vengono riferite da punti di vista differenti per estrazione sociale e lingua parlata. Le differenti soggettività prendono la parola sempre in persona, e i diversi capitoli prendono proprio il nome di ciascun personaggio. Quello che ci interessa qui è che la realtà sociale della Martinica viene restituita attraverso una pluralità di processi imagologici, una continua comparazione tra punti di vista differenti sui medesimi avvenimenti.

In linea con Meneghello, Glissant sembra dirci che la *glassy essence* si può raggiungere solo attraverso una molteplicità di focalizzazioni, ma qui rispetto allo scrittore maladense non è il solo soggetto scrivente a prendere la parola in prima persona, ma differenti personaggi, una caratteristica che nei romanzi meneghelliani è decisamente rara. A tal proposito, la pluralità delle voci di *Mahogany* ha fatto parlare Christian Uwe di un *discours choral* (discorso corale) avente quattro caratteristiche principali: l'imputabilità del discorso a un soggetto collettivo, il movimento circolare, ciclico del discorso, l'interrelazione delle diverse voci, la rivendicazione del discorso stesso³⁴⁹. Questa polifonia è inoltre decisamente assimilabile alla pluralità di voci che Barthes teorizza ne *La préparation du roman* come tratto costitutivo del romanzo testuale³⁵⁰. Il soggetto-Mathieu stesso, dunque, viene trasformato dalla scrittura e dal racconto, come nella biografematica teorizzata da Barthes: nell'incipit si ritrae come scienziato e non personaggio letterario ma deve accettare lungo la narrazione di lasciare la parola ad altre testimonianze, fino addirittura a restituire la parola allo stesso autore: «renoncer, un mot lourd à porter. C'est comme une seule respiration sans fin. Ce qui suit ne saurait être que commentaire de mon auteur. Je lui laisse la place, je lui laisse»³⁵¹.

Dopo la presa di parola dell'autore, troviamo un dialogo tra Mathieu Béluse e Raphael Targin (ulteriore personaggio ricorrente nei romanzi glissantiani e che porta con sé dei "tratti rizomatici" dell'autore), in cui sembra venir esposta la definitiva riappacificazione tra i due poli dell'identità scrivente:

- Comment va le troisième d'entre nous ?

Il écrit des histoires, il s'acharne après un vieux houe de légende, il commente le tout-monde. Parce que son nom est à l'envers de celui du colonel Senglis, il croit qu'il a une obligation. Heureusement, il ne

³⁴⁹ Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 141.

³⁵⁰ Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit., p. 134.

³⁵¹ Édouard Glissant, *Mahogany*, cit., p. 174.

prétend pas avoir mission. Je lui ai laissé la place de parole, il a fabriqué un glossaire. Je demande commentaire, il paraphrase à plaisir.³⁵²

Targin chiede a Béluse del «terzo tra di noi», ovvero del commentatore-autore: Glissant è quindi tanto persona reale quanto personaggio fittizio, proprio come Béluse d'altronde. Vi è poi nel testo la nominazione dello scrittore, in quanto l'inverso di Senglis è *Glisen*, pronuncia francese del nome autoriale. Il titolo del romanzo, *Mahagony*, secondo Moudileno, rappresenterebbe dunque l'agonia dell'autore, ma non in senso assoluto, quanto di una certa concezione totalitaria dello scrittore, che però autorizza la "rinascita" di un nuovo scrittore³⁵³. Che l'autore sia all'interno e all'esterno della storia, che egli non possa controllarla, spiega sempre Moudileno, è tratto essenziale del romanzo martinicano, in cui lo scrittore riflette sulla sua posizione sociale e nega la possibilità del racconto occidentale del colonizzatore, in cui l'autore tiene le fila di tutti personaggi e di tutte le storie³⁵⁴: qui le storie e le identità proliferano, nell'affermazione della Relazione contro l'Unicità. Commenta Chancé:

Mathieu Béluse et « celui qui commente » sont les ancêtres conjoints du « marqueur de paroles », voix démultipliées qui prennent le relais d'une parole unique. Ils sont les avatars d'une autre parole, voix, parmi d'autres voix, porte-parole, personnages qui vacillent entre le monde de l'oralité et celui de l'écriture, entre la filiation au conteur et la nécessité d'écrire dans le monde contemporain, pour faire l'histoire/les histoires.³⁵⁵

Mahagony è solo il primo tassello della proliferazione rizomatica delle identità del soggetto scrivente, che infatti raggiunge il suo culmine in *Tout-monde*. Fin dal prologo la focalizzazione è poliedrica e il soggetto-lettore viene risucchiato nel *tourbillon* (vortice) della narrazione: il *nous* e il *vous* si alternano vicendevolmente sfumando i confini tra identità e alterità e richiamando la vita concreta vissuta dal lettore nella finzione romanzesca. È l'estetica del *Chaos-monde*, spiegata da Glissant in *Traité du Tout-monde*:

J'appelle Chaos-monde le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, substituent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante : ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement. Le Tout-monde ; qui est totalisant, n'est pas (pour nous) total.³⁵⁶

Il libro si fa dunque proliferazione della variazione incessante della relazione globale, e l'intera narrazione varcherà i confini territoriali espandendosi in chiave transnazionale. Nel primo capitolo, *Bezaudin*, come abbiamo visto, ritroviamo subito Mathieu Béluse a Vernazza.

³⁵² Ivi, p. 184.

³⁵³ Cfr. Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, cit., p. 137.

³⁵⁴ Ivi, p. 5.

³⁵⁵ Dominique Chancé, *Édouard Glissant : «un traité du déparler»*, cit., p. 185.

³⁵⁶ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 22.

Risulta centrale guardare sotto la lente della datazione in cui si inscriverebbero i fatti raccontati alcune riflessioni del narratore su Béluse, dopo l'incontro con diversi personaggi che rappresentato la creolizzazione delle identità. Siamo nel 1986 a Vernazza e «Mathieu commençait de formuler pour lui-même une autre manière de fréquenter ce morne, un activité brûlante de l'imaginaire, une transformation réelle de l'esprit et de la sensibilité, ce qu'un autre appellerait bientôt une mise en relation»³⁵⁷. Dunque, Béluse trasforma il suo approccio alla società delle Antille non credendo più in una fredda analisi scientifica ma in quella che “un altro” (evidentemente lo stesso Glissant) chiama una *mise en relation* (messa in relazione). Parliamo insomma del concepimento della *Poétique de la Relation*, che verrà pubblicata nel 1990 (e che è stata probabilmente teorizzata in quegli anni) allo stesso modo, però, *Mahagony* viene pubblicato nell'87 e dunque se l'attività di Béluse, come si evince dalla narrazione, non è collocata nel passato ma nel presente, allora sono proprio gli avvenimenti di Vernazza dell'86 narrati in *Tout-monde* a far cambiare idea a Béluse circa la propria condizione di personaggio nella seconda parte di *Mahagony*, e dunque a condurlo a quella riconciliazione con l'autore di cui abbiamo parlato. Vita e opera, riflessione di un personaggio libresco e riflessione dell'uomo-autore si ibridano rendendo indistricabile l'identità tessuto e la differenziazione tra i piani.

In *Tout-monde* Béluse è dunque un personaggio principale, ma la dialettica tra i personaggi che rispecchiano i poli identitari dell'io scrivente subisce un processo di ulteriore proliferazione: nel capitolo *Colombie* troviamo il personaggio di Thael dove era stato lasciato dalla narrazione de *La Lézarde*, ovvero imbarcato per andare in Francia dalla Martinica. Qui il personaggio incontra un bizzarro «poeta»:

L'envesté, qui n'avait ni tricot ni pull et qui commençait de frissonner dans son complet de toile tropicale, se rapprocha de lui. C'était fatal, il ne pouvait pas en être autrement. Cet investé connaissait toute l'affaire de la Lézarde, - et Thaël. Etudiant boursier, il poursuivrait, c'était bien le cas de le dire, - affirma-t-il, - des études de Philosophie, à moins que ce ne fût d'Histoire, ou peut-être de Lettres, oui de Lettres, car après tout, et avant tout, il était poète.

« Poète, » dit Thaël qui pensait à Mathieu, « et avez-vous quelque chose, un texte, une écriture ? »
L'autre lui fit lire sa dernière production, qui organisait en vacarme ce qu'il avait laissé derrière lui.³⁵⁸

Questo poeta viene descritto nel suo «completo di tela tropicale»: egli è uno studente con borsa di studio, che va a Parigi per studiare filosofia o forse lettere (in quanto prima di tutto egli si sente un poeta). Basta davvero un veloce sguardo alla biografia di Glissant per capire che questo poeta altri non è se non il Glissant-poeta appena diplomatosi che sta andando a Parigi

³⁵⁷ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 54.

³⁵⁸ Ivi, p. 178.

per studiare alla Sorbonne. I due si separano momentaneamente ma si ritrovano sul treno che porta da Le Havre a Parigi, proseguendo il dialogo:

Ainsi donc, dit Thaël, vous croyez que la poésie nous sauvera ? Qu'est-ce que c'est pour vous ?
-D'abord, elle ne nous sauvera pas, dit le poète, ce n'est pas son rôle.
-Et qu'est-ce que c'est ?
-Ensuite, c'est dévoiler ce qu'on ne voit pas, prévoir cela que la plupart ne cherchent pas, fouiller le paysage qui est autour, accorder ensemble des rythmes qui ne sont jamais connus, comme de la mesure de la voix dans la démesure du tambour. »
Il dit cela d'un seul balai, avec l'ostentation et la pose orgueilleuses de qui s'attend à être moqué.
« Mais quel intérêt pout tout un chacun ? demanda Thaël. A quoi ça sert ?
-L'intérêt, c'est qu'on entend votre voix au loin, votre voix et non pas celle d'un autre. Et vous l'entendez, là tout près.
-Mais si je préfère la voix de l'autre ? dit Thaël. Si j'aime le chant venu d'ailleurs ?
-Vous ne l'appréciez vraiment que si vous avez entendu *votre* voix », dit le poète.³⁵⁹

Glissant qui mette in scena in forma dialogica il proprio pensiero sulla poesia: essa non può salvarci, ma può farci conoscere la nostra propria voce. Thael si mostra più interessato ad ascoltare la voce degli altri, ma il poeta controbatte argomentando che senza conoscere la propria voce è impossibile comprendere l'altro: il giovane Glissant *scriptor* e *scribens*, insomma, è ancora soprattutto interessato a scoprire se stesso e a conoscere la sua espressione, solo dopo decenni potrà arrivare la piena apertura all'altro con la *Poetica della Relazione*, solo dopo, per l'appunto, aver conosciuto se stesso. Ma la centralità di questo passo sta nel dare importanza, rilevanza, identità di personaggio a un sé passato, che ha lo stesso diritto di cittadinanza rispetto all'autore presente, a Mathieu Béluse e a Thael, e anzi entra in relazione con essi. Il dialogo infatti prosegue con un riferimento ai «fatti della Lézarde», in quanto il poeta li vorrebbe raccontare, ma Thael gli comunica che anche Béluse è intenzionato a farlo:

Bon. Mais Mathieu Béluse, vous connaissez, oui, il racontera cette histoire-là, lui aussi, tout du moins à sa manière.
-Bon, bon, dit le poète. On verra bien. Il y aura deux histoires, voilà tout. Ce n'est pas moi qui vais vous l'apprendre, amis il fout toujours que les Antillais se mesurent entre eux.
-Ah, dit Thaël, vous avez dix-huit ans et vous connaissez toutes ces choses. J'ai rencontré des Guadeloupéens, des Guyanais, des Martiniquais, mais des Antillais, qu'est-ce que c'est ?³⁶⁰

Il poeta afferma dunque che la molteplicità dei punti di vista sul medesimo referente è il modo migliore per rappresentare il reale: bisogna che gli «abitanti delle Antille» si confrontino tra di loro, ma Thael appare scettico circa la questione dell'unità culturale e sociale dell'arcipelago delle Antille: esistono abitanti della Guadaloupe, della Guyana, della Martinica, ma chi sono gli antillesi? Ci troviamo insomma dinanzi a una prima teoria dell'antillanità di

³⁵⁹ Ivi, pp. 180-181.

³⁶⁰ Ivi, p. 182.

Glissant, ovvero la ricerca di un'unità politica dell'identità dell'arcipelago tramite la letteratura: abbiamo già visto nel primo capitolo come questa sarà solo la prima parte del percorso intellettuale dell'autore, che raggiungerà il suo culmine teorico nel *Discours antillais*.

Fin qui sembrerebbe che la crescita del personaggio Glissant sia lineare e cronologica all'interno del romanzo, ma in realtà nel successivo capitolo *Atala* ritroviamo il personaggio del poeta a Parigi, e non ci vengono fornite informazioni circa il suo ritorno in Martinica. Qui ci interessa soprattutto la parte finale del capitolo, dove il poeta discute con alcuni suoi amici del romanzo inedito e trovato casualmente *La Tarantule*, «il remarque et souligne les passages qui lui parlaient»:

« À la lanterne en plein boulevard, on a pendu l'oncle Edouard. »

« Et de fait, » faisait observer Maurice d'une petite voix à peine soutenue, « avez-vous noté les analogies de titre avec les romans de Glissant ? L'un a écrit *La Lézarde*, l'autre *La Tarentule*, celui-là *Le Quatrième Siècle*, celui-ci *L'An II*, vous ne trouvez pas ça troublant ? ». ³⁶¹

Il nome dell'autore Glissant entra dunque direttamente nel testo (attraverso il discorso diretto dei personaggi) tramite un vortice identitario decisamente intricato, ed è in questo momento che «une romancière qui aimait à fréquenter la poésie»³⁶² afferma che «Nous écrivons tous comme ça»³⁶³, passando la parola al narratore:

Nous écrivons comme ça. Nous contons ces histoires sempiternellement reprises. L'avion a mélangé les langues, te voici là en présence de toutes les langues du monde, il faudra que tu déboussoles celle que tu pratiques [...]. Le langage est un voyage et voyez qu'il n'a pas de fin. Les langues sont des étapes, où vous couchez à l'ablation, pour noircir ou blanchir selon qu'il se trouve.³⁶⁴

Si tratta di un vero e proprio manifesto teorico sul multilinguismo (che approfondiremo nel nostro quarto capitolo). In questa sede ci preme analizzare la particolarità di quel *nous*: non stiamo parlando di una prima persona plurale generica e impersonale (come un altro «noi retorico» che il narratore utilizza nell'episodio di Laroche e Senglis per dare ironicamente l'illusione referenziale pretesa dal lettore occidentale³⁶⁵), bensì di un noi che mette in relazione i diversi soggetti nei quali lo scrittore si è decostruito attraverso la creolizzazione dei linguaggi del *tout-monde*. Linguaggio personale e soggettività sono dunque strettamente legati, se il linguaggio è un percorso a tappe formato dalle diverse lingue praticate, anche il soggetto è un percorso a tappe costituito dalla relazione con gli altri individui: così come la lingua creola è

³⁶¹ Ivi, p. 315.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., pp. 315-316.

³⁶⁵ Cfr. Ivi, p. 73.

un modello per la creolizzazione delle lingue, il soggetto non è più postcoloniale ma è un “arcipelago”, è un abitante del *tout-monde*, e la sua identità è definita dalla relazione estesa tra le isole dell’arcipelago delle Antille (modello del *tout-monde*) e non dalla storia verticale.

La narrazione stessa si struttura sull’ibridazione dei soggetti, e non è certo un caso che dopo questa entrata in scena dell’autore il poeta incontri sull’autobus 27 di Parigi Mathieu Béluse, incontro che permette al narratore di rivolgersi direttamente al lettore per fornire una chiave di lettura esplicita all’identità-rizoma:

Remarquez ainsi la multiplication, à partir de Mathieu Béluse : Mathieu, le chroniqueur, le poète, le romancier, sans compter celui ou celle-ci qui écrit là en ce moment et qui ne se confond ni avec Mathieu, ce chroniqueur, ce romancier ni ce poète, ils prolifèrent, peut-on dire qu’ils sont un seul divisé en lui-même, ou plusieurs qui se rencontrent en un ?³⁶⁶

Ci troviamo dunque nuovamente dinanzi a una vera pagina manifesto: il narratore ci fa notare la “moltiplicazione” che parte da Béluse: il *chroniqueur*, il poeta, il romanziere, «senza contare il lui o la lei che scrive in questo momento e che si confonde con Mathieu, col *chroniqueur* e col romanziere, ma non con il poeta», tutte queste identità “proliferano”, si può dire che essi sono un solo individuo diviso in se stesso, o diversi individui che si rincontrano in uno? La dialettica, ovviamente non viene risolta, non vuole essere risolta, tuttavia il poeta alla fine del capitolo subisce una metamorfosi forse definitiva: egli diventa un *déparleur*:

L’amateur de contes, driveur d’espaces, qui n’estime la parole qu’à ce moment où elle chante et poursuit, peut-être se devrait-on de lui trouver un autre nom que celui de poète : peut-être chercheur, fouilleur, *déparleur*, tout ce qui ramène au bruissement dévergondé du conte. *Déparleur*, oui, cela convient tout à fait.³⁶⁷

Seguendo Chancé, il *déparleur* rappresenterebbe un narratore che rifiuta il romanzo tradizionale da un lato sostituendo allo scritto di uno solo (se stesso) la parola di molti, dall’altro lato giustapponendo testi di statuti differenti, privilegiando un discorso decostruito che possa costituire una nuova poetica nella quale la singolarità di tutti i soggetti viene riconosciuta³⁶⁸. Come analizzato da Uwe, soprattutto in *Tout-monde* Glissant articola le enunciazioni degli altri personaggi mascherando le fonti enunciative: «parfois, comme pour confirmer cet effet, les noms des énonciateurs délégués sont marqués sous une forme orthographique qui tend à en faire une seule entité»³⁶⁹, come nel caso di Artémise Marie-Annie, i cui pensieri sono così tanto in accordo che sembrano ibridarsi in un unico discorso a cui Mathieu assiste:

³⁶⁶ Ivi, p. 321.

³⁶⁷ Ivi, p. 330.

³⁶⁸ Cfr. Dominique Chancé, *Édouard Glissant: «un traité du déparler»*, cit., p. 191.

³⁶⁹ Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 65.

- Vous étiez encore un grand fil qui n'a pas trouvé son nœud, on cherche le bout toute la maudite journée.
- Vous n'aviez pas un mois de pénitence sur cette terre, vous étiez déjà collé dans les bras de votre mère sans décoller jamais, en la lune comme en soleil à tant que partout alentour on vous appelait fusil.
 - On vous appelait fusil, et elle était vraiment soldat, qui fait partout sentinelle alentour, et elle vous présentait comme ça aux plus petites des feuilles de cachiman.³⁷⁰

Torniamo al processo di rizomatizzazione. Nel proseguire della narrazione i riferimenti biografici di Glissant usati per caratterizzare Mathieu Béluse sono sempre maggiori, come nell'episodio in cui Béluse non riesce più a ricordarsi se è lui a essere nato il 21 settembre o il fratello Paul. La vita entra qui in due modi complementari: Glissant è infatti nato il 21 settembre, e Paul potrebbe essere Paul Niger, strettissimo amico di Glissant morto in un incidente d'aereo (un evento traumatico che impregna ogni libro di Glissant, in cui troviamo molteplici riferimenti all'amico scomparso).

Dopo questo percorso potremmo dire che l'autore Glissant è finalmente "pronto" per entrare in *Tout-monde* come vero personaggio attivo: siamo nell'ultimo capitolo e Glissant è in aereo diretto a Miami con il poeta Gobi, la moglie Sylvie e il figlio Mathieu (evidentemente il fatto che il figlio sia omonimo di Mathieu Béluse crea davvero un cortocircuito tra romanzi e vita). Più avanti nella narrazione ci troviamo a casa di Jorge Rocamarron giungendo davvero alla risoluzione dell'intreccio: Rocamarron infatti altri non è se non «qu'est-ce qu'une femme un homme un vieux corps un enfant», la persona che il vecchio stregone Longué aveva predetto a Béluse di incontrare e che aveva fatto scattare la ricerca errante all'interno del *Tout-monde*.

È necessario evidenziare l'atteggiamento di Glissant nei confronti di Béluse e Rocamarron. I due, infatti, dialogano e teorizzano il *tout-monde*, ma Glissant, nonostante voglia parlare, «dire qualcosa», in quanto è «comunque un romanziere!» e ha «delle opinioni interessanti»³⁷¹, non viene ascoltato da entrambi i personaggi. Come nell'episodio dell'irruzione di Anastasie nell'ufficio dello scrittore, l'autore si ritrae come incapace di parlare: lo scrittore deve insomma ascoltare il *tout-monde* e "limitarsi" a tessere insieme le diverse storie, ma senza avere la velleità di mettere l'ultima parola, o di risolvere le aporie che si generano. *Tout-monde* è un racconto della contraddizione e della molteplicità, della proliferazione delle identità che si ibridano tra di loro: la *glassy essence* è nella relazione e non nella sintesi. È allo stesso modo centrale che il percorso che porta i due a dialogare sia l'erranza, la trasformazione continua, in quanto, spiega Glissant in *Poétique de la Relation*: «l'errant récuse l'édit universel, généralisant, qui résumait le monde en une évidence transparente, lui

³⁷⁰ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 196.

³⁷¹ Ivi, p. 554.

prétendant un sens et une finalité pré-supposés. Il plonge aux opacités de la part du monde à quoi il accède»³⁷².

L'immedesimazione tra Mathieu Béluse e autobiografia di Glissant culmina nel finale, in cui Béluse torna in Martinica per cercare la casa della madre, Marie-Euphémie Godard, che è evidentemente (ormai stiamo imparando a percorrere il *chaos-monde*) la madre di Glissant. Il romanzo si chiude però in maniera drammatica ma decisamente anti-epica: Mathieu viene assalito da dei malviventi, viene accoltellato e si ritrova in fin di vita. Il narratore non ci fa sapere se è morto o no (vivrà in quanto lo ritroveremo in *Sartorius*), ma qui ciò che conta è che la morte venga trattata in maniera fortemente anti-epica e banale, e che essa coincida con l'estremo avvicinamento all'origine. L'episodio viene inoltre "commentato" da Mathieu Béluse nel suo *Traité du Tout-monde*:

Il est vrai aussi qu'à un moment de son dire il m'a fait mourir, ou presque. Expérience vivifiante. Que le temps du conte se mélangent ainsi aux temps de la vie, c'est le meilleur chemin pour rester là bientôt en suspension au milieu d'une embellie de forêt.³⁷³

Il *tout-monde*, il vortice, la scomposizione delle identità, sembra dirci qui Glissant, trova il proprio punto focale nell'impossibilità di toccare l'origine: è lo sradicamento, l'esilio a generare l'erranza *enracinée*, la pluralità dei punti di vista, così come è il dispatrio in Meneghello a moltiplicare le focalizzazioni in relazione alla materia maladense.

Torniamo al personaggio di Jorge de Rocamarron. Egli viene incontrato da Mathieu Béluse e da Glissant nel penultimo capitolo, ed è il protagonista risolutore dell'intreccio, essendo quel «qu'est-ce qu'une femme un homme un vieux corps un enfant» il cui incontro Longué aveva profetizzato a Béluse per innescare il viaggio nel *tout-monde*. Rocamarron è legato a livello genealogico con Georges de Rochebrune, protagonista del secondo capitolo, *L'eau du volcan*, un meticcio che parla a tu per tu con i *békés* (termine che designa i bianchi coloni che vivono nelle colonie delle Antille) Laroche e Senglis nella Martinica dell'800 (dunque prima dell'abolizione dello schiavismo). Lungo la conversazione tra i due *békés* si viene a scoprire che Rochebrune è figlio di una relazione tra Laroche e una schiava nera³⁷⁴, egli è quindi esempio del meticcio della Martinica e dell'identità creola. Come il creolo è solo un modello della creolizzazione mondiale, così Rochebrune è solo il primo meticcio di una genealogia che nel corso del tempo attraversa i continenti, creolizzando nazionalità e culture diverse tra loro, e arrivando fino a Rocamarron, il cui cognome è traduzione spagnola del primo

³⁷² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 33.

³⁷³ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 56.

³⁷⁴ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 81.

cognome, che a sua volta era la versione “meticcia” di Laroche (unendo al cognome del *béké* l’aggettivo *brune*, di colore). La storia dei Rochebrune/Rocamarron è dunque la storia della creolizzazione³⁷⁵: difatti, la traduzione del cognome, spiega Uwe, manifesta la traduzione delle identità e dunque l’inconsistenza dell’affermazione delle radici ataviche di un popolo³⁷⁶: non esiste una “razza pura”, tutti i popoli sono creoli in quanto tutti hanno avuto relazioni con altre culture, il *tout-monde* è un punto di vista sul mondo che fa capire l’intrinseca relazionalità delle identità, smentendo la presunta esistenza di un’unicità universale.

Attraverso una genealogia che si estende su diversi territori e che non trova la propria identità nell’appartenenza fisica e nella possessione di un territorio, tramite Rocamarron Glissant afferma il principio dell’opacità contro la violenza della filiazione. L’autore afferma infatti in *Poétique de la Relation* come la cultura occidentale si sia sviluppata attraverso la ricerca della filiazione, dell’origine, questa è la motivazione del “sentimento del tragico”: per Glissant sin dalla Grecia Antica il tragico nasce quando la comunità prova che la catena della filiazione è stata rotta³⁷⁷, di conseguenza la trasparenza occidentale è riduttrice, in quanto occulta l’iniziale violenza connessa al mistero dell’origine primaria:

Contre cette transparence réductrice, une force d’opacité est à l’œuvre. Non plus celle qui enveloppait et réactivait le mystère de la filiation, mais une autre : ménageant les succulences menacées qui se rejoignent (sans conjoindre, c’est-à-dire sans se fondre) dans l’étendue de la Relation.

Nous appelons donc opacité ce qui protège le Divers. Et désormais nous appelons transparence l’imaginaire de la Relation, qui en présentait depuis longtemps (depuis les Présocratiques ? Depuis les Mayas ? Dans Tombouctou déjà ? Depuis les poètes pré-islamiques et les conteurs indiens ?) les tourbillons imprévisibles.³⁷⁸

Alla potenza del pensiero della Genesi e della Creazione la Relazione oppone un pensiero della *digenèse*, che si fonda nella formazione di società composite conseguente alla colonizzazione³⁷⁹. Per poter comprendere la poetica del diverso bisogna aver incontrato il diverso: in questo modo Glissant ribalta completamente l’evento traumatico della tratta degli schiavi nella prima opportunità di attraversamento delle *eaux immenses* (termine con cui Glissant identifica l’Oceano Atlantico sede della tratta) e di conseguenza della relazione tra i popoli:

Nous ne mourions pas tous. Nous avons traversé, comme les peuples du monde, c’est-à-dire, ceux-là qui ont eu la chance de passer à travers le tourment. Ceux-là qui n’ont pas été impurement et pas si simplement effacés de la face sombre comme de la face ensoleillée de la Terre, nous avons l’habitude, n’est-ce pas,

³⁷⁵ Ivi, p. 518.

³⁷⁶ Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 310.

³⁷⁷ Cfr. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 64.

³⁷⁸ Ivi, pp. 74-75.

³⁷⁹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 36.

de ces traversées, de cela qui est Océan furieux sur nos destins nos errances. Et c'est pourquoi, oui, nous comprenons le Chaos.

Il y en a beaucoup, le sel de la Diversité, qui ont traversé les premiers, ils ont dépassé les limites et les frontières, ils mélangent les langages, ils démenagent les langues, ils transbahutent, ils tombent dans la folie du monde, on les traque du knout de l'identique, on les fouaille de la cravache de l'exclusif, on les refoule et les exclut de la puissance du Territoire mais écoutez, ils sont la terre elle-même qui jamais ne sera territoire, ils vont au-devant de nous, leurs souffrances nous ouvrent des espaces nouveaux, ils sont les prophètes de la Relation, ils vivent ce tourbillon ils voient, loin devant, ce point fixe qu'il faudra dépasser une fois encore.³⁸⁰

Il noi questa volta è davvero inclusivo e postmemoriale, poiché l'autore si assimila agli antenati vittime della tratta: «noi non siamo tutti morti», chi ha infatti avuto la fortuna di non morire in quelle terribili condizioni o di non perire successivamente con lo schiavismo delle piantagioni e delle abitazioni, rappresenta oggi «il sale della Diversità», l'essenza della relazione, della natura del mondo. La popolazione schiavizzata e trasferita nelle Antille diventa dunque modello della molteplicità: in *Introduction à une Poétique du Divers* Glissant differenzia il mare dei Caraibi dal Mediterraneo, in quanto il primo è un mare aperto, che *diffracte* (diffratta, termine della fisica), mentre il Mediterraneo è un mare che concentra, favorendo la nascita delle religioni monoteiste e del pensiero dell'Uno³⁸¹. Scrive l'autore in *Poétique de la Relation*: «les peuples qui ont fréquenté le gouffre ne se vantent pas d'être élus ; Ils ne croient pas enfanter la puissance des modernités. Ils vivent la Relation, qu'ils défrichent, à mesure que l'oubli du gouffre leur vient et qu'aussi bien leur mémoire se renforce»³⁸². Al pensiero del sistema e della filiazione si oppone dunque il «pensiero della traccia»: «la trace ne figure pas une sente inachevée où on trébuche sans recours, ni une allée fermée sur elle-même, qui borde un territoire. La trace va dans la terre, qui plus jamais ne sera territoire. La trace, c'est manière opaque d'apprendre la branche et le vent : être soi, dérivé à l'autre»³⁸³.

Questo *nous* collettivo e rizomatico è ancora più presente in *Sartorius* e *Ormerod*, esso si alterna di continuo con il *je* del narratore onnisciente e richiama la narrazione a momenti contingenti all'atto di scrittura. Non è quasi mai possibile riuscire ad individuare precisamente le voci di questa prima persona plurale, in alcuni casi in esso sembra riferirsi ai discendenti degli schiavi deportati in America nell'ambito della Tratta Atlantica («Ce qui que l'ombre de ce mystère nous a suivis et poursuivis quand nous avons traversé les Eaux immenses de l'océan,

³⁸⁰ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., pp. 481-482.

³⁸¹ Cfr. Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 14.

³⁸² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 20.

³⁸³ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 20.

quand nous avons apprivoisé les miasmes des plantations des Amériques»³⁸⁴), si veda in particolare questo passaggio di *Ormerod*:

Et nous, dérivés de tant d'îles et de tant de fonds de mer, et avec nous ce démarcheur benoît accouru sur la plage du Diamant, nous étions d'évidence arrivés trop tard pour prendre notre part de ce bouillon de droits et de croyances, de massacres et d'obstinations sanglantes, d'identités fixes et d'assassinats légitimés [...].

Heureusement. [...]. Exterminés avec pas mal de constance pendant un si long temps [...] nous n'avions pas planté d'étendards, sinon parfois, à l'individuelle, en errants pour tout dire, ceux du monde indiscerné ou, tout autant, menacé.

[...] Mais nous avons persisté. Limaillés, éparpillés, usés, insoutenables : désignés pour deviner en ces temps présents inextricables ce que serait un peuple que vous respirez, mais que vous ne voyez pas. Un peuple qui a choisi que tu ne le voies pas [...]. Et quel peuple sinon les Batoutos serait d'un tel courage sans défaillance ?

[...] Et qu'est-ce qu'un peuple ainsi ? [...]

Un peuple a l'intuition de la totalité vivante du monde, il estime ce qu'il peut y porter, il convient que ce n'est pas là une vocation souveraine.³⁸⁵

In altri sembra riferirsi alla molteplicità delle soggettività che vivono il *tout-monde* consapevolmente, come nell'incipit di *Sartorius*: «Nous parcourons d'esprit et des corps le monde [...]. Nous pressentons qu'il est divers, et un tout à la fois [...]. Les Batoutos nous l'ont enseigné [...]. Nous quittons les bordures de nos jardins, nous dévalons cette terre nouvelle de l'eau delà. Nous cherchons ces Batoutos [...]. Nous interrogeons cet art occidental»³⁸⁶. Oppure, sempre in *Ormerod*, per spiegare al lettore il procedimento di tessitura dei *lieux-communs* e di accatastamento dei tempi e degli spazi:

Et ainsi, pour nous et pour chacun de ceux-là, qui était à lui seul une histoire entière et un chant irréductible, le temps sautait-il de roche en roche. Nous en ramassions ça et là les petits graviers, autour de ces gros rochers, de la Traite à la Plantation à la grande Urne des illusions, où nous avons dératé nos pieds, ces gravillons dévalaient entre nos orteils, autant qu'entre nos doigts, comme un sable pilé. Et d'en toutes manières, nous répugnons d'apprendre à dérouler le temps au long d'une corde marrée, pour dénouer les filins de ces filiations, et nous ne reposons pas sur la douceur du temps coulant, n'étant ni frégate au vent ni feuille de latanier bercée sur la boue rouge d'un marigot bordé de vieille pleine lune.³⁸⁷

In altri luoghi, soprattutto nella terza parte di *Sartorius*, in cui come abbiamo visto l'autobiografia e il saggismo libero di Glissant si fanno sempre più presenti, il *nous* sembra indicare l'autore e delle vere persone a lui vicine durante l'atto scrittura, forse (si potrebbe pensare al figlio Mathieu e alla moglie Sylvie):

Il s'agissait pour nous de retrouver toutes les informations déjà fournies, comme si l'écriture les avait abandonnées au bord d'une trace, de le reprendre mais comme pour une première fois, de les entasser en vertige à la manière d'une danse batoutoo. Concentrez l'écriture, ce qu'elle a retenu, ce qu'elle a écarté, ce qu'elle a sous-entendu, et jetez-là dans l'éclat des voix.³⁸⁸

³⁸⁴ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 61.

³⁸⁵ Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., pp. 167-168.

³⁸⁶ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 19.

³⁸⁷ Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., pp. 71-72.

³⁸⁸ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., pp. 273-274.

Tale procedimento è forse ancor più evidente in un passaggio di *Ormerod* in cui si riporta un discorso avuto col personaggio di Federica, presentata come vera amica di Glissant e della moglie, che parla loro del suo trasferimento in Cile: «Nous sollicitons des détails : cette histoire est si précieusement enracinée dans une terre et si rêveusement accordée à toutes les étendues des terres du monde»³⁸⁹.

Il rapporto tra narratore, lettore, e collettività è complesso e cangiante, continuamente ribaltato. Nell'incipit di *Ormerod* si parte (come in *Sartorius*) con un tono epico e impersonale per poi entrare in presa diretta sul reale, passando prima al *je* («à ce moment je comprends que j'étais dans ces ils qui allaient dévaler, je tremblais comme feuille corossol»³⁹⁰), per poi transitare verso il *vous* («entendez ça, sans un coup de feu, vous faites aussi bien si vous jetez un peu de feuilles de bois sur ce feu qui est bien blessé»³⁹¹). Questo intreccio si risolve in un ritorno al noi iniziale, questa volta però non impersonale ma definito, riferito al gruppo di banditi di Flore Gaillard e del sergente Alvares, di cui il narratore si ritrae come membro, prima in maniera implicita («nous crions [...] nous crions plus encore, les soldats blanc font la prière »³⁹²), e poi decisamente esplicita (« toute la bande rit en grand balan, moi aussi, je suis dans la bande... »³⁹³) creando un evidente cortocircuito referenziale nella testa del lettore.

D'altro canto, nell'incipit di *Sartorius*, il narratore sembra sdoppiarsi, guardarsi da fuori e prendere la voce della collettività, chiedendo al narratore-*conteur* di raccontare la storia dei Batoutos:

Contez pour nous le plus à fond que vous pouvez la narration d'Odon Odon [...]. Dites le commencement, vous êtes un conteur accordé aux formes [...]. Contez pour nous comment les Batoutos sont apparus invisiblement dans une légende pleine de silence, et laissez là, nous en sommes d'accord, les à-côtés, ce qui fait le revêtement d'une histoire, la vie publique et la vie privée, qui n'appartiennent qu'à eux.³⁹⁴

Si noti l'alternanza tra il *nous* e il *vous*, che qui risultano intrecciati e quasi interscambiabili. In altri luoghi invece il *vous* viene utilizzato esplicitamente per richiamare il lettore all'interno della narrazione, dell'intreccio dei *lieux-communs*. Si veda in *Sartorius*: «Vous tombez dans les temps actuels, tout au sortir de cette guerre»³⁹⁵; ma anche «Et comme font les migrants, vous courez en ouest»³⁹⁶, e infine «L'étendue vous parle, par l'absence

³⁸⁹ Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., p. 170.

³⁹⁰ Ivi, p. 26.

³⁹¹ Ivi, p. 27.

³⁹² Ivi, p. 29.

³⁹³ Ivi, p. 30.

³⁹⁴ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., pp. 20-21.

³⁹⁵ Ivi, p. 151.

³⁹⁶ Ivi, p. 153.

saisissante de ces Batoutos. Accommodez votre regard, vous le perdrez peut-être de vue dans les espaces et les temps»³⁹⁷. Si veda anche in *Ormerod* in particolare:

Maintenant, vous vous acassez dans ce qui figure le réel, vous désirez montrer *maintenant* la surface des choses [...], vous tombez dans une yole sans voile mais à grande rame, vous longez les roches pointées vers le sud, vous fouillez dans la réalité patente du Canal de Sainte-Lucie, vers Castries ou Vieux-Port ou Gros-Îslet.

Votre neveu Ulysse, il pratique les périphéries de ce Canal, s'exaspère sur le sable.³⁹⁸

Ritornando a *Sartorius*, per quanto riguarda invece il rapporto tra il *nous* e il *je*, esso perde la distinzione tra narratore e comunità per farsi più sfumato in due passaggi riflessivi in cui viene ripresa la teoria della mondialità:

Parce que nous éprouvons que le mouvement de temps qui a ouvert et déformé le monde, je veux dire le Tout-monde, a certes été construit et reconstruit en éclatements à travers les cris des veilleurs des caravelles et les abordages des apatrides corsaires, et par les remugles négriers, les expéditions scientifiques, de Darwin à Bougainville.³⁹⁹

Nous avons délibéré, nous, ils, je, accorés et illuminés, d'admettre que l'Origine n'est pas une Création mais peut-être un défaire, comme la défection fondamentale d'un absolu, les Batoutos le proposent sans insister. « Les dieux ont explosé, nous les avons reconstitués ». Quelques inspirés par exemple se donnent des airs d'en savoir. « Tout commence en feu, tout finit à la flamme », ainsi prétendent-ils obscurément, quand ils méditent la nature artificieuse de ces dieux. Nous aussi nous fréquentons l'obscur, nous les comprenons hautement.⁴⁰⁰

I Batoutos sono il modello di una *errance enrancinée* (erranza con radici), di un pensiero della relazione che moltiplica il pensiero del territorio e neutralizza il pensiero del viaggio come conquista dell'altro. Come spiegato in *Poétique de la Relation*, l'esilio, la perdita delle radici può diventare produttivo non quando viene vissuto come un'espansione territoriale, ma come una costante ricerca dell'altro («L'imaginaire de la totalité permet ces détours, qui éloignent du totalitaire»⁴⁰¹): i Batoutos non cercano di imporre la loro identità e di legarla alla conquista di un nuovo territorio, bensì praticano un'esistenza che Barthes definirebbe «neutra»⁴⁰², per questo il loro è un nomadismo circolare e non un nomadismo della conquista. L'erranza diventa dunque sinonimo di creazione, così come in *Mahagony*, come notato da Sylvie Moudileno, il *marronnage* dei personaggi di Gani, Mani e Maho era una fuga rivoluzionaria e meticcia, una "terza via" opposta all'opposizione dicotomica nero/bianco della *négritude* di Leopold Senghor e Aimé Césaire⁴⁰³. I loro nomi terminano sempre con la lettera "o" (doppiata per il femminile)

³⁹⁷ Ivi, p. 27.

³⁹⁸ Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., p. 45.

³⁹⁹ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 62.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 95.

⁴⁰¹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 30.

⁴⁰² Roland Barthes, *Le Neutre*, cit.

⁴⁰³ Cfr. Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, cit., p. 128.

in quanto, viene spiegato in un passo, questa lettera segnerebbe la loro non imposizione sulla natura e ambiente di cui fanno parte:

Dans ce pays, vous vous en êtes étonné déjà, « mais sans rien savoir encore », les noms des personnes se terminent par un o, qui est double au féminin. Odonoo pour ce garçon, Odonoo pour sa sœur, du moins selon nos façons actuelles de transcrire. [...] Ce son terminal des noms propres ne supposait aucune prééminence des personnes sur les choses et la terre et les bêtes, mais comme une béance à la fois claire et profonde, par quoi chacun s'établit sans régir et se nomme sans prétendre à dominer.⁴⁰⁴

Tutto il romanzo è difatti la messa in relazione delle antigenealogie dei Batoutos, non lineari e rintracciabili ma rizomatiche, che attraversano i luoghi e i continenti. Essi sono creolizzati e transculturali, segno del loro stare tra le culture è da un lato la lettera finale fissa, sì, che però entra in dialettica coi nomi che cambiano di generazione in generazione, o anche durante la singola vita di un soggetto. Si pensi al personaggio di Sartor, che entra in scena nel dialogo tra Dürer e Areko per cercare consigli ma che sproloquia per arrivare alla conclusione:

J'ai décidé, ah j'ai décidé, vous me demanderez pourquoi, de changer, de changer quoi, le nom de la famille, oui oui le nom de la famille, j'aspire à une enseigne nouvelle et je prends votre conseil [...]. Sartor ! voilà, j'ai décidé Sartor, la lignée des Sartor, tailleurs de père en fils n'est-ce pas eau mon compère, vous pourriez en faire une composition, mon visage n'est point digne d'être dénoté, mais c'est le nom tout en latin, Sartor, et puis voilà, Sartor, non pas drapier mais tailleur en invention et création.⁴⁰⁵

Il nome Sartor reca con sé l'etimologia del tessere in maniera creativa, è insomma un modello dell'identità-tessuto. I Batoutos sono presenti nella storia della letteratura (dagli Inuit a Dumas passando per Cervantes⁴⁰⁶) e praticano «l'errance comme errance, non pas comme refuge»⁴⁰⁷, ibridandosi con chiunque, per questo nel capitolo *Mosquito* l'autore si chiede se Pelé fosse un Batouto, o se lo fossero Charlie Chaplin o Bob Marley⁴⁰⁸. Il pensiero dell'erranza, spiega Glissant in *Philosophie de la Relation*, non è un pensiero della dispersione, ma della trasformazione, è il pensiero che rivela «l'être-comme-étant»⁴⁰⁹ (ovvero l'essere come essendo, il divenire al posto dell'essenza). Sartor stesso dà vita a una genealogia rizomatica, in cui spicca Johannes Franz, che nel 1705 sceglie di modificare il proprio cognome in Sartorius, «comme il y eut en cette époque de familles Martius, Praetorius ou Oexinius, et son fils né en 1706 fut déclaré Johannus Arnoldus Henricus»⁴¹⁰. Ma si veda anche la storia di Wilhelm Amo, a metà tra finzione e realtà. Glissant, infatti, riprende la vita di Anton Wilhelm Amo (1703-1759), filosofo ghanese naturalizzato tedesco giunto in Europa nel 1707 ancora bambino, portatovi

⁴⁰⁴ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., pp. 39-40

⁴⁰⁵ Ivi, p. 175.

⁴⁰⁶ Cfr. Ivi, p. 41.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 42.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 276.

⁴⁰⁹ Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, cit., p. 61.

⁴¹⁰ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 210.

dalle navi della Compagnia olandese delle Indie occidentali, e donato in regalo al duca Augusto Guglielmo di Brunswick-Lunenburg. Amo fu il primo africano a frequentare un'università europea. Glissant ripercorre la sua storia vedendo in lui un batouto e modificandone alcuni tratti in chiave transculturale, modificando e alternando la nominazione tedesca con quella ispanofono di Guillermo Amo e di Guillaume Amo⁴¹¹.

In *Ormerod* questo procedimento di transculturalizzazione/creolizzazione delle identità del *tout-monde* è portato avanti attraverso l'individuazione di altri Batoutos (si pensi al personaggio di Orestile), ma soprattutto ai percorsi nomadici dei diversi personaggi, in particolare Flore Gaillard e il sergente Alvares, allo stesso tempo radicati in un luogo e in una battaglia sociale precisa, ma all'interno di un percorso di erranza più grande che li porta nelle situazioni più disparate (come abbiamo visto nel secondo capitolo). Un procedimento legato al cambio di nome e di identità paragonabile a quello di Sartor si ha col personaggio di Vieux-Corps:

Cet autre qui, par contrariété d'avec le Vieux-Corps, se changeait de désignation chaque fois qu'il avait procréé, c'était criait-il « le plus souventes fois que rarement... » et il se nommait en place de chacun de ses descendants, Cristobal, Décati, Nununphar, Tibois, Célestin, Majorant, Annibal, Epikoi, Vadememme, Bakongo, Mohimed, Ho, Hoho, il alla jusqu'à cinquante-six, il était le fils à chaque fois neuf de son fils ou de sa fille nouveau-nés, qui ainsi grandissaient sans désignation [...], il demeurait vrai propriétaire de ses appellations patronymiques tournoyantes.⁴¹²

Lo stesso titolo, del romanzo, *Ormerod*, deriva come abbiamo visto da un processo di transculturazione, ovvero dal cognome di Beverly Ormerod, amica e collega di Glissant, studiosa di letteratura caraibica ma australiana:

Il parla de leur ami pote et d'une de ses relations, anglaise et critique littéraire, qui écrivait des ouvrages sur les auteurs de la Caraïbe et qui enseignait en Australie, à moins qu'elle ne fût déjà à la retraite. Elle portait un nom si particulier, du moins aux yeux d'un Lamentinois, Beverly Ormerod. Nestor opposa aussitôt que s'ils n'avaient pas voulu prononcer le nom de l'ami poète, il n'était pas convenant qu'Apocal désignât cette amie du poète, d'autant que c'était par le nom de son ancien mari, elle avait divorcé, elle s'était remariée, monsieur Ormerod, où qu'il sue trouvât en ce moment, n'apprécierait pas que son nom soit utilisé sans que quelqu'un lui en ait demandé l'autorisation.⁴¹³

Ma il gioco identitario più importante in *Ormerod* è legato alla rizomatizzazione delle figure dello scrittore, del *déparleur* e del *conteur*, tramite un procedimento assimilabile a *Tout-monde*. Possiamo infatti individuare differenti alter ego di Glissant: sicuramente Nestor'o, che nella sua ricerca delle voci e delle fonti che possano ricostruire la storia di Flore Gaillard ricorda decisamente l'operazione di Mathieu Béluse in *Mahagony*. Si legga il seguente passaggio:

⁴¹¹ Cfr. Ivi, p. 224.

⁴¹² Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., p. 66.

⁴¹³ Ivi, p. 137.

Vous voyez les paroles jaillir de sa bouche en spirales crépitantes, avant de les entendre dans le brouillis d'eau.

« Hello, sir..., déclame-t-il dans la lie d'écume qui chasse de sa figure, l'année lève en grosse mer, vous aurez besoin de guidage, ho, sur les terrains de Sainte-Lucie. Mon nom est Pinto Morikanayo, pour vous garantir. Entrez dans la sécurité que je vous offre... »

Puis la vague l'emporte. Vous entredevinez, à travers le soleil plombé d'autant d'écumes, que c'est bien le réel qui tangué-là-devant. Mais la mer ramène toujours aux premiers enfantements des Contes et des Merveilles. Vous appréciez la situation, Hello-sir qui tangué, vous Nestor'o qui roulez.⁴¹⁴

Il procedimento se vogliamo è ancora più complesso rispetto a *Tout-monde*, in quanto qui entriamo in relazione anche noi in quanto lettori. In Nestor'o confluiscono dunque una molteplicità di figure, il narratore, l'autore, il personaggio, il lettore, che entrano in una vicendevole relazione al fine di comprendere la storia dei banditi di Flore Gaillard. In un altro passaggio poi Nestor'o prende la parola alla prima persona senza virgolettato, dialogando col personaggio di Richard:

Je courais comme un fou au-devant de l'idée de cet archipel..., continua Nestor'o, je voyais en délire la chose physique les accommodements de personnes les échanges de marchandises les matchs de football les musiques croisées comment dire..., les apparences de terre et de mer..., indiqua doucement Richard, et Nestor, oui oui le plan sur la carte tout ce rond tout ce blond.⁴¹⁵

Fino a rendere impossibile, nelle pagine seguenti, individuare chi parla precisamente. Il procedimento verrà chiarito in un passo più avanti nel testo, in cui Nestor'o dialoga col personaggio di Apocal:

Apocal considère, au vu de textes obscurs dont Nestor s'est débordé dans son jeune temps – mais il n'en recopiait pas, comme Godby avant lui, sur du papier banane, à l'encre violette des plumes sergent-major -, que ce garçon est un écrivain. Ho. Écrivain, pense Nestor, pour nous qui sommes tant déparleurs ? Il n'aura présence que selon les pays dont il ose rêver. À tout prendre, ce sera un conteur qui transite [...]. 'C'est à vous de mesurer ces démesures...', scande Apocal. Nestor'o n'est pas convaincu.⁴¹⁶

Altro possibile alter ego è il personaggio di Ulysse, il cui nome porta con sé evidentemente allo stesso tempo il senso del viaggio e del *nostos*, e dunque dell'erranza e del possibile/impossibile ritorno alla radice-rizoma. Qui Ulysse sembra davvero una sorta di voce interiore di Glissant, che si ritrae, attraverso l'utilizzo del *vous*, mentre beve un ti-punch sulla veranda della sua casa presso la spiaggia del Diamant, in Martinica:

- Comment, vous n'avez pas entendu parler de cette affaire..., chantonne Ulysse d'un petit air doux et composé, pour ne pas vous contrarier, il sait que vous êtes un humaniste déclaré, e pour équilibrer aussi les horreurs qu'il dévoile ainsi à froid – vous prenez le punch sous la véranda de la maison du Diamant, et il détaille d'un coup tout la déréluction d'alentour.⁴¹⁷

⁴¹⁴ Ivi, p. 46.

⁴¹⁵ Ivi, p. 106.

⁴¹⁶ Ivi, pp. 173-174.

⁴¹⁷ Ivi, p. 121.

Nelle pagine successive l'eloquio di Ulysse transita attraverso la prima persona per poi giungere a un noi collettivo che sembra raggruppare le differenti identità-rizoma: «je dis nous parce que je ne suis pas dans une troupe à part, tout ce que tu as souffert dans ton grand-parent et que tu as perdu sous les roches de ta mémoire c'est pour crier le hosannah de la miséricorde des peuples qu'ils ont vomis dans le banquet de la misère, hoho»⁴¹⁸. Infine, sicuro alter ego è il personaggio di Godby, *nom de voisinage* di Glissant durante l'adolescenza.

La polifonia di voci in *Sartorius* e *Ormerod* ha differenti modalità espressive. In determinati capitoli i personaggi di Odon (Kastrats), di Pietro l'italien (*Gorée*) e del sergente Eritle prendono direttamente la parola tramite un discorso diretto virgolettato che copre diverse pagine, e che fa quindi perdere al lettore la percezione della provenienza della voce del parlante. In altri casi i confini sono ancora più sfumati:

Ils composent des chansons qu'ils ne récitent à personne et qu'ils murmurent en sa présence. Ils évoquent en son nom les fastes de ces royaumes dont ils ont entendu parler, qui s'étendent au loin, qui sont si difficiles à concevoir, et si impressionnants. Tes yeux, bien-aimée, ont la grâce des yeux des gazelles royales. Ton sourire est transparent comme l'eau d'une mare élue, et tout aussi tranquille et triste. Ils disent que dans elle marche vêtue de voiles jaune et bleu le vent se tait, de crainte d'offenser ses formes.⁴¹⁹

Qui il narratore parla delle canzoni create dai Batoutos per il personaggio di Mahinondoo, usando la terza persona plurale, nello spazio di poche righe, però, il pronome personale si modifica nella seconda persona singolare. Trattasi di un procedimento volutamente opaco: la mancanza di virgolette potrebbe indurre a pensare che il tu si rivolga al lettore, in realtà il narratore "entra" nella declamazione orale dei Batoutos, riprendendo direttamente la canzone per Mahinondoo. Inoltre, in un passaggio di *Ormerod*, un dialogo tra Flore Gaillard e Alvares è riprodotto attraverso una presa di parola in prima persona che potremmo definire "teatrale", senza virgolettati:

Alvares di à Flore Gaillard, Qui aurait pu comprendre pourquoi je suis ici, même pas vous Flore Gaillard, et ce n'est pas pour vous, même si vous m'avez attaché Flore Gaillard, et pas non plus pour délivrer les hommes de l'esclavage, et pas non plus prendre le goût de ces grands Bois qui nous maltraitent tellement, personne pour le dire même pas moi, non pas même, je regarde autour je vois les ténèbres.⁴²⁰

La strategia retorica più ricorrente è però l'utilizzo del discorso diretto con virgolettato al cui interno una polifonia di voci non definita e localizzata prende la parola attraverso l'uso grafico del trattino. Se ne riporta qui un solo caso esemplificativo:

« Eteignons les flambeaux ! Allons-éteindre les lumignons, arrosez es braises ! Observons et entendons si la parole est claire quand vous ne voyez pas, il ne suffit pas que tu fermes les yeux.

⁴¹⁸ Ivi, p. 127.

⁴¹⁹ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 102.

⁴²⁰ Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., p. 225

Celui-ci n'est pas sage, écoutez, qui provoque la lumière et l'ombre, ce sont des puissances rétives et orgueilleuses, vous risquez de perdre les yeux pour toujours.
Ce que tu ne vois pas n'existe pas, ce que tu ne connais pas est plus grand que toi ! mais ce qui résonne dans ton rêve existe tout à fait pour ton bien ou pour ton mal.
Le peuple batouto vous savez personne ne le voit pourtant il existe nous existons ». ⁴²¹

Come analizzato da Uwe, possiamo riassumere tre linee dell'etica del discorso di *Ormerod*, delle modalità in cui Glissant dà la parola ai diversi enunciatori: in primis, l'enunciatore del singolo episodio situa il suo discorso rispetto alle molteplici storie del mondo; in secondo luogo, questo rapporto implica la conoscenza empatica delle diverse storie umane; infine, l'enunciatore afferma la necessità di un dialogo tra gli immaginari più disparati ⁴²².

Soffermiamoci sull'ultima apparizione di Mathieu Béluse nei romanzi di Glissant. Abbiamo seguito il suo percorso, la sua "nascita", la sua ribellione verso l'autore e la sua riappacificazione con esso. Il seguente estratto segue un elenco di possibili uomini e donne Batoutos presenti nella storia occidentale, irrompe dunque improvvisamente Béluse:

« - Il n'a rien trouvé du tout! » crie alors l'autre Mathieu, celui de la Lézarde, chassant d'une claque sur la cuisse ce devait être le dernier moustique en partance verse le viver à touristes du fond de la baie, un retardataire, ou un entêté, ou un demeuré, mais sans doute évadé des pays en marais du Sud étasunien et tombé par ici en touriste à son tour, et Mathieu s'arrête, il paraît tout à fait définitif, « C'est eux, ces Batoutos, qui l'ont choisi », dit-il. ⁴²³

Ci troviamo dunque dinanzi a una sorta di "investitura" di Glissant da parte di Béluse: Glissant non ha cercato i Batoutos, ma sono loro che l'hanno scelto per narrare la propria storia. È infine questa la parola conclusiva alla riappacificazione dell'autore col suo personaggio, consustanziale all'unione delle differenti figure dell'identità-rizoma nell'unico *déparleur* che commenta con serenità, senza "scissioni" di sorta la propria narrazione. L'autore insomma ora può effettivamente firmare il proprio racconto, non ha più bisogno di "autorizzarlo", il percorso autoriale è terminato così come il percorso dei diversi personaggi; si è aperto però il *tout-monde*, si è aperta la forma romanzo, pronta alla riscrittura da parte di un lettore Batouto. A tal proposito non si può non segnalare che Béluse, Targin e Celat sono citati anche nell'ultima pagina di *Ormerod*, quasi a mo' di chiusura del ciclo romanzesco.

3.3.2. La multifocalità dispatriata di Meneghello.

⁴²¹ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., pp. 37-38.

⁴²² Cfr. Christian Uwe, *Le discours choral*, cit., p. 234.

⁴²³ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., pp. 282-283.

Ne *Il dispatrio* non ci ritroviamo dinanzi a una prima persona monolitica e sostanzialmente autobiografica: il racconto è caratterizzato da una focalizzazione alternata, che definisce in modi diversi l'io e il noi nel corso dei tempi e degli spazi. Basti pensare che nel secondo capitolo, caratterizzato dall'epifania della sobriissima marcetta per la celebrazione della *Battle of Britain* e dell'incontro con l'antifascismo inglese, il noi si riferisce a "noi fascisti" («Noi non ci eravamo nemmeno resi conto che era una 'battaglia'. In divisa del Guf, con il fatuo fazzoletto azzurro di seta al collo. Solo sette anni, non sembra credibile»⁴²⁴), ma progressivamente «l'anima si anglicizza a tua insaputa»⁴²⁵: il noi in certi momenti rappresenta solo l'autore e la moglie Katia («ne prendemmo atto, convinti, e andammo a dormire»⁴²⁶), in altri ancora il "noi italiani" («i concetti di 'guidare bene', 'bravo/a a guidare', esprimevano da noi sveltezza, velocità»⁴²⁷). La costruzione della dialettica tra il Meneghello italiano e quello dispatriato guida la maggior parte delle interazioni forti, come nel passo: «Nella vita ho visto due persone sudare fuori misura, uno era un gerarca fascista di media grandezza, Pallotta, che a Bologna nel 1941 dichiarò sospesi i Littoriali della cultura e aperti quelli della guerra [...]. L'altro, alcuni anni più tardi, fu Re Lear»⁴²⁸. A tal proposito, vorremmo prendere in analisi due casi di eteronimi (citando la definizione di Pessoa⁴²⁹) o di rami dell'identità-rizoma (riprendendo Glissant⁴³⁰): parliamo dei due alter ego «Giacomo» e «mio fratello».

All'inizio il Giacomo associato allo «zibaldone di pensieri» è evidentemente Leopardi («Una strage di anni, migliaia e migliaia di fogli, un enorme zibaldone. C'è dentro una vita, domanda Giacomo, o una lunga morte? Stralciare per vedere»⁴³¹), ma in seguito egli diventerà sempre più un doppio del narratore/protagonista, che solleva problematiche sulla natura dell'esperienza inglese, come nel passo «Proviamo, diceva Giacomo, a chiamare 'Olle' le Halls, 'Guardiani' i Wardens, 'Felloni' i Fellows»⁴³², oppure in «Italiani di passaggio, italiani stanziali, italiani in Italia, amici... Vederli qui, o da qui, li investiva di altra luce, illuminava loro e me. Ma allora, domanda Giacomo, è stato un dispatrio, o una specie di rimpatrio?»⁴³³. Fino a giungere a un frammento che riteniamo illuminante circa la natura transculturale del dispatrio meneghelliano:

⁴²⁴ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 43.

⁴²⁵ Ivi, p. 57.

⁴²⁶ Ivi, p. 64.

⁴²⁷ Ivi, p. 96.

⁴²⁸ Ivi, p. 159.

⁴²⁹ Cfr. Fernando Pessoa, *Teoria dell'eteronimia*, cit..

⁴³⁰ Cfr. Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 158.

⁴³¹ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 7.

⁴³² Ivi, p. 54.

⁴³³ Ivi, p. 91.

C'era in Giacomo una stravagante ambiguità nel gioco del sì e del no nei confronti dei gruppi con cui di volta in volta gli pareva di potersi identificare [...].

In generale, il suo rapporto con ciascuno dei due paesi gli serviva per difenderli e attaccarli entrambi, forse con l'intento segreto di giustificare se stesso non è chiaro agli occhi di chi. Certo usò spesso l'Inghilterra come bastone con cui picchiare l'Italia: ma ogni tanto raccattava una scheggia italiana e bastonava il bastone.⁴³⁴

Inoltre, la rizomatizzazione (moltiplicazione simultanea delle prospettive e dei punti di contatto) identitaria del passaggio è rafforzata dalla consecutiva repentina modifica di focalizzazione dalla terza alla prima persona («Qualche volta dovevo tornare all'Istituto di notte»⁴³⁵). La maggior parte dei frammenti del romanzo presentano allo stesso tempo il proprio valore di notazione in presa diretta del reale e la conseguente rimodulazione nel momento della scrittura. La dialettica è particolarmente esibita nel seguente passo:

Ci sono osservatori dell'umana natura a cui la nozione di «essere fedele» piace, altri che induce al riso. Così anche per la nozione di un «centro» (in un dato intreccio di cose) del quale si possa almeno domandare «dov'è?». A chi pare seria a chi scema.

«Sembra che l'ambiguità non appartenga alla nozione di ciò che è fedele, o centrale, ma alla nozione di nozione.»

Così Giacomo. E ancora:

«Rappresentare le cose nell'essenziale. Un'arte che faccia questo. Un libro come una stella, con l'esplosione e il resto. Scritto in marzo [1966] e nevicava».

Infine, col titolo «Deontologica», questo scambio:

«Non rompere i coglioni...».

«Ma io intendo rompere i coglioni. Devo. Dio lo vuole.»

Lo voleva negli anni Sessanta, un po' meno in seguito.⁴³⁶

Se la presenza del riferimento a Leopardi indurrebbe ad attribuire i virgolettati al poeta di Recanati, il riferimento «scritto in marzo [1966]» permette di interpretare il discorso diretto come rielaborazione dialogica (e fortemente ironica) di piccole notazioni riflessive dello stesso Meneghello.

Passando all'altro caso, i luoghi testuali in cui Meneghello fa riferimento a «mio fratello» non devono essere mai esenti da analisi, in quanto nelle carte del Centro Manoscritti egli individua addirittura sei significati di «io» e sei di «mio fratello»:

«Io» = (1) mio fratello; (2) io come mio fratello crede che io mi creda (3) mio fratello visto da (2); (4) io; (5) mio fratello come io credo che lui si creda (6) io visto da (5)

«Mio fratello» = (1) io; (2) mio fratello come lui si figura che io lo veda (3) io visto da (2); (4) mio fratello; (5) io come credo che lui mi creda (6) mio fratello visto da (5).⁴³⁷

⁴³⁴ Ivi, p. 165.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ Luigi Meneghello, *Il dispatrìo*, pp. 161-162.

⁴³⁷ Carte Conservate presso il Centro Manoscritti Università di Pavia, MEN – 01 – 0282, foglio 47. Gli originali dei documenti pubblicati sono detenuti dalla Fondazione Maria Corti. L'ulteriore riproduzione è espressamente vietata.

Ne *Il dispatrio* le ricorrenze sono molteplici: per esempio nell'incipit («Un giorno mi dice mio fratello che aveva visto un bando di concorso del British Council»⁴³⁸), o quando lo paragona al suo protetto a Reading Vincenzo (che per altro presenta già degli interessanti parallelismi con lo stesso Meneghello): «E poi scriveva con la stessa grafia di mio fratello più piccolo: quando apersi la lettera in cui facevo domanda, scritta a mano, per un momento credetti che mi avesse scritto mio fratello...»⁴³⁹. La problematica che riteniamo cruciale, e che investe l'intera poetica meneghelliana è: questa moltiplicazione identitaria può essere legata alla condizione stessa del dispatrio? Ovvero del vivere a «corrente alternata»⁴⁴⁰ tra le culture? Potrebbe quel «mio fratello» rappresentare il Meneghello che non è ancora “autore”? Ovvero una distinzione tra l'autore che intesse i diversi frammenti de *Il dispatrio* e che si permette di dialogare liberamente col lettore e con se stesso senza fornire altri riferimenti (pensiamo a frasi come «L'ho già accennato in qualche altra parte»⁴⁴¹), il Meneghello-professore e il Meneghello-persona civile? D'altronde già Cesare Segre in un saggio antico ma illuminante spiegava che la narrazione meneghelliana è sempre in prima persona, e si distacca dunque dalla tecnica del punto di vista⁴⁴² coniata dal romanziere Henry James⁴⁴³. Il punto di vista di Meneghello è bachtiniano, polifonico, dialogico⁴⁴⁴:

È sempre l'io dell'autore-narratore a sceverare tra i vari linguaggi, che orienta e rende funzionali alla diversa limpidezza e autenticità del ricordo, alla personalità dei portatori del ricordo quando esso è indiretto. L'io finale della cultura e del giudizio dell'autore si esprime liberamente solo nelle parti trattatistiche e nel montaggio ragionato; di solito esso funge da regista e in un certo senso traduttore: un traduttore che conserva spesso i caratteri pre-logici con cui la storia si è depositata, e, nella misura e nei modi che si è detto, il lessico del ricordo.⁴⁴⁵

I punti di vista si alternano continuamente, prendendo spesso in conto la presenza della moglie Katia:

⁴³⁸ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, p. 32.

⁴³⁹ Ivi, p. 118.

⁴⁴⁰ «Volendone fare una storia, sarebbero due storie incrociate: come da un lato l'esperienza inglese (EN) ha stravolto la mia percezione dell'Italia (IT), e d'altro lato come IT ha stravolto EN. Ho vissuto con l'idea che tutto ciò che avveniva lassù era anche (per me) roba di qui. Mi accorgo che il punto di vista continua a oscillare. L'Inghilterra è insieme 'lassù' e 'quassù'. Qui, là: corrente alternata». Ivi, p. 45.

⁴⁴¹ Ivi, p. 34.

⁴⁴² Per approfondire la tecnica del punto di vista si consiglia il fondamentale: Donata Meneghelli (a cura di), *Teorie del punto di vista*, Scandicci, La nuova Italia 1998, dove l'autrice traduce e antologizza scritti sul tema di James, Genette, Booth, Lotman e altri. Per uno studio approfondito del punto di vista in Henry James si veda, sempre della medesima autrice: Donata Meneghelli, *Una forma che include tutto: Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino 1997.

⁴⁴³ Si ricorda che Meneghello ha preso da *The Turn of the Screw* (1898) di Henry James (tramite la mediazione di Paolo Milano) lo stesso termine “dispatrio”. Lo scrittore viene citato anche in Luigi Meneghello, *La virtù senza nome*, cit., p. 1434; e in Luigi Meneghello, *Le Carte. Volume 3: anni Ottanta*, Milano, Rizzoli 2001, p. 170.

⁴⁴⁴ Per approfondire il dialogismo bachtiniano in riferimento a Meneghello si veda: C. Segre, *Intreccio di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi 1991.

⁴⁴⁵ Cesare Segre, *Libera nos a malo*, in Giulio Lepschy (a cura di), *Su/per Meneghello*, Roma, Edizioni di Comunità 1983, p. 46.

«Comparve una figura, una faccia allucinata... K. trasalì di spavento, l'Inghilterra è piena di matti, e di apparizioni: ma era il nostro Lorenzo [...].
Ne prendemmo atto, convinti, e andammo a dormire».⁴⁴⁶

Ne *Il dispatrio* vi è, più in generale, una molteplicità di potenziali alter ego dello scrittore:

A tratti mi pareva di vedere in lui una specie di immagine capovolta delle mie ormai remote prime esperienze in Inghilterra: la scoperta del paese nuovo, visto con gli occhi di un giovane adulto forse leggermente immaturo, lo stupore e lo stimolo del contatto con una cultura creduta più viva della propria... Possibile che abbia pensato anche lui come me di essere capitato in mezzo a un popolo giusto e sano?⁴⁴⁷

La quale si intreccia con una vera e propria proliferazione di personaggi italiani, che vanno a costituire una sorta di corallità polifonica:

Madonna, quanti italiani ci sono nelle mie «memorie inglesi»! Cercavo, scrivendone, di tenerli a bada, di sotterarli. Non doveva essere un libretto sull'Inghilterra?

Niente da fare. Italiani di passaggio italiani stanziali, italiani in Italia, amici... Vederli qui, o da qui, li investiva di altra luce, illuminava loro e me. Ma allora, domanda Giacomo, è stato un dispatrio, o una specie di rimpatrio?⁴⁴⁸

Le due figure dell'*auctor* e dello *scribens* si intessono di continuo nel testo rendendosi garanti di esso e riflettendo sulla forma allo stesso tempo: la presenza di italiani richiama inevitabilmente la memoria della vita in Italia, che non viene dunque allontanata ed esorcizzata, bensì viene accettata e compresa proprio attraverso il dispatrio e la scrittura. È per questo che in *Nel prisma del dopoguerra* Meneghello può parlare del valore patriottico del dispatrio («per quanto riguarda me personalmente, credo di poter dire che quello è stato invece uno degli atti più patriottici che io abbia mai compiuto. Si potrebbe sostenere che sono andato via (e così l'io del libro) per amor di Patria!»⁴⁴⁹): esso è un rimpatrio esistenziale perché permette l'accettazione dell'identità italiana, che precedentemente era esorcizzata in quanto intrisa di retorica fascista.

Riflettendo su un modello ermeneutico per l'analisi della scrittura degli esuli, Peter Caravetta analizza la natura esistenziale (più che fisica, territoriale), del dispatrio:

La figura critica/dispatrio quindi consente di interpretare la dimensione semantica del proprio habitat (psicologico, sociale, culturale) in un senso altro da quello comunemente associato a coloro che sono costretti a trasferirsi al di fuori della patria natia o suolo nazionale, come gli espatriati, gli esiliati, i profughi o, nel termine altrove assunto come genere di cui questi sono le specie, i migranti. La nozione o parola/concetto dispatrio riporta il discorso critico/creativo «in casa», diciamo così, e minimizza la

⁴⁴⁶ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit. p. 64.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 92.

⁴⁴⁸ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 93.

⁴⁴⁹ Luigi Meneghello, *Nel prisma del dopoguerra*, cit., pp. 1458-1459.

questione dell'origine e della provenienza [...]. Teoricamente, il *dispatrio* dunque è meno legato al territorio dell'*espatrio*.⁴⁵⁰

Lo strumento attraverso cui Meneghello attua una riflessione sull'ibridazione dei differenti poli culturali è, come sappiamo, spesso l'ironia, definita dal punto di vista tecnico-retorico da Francesco Muzzioli come una negazione *in absentia*: «mentre nell'ossimoro diciamo il contrario di quanto abbiamo appena detto [...], nell'ironia diciamo il contrario di quanto vogliamo dire [...]». Un tipico segnale indicatore è l'iperbole⁴⁵¹. Di seguito prendiamo come campione un passo de *Il dispatrio* in cui le molteplicità di focalizzazioni si intessono con lo straniamento tipico della forma ironica:

Venne in visita il giovane biondo di Padova, lungo e languido, una specie di elegante lasagna. Tenne banco con negligenza, brillava mollemente, così elegante, così biondo, spalle al caminetto, e diceva che cosa sperava soprattutto di trovare in Inghilterra [...]. Era chiaro che si dava delle arie. Qui si chiama *party number*, carissimo, a me non fa impressione, ho altro da pensare che far colpo agli inglesi [...]. Conosciamo il tuo *ethos* da Camposanpiero, da Pontevigodarzere...Suvvia pannocchia padovana, hai fatto il tuo numero, va' via ora, va' a cercare a Londra, sloggia, va' fuori dalle incrinare scatole, vattene in nome di Santa Giustina, *piss off*.⁴⁵²

La *persona* non deve necessariamente smaccatamente coincidere con la figura biografica di Meneghello: il riferimento a un giovane di Padova non può non richiamare l'Università di Padova, dove Meneghello ha studiato filosofia, e dunque l'università italiana in senso lato, istituzione che l'autore ha abbandonato per cercare un sistema accademico più aperto e fluido, meno contaminato dal pensiero crociano. Non è un caso che gli atteggiamenti («le italianerie») del giovane facciano scattare nello *scriptor* (poiché è evidentemente il Meneghello *dispatriato* che parla qui) una breve ma corrosiva invettiva, con quel «ho altro da pensare che far colpo sugli inglesi» che non può non richiamare dei traumi personali. L'ironia e l'oscillazione tra i tempi e le identità raggiungono il proprio apice nel nesso «*ethos* da Camposanpiero, da Pontevigodarzere»: le due località sono infatti la prima un comune in provincia di Padova e la seconda una frazione di Padova stessa, stanno insomma per «paesano, provinciale». Anche in questo caso, nonostante Meneghello in un altro passo de *Il dispatrio* ci tenga a riferirci che «Malo per me è tre i luoghi meno provinciale del mondo...»⁴⁵³, non possiamo credere che un autore così ironico e autocritico non potesse rivedere in se stesso dei tratti provinciali, come tra l'altro si nota nell'esclamazione riferita a Reading da parte del «giovannotto dei visti al

⁴⁵⁰ Peter Caravetta, *Chiasmus. Modello per l'interpretazione della scrittura esiliata o bilingue*, in Franca Sinopoli, Silvia Tatti (a cura di), *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, Isernia, Cosimo Iannone, 2005, p. 49.

⁴⁵¹ Francesco Muzzioli, *L'analisi del testo letterario*, Roma, Empiria, 2012, p. 101.

⁴⁵² Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., pp. 206-207.

⁴⁵³ Ivi, p. 29.

Consolato inglese» presente nel medesimo passo («*Reading is... The provinces...*»⁴⁵⁴). Chiude il cerchio la dialettica «Santa Giustina, piss off», con l’invocazione della santa di Padova (e dunque ci si immagina, tipicamente locale) che viene “creolizzata” dall’interiezione tipicamente inglese, ad affermare la prismaticità della propria identità. La chiave per comprendere l’ironia propria a questo frammento (e a tutto il romanzo) è fornita in un altro passo de *Il dispatrio*:

Nel Paese degli angeli, l’instabilità dei contenuti della mente era considerata naturale. Dire «*I’ve changed my mind*» (cioè ho cambiato idea) non era una ammissione potenzialmente imbarazzante, ma una buona spiegazione. Questo a noi riusciva sorprendente, forse perché “la mente” in italiano la pensavamo come contenitore. Ovviamente si cambiava anche da noi parere, ma riconoscerlo sembrava un segno di poca serietà, una cosa da doversene almeno scusa. Lassù invece era un privilegio incontestabile della gente, anzi (secondo me) ne andavano fieri.⁴⁵⁵

Il poter cambiare idea liberamente, il vedere la mente come un flusso continuo e non come un contenitore, entra in stretto contatto con il valore del wit, dell’ironia, sopra l’intelligenza. Il non prendersi sul serio è insomma condizione necessaria per la rizomatizzazione identitaria in quanto solo un individuo che non si ritiene roccioso, monolitico può concepire la variazione libera, del proprio io. In *Fiori a Edimburgo* Meneghello spiega che:

Il presupposto essenziale della nostra cultura era il primato dell’intelletto su tutto il resto. L’intelligenza è la virtù di base: capire le ragioni delle cose, soprattutto attraverso dei sistemi formali, primo fra tutti la grammatica che per noi voleva dire la grammatica del latino, e i suoi adattamenti alle altre lingue che studiavamo. Arrivando in «Inghilterra» si notava subito il contrasto: qui l’intelligenza aveva uno status molto meno elevato: anzi si sarebbe detto che nella vita ordinaria essere e soprattutto sembrare intelligente non fosse affatto un merito, e che la parola *clever* (un misto di «[troppo] intelligente», «molto bravo» e «molto furbo») fosse moderatamente offensiva, un mezzo insulto.⁴⁵⁶

Per concludere, le idee “italiane” e le idee “dispatriate” entrano in una relazione continuativa: il soggetto dispatriato vive in uno spazio transculturale, *in-between*⁴⁵⁷, che permette riflessioni e paragoni non solo sulla creolizzazione del proprio io, ma anche su quella di altri italiani come Meneghello, ma di differente estrazione sociale:

Fuori dai boschetti di Academo c’era naturalmente un’altra Inghilterra. Dei costumi e della cultura dei popolani inglesi avevo già intravisto qualcosa al tempo della nostra piccola guerra partigiana, negli ex-prigionieri che erano con noi [...]. Gli incomprensibili proles stranieri di cui mi parlavano i nostri proles, gli ex-prigionieri calabresi, siciliani, pugliesi che uscendo dai campi di prigionia dopo la guerra si erano fermati lì a fare lavori agricoli a cinque sterline la settimana.⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 216.

⁴⁵⁶ Luigi Meneghello, *Fiori a Edimburgo*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1337.

⁴⁵⁷ Cfr. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, cit., p. 2.

⁴⁵⁸ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, pp. 71-72.

Seguono i ritratti di «Salvatore, di Trapani»⁴⁵⁹, di «un tarantino non giovanissimo, già prigioniero di guerra ma restato qui dopo la guerra a coltivare i pomodori»⁴⁶⁰ di «Raffaele, calabrese. Quattro figli e la donna in Italia»⁴⁶¹. Ritratti di italiani umili, creolizzatisi con l'identità inglese, uno specchio dell'Italia contadina lasciata a Malo e di quello che forse lo stesso Meneghello avrebbe potuto essere se la guerra partigiana fosse andata diversamente. Un'inserzione che serve anche a ricordare al lettore le differenze tra l'esilio intellettuale e il suo carattere contrappuntistico e l'emigrazione forzata, subordinata a delle esigenze di sopravvivenza:

L'anima si anglicizza a tua insaputa: e quando nella pienezza dei tempi (diciamo vent'anni dopo) tu stesso porti in giro per la campagna in macchina, forse con analoga pluralità di cilindri, la Giovannina veronese, mettiamo, ti trovi ora tu a dirle: «Ah, guarda che ponte! Guarda che prato!», anche per distrarla dai suoi crucci, che si calmi un po': e tu vedi che ha negli occhi, con un vapore di lacrime in arrivo, anche l'irritazione di una che pensa: «Ma insomma, che storie sono queste? Cosa c'è di straordinario in questo prato? È un prato: ne abbiamo tanti prati, noi, a Colonia, a Legnago!»⁴⁶²

E a questo punto mi viene in mente che forse nei miei rapporti profondi con gli inglesi, *gli inglesi non c'entrano*, nel senso che attribuisco a loro, alla loro lingua in primo luogo, e a quasi ogni cosa di lassù, una virtù sovraumana che non hanno: e per questo ho vissuto tanti e tanti anni col nervosismo, col dispiacere che la realtà attorno a me s'intestardisse a non essere come dicevo io.⁴⁶³

Questo sdoppiamento del libro/mondo e del soggetto è dialettica testuale generativa, anche della materia maladense. Ribadiamo infatti che i primi frammenti de *Il dispatrìo* sono ascrivibili agli anni '50-'60 (come dimostrato da uno spoglio del materiale manoscritto conservato presso l'Università degli studi di Pavia), e che dunque nella materia maladense notiamo la medesima rizomatizzazione identitaria. Come possiamo leggere nel fulminante incipit di *Pomo pero*:

Se ne stava pacifico nel portifàn, ma non appena lo tirarono fuori e gli tolsero la scuffietta si mise a urlare forse in modo un po' troppo veemente: pareva che rifiutasse il battesimo. Poiché non la smetteva, il prete che era don Emanuele gli mollò uno sberlotto forse un po' troppo veemente e lui ammutolì, infuriato, con l'aria di uno che decida di cominciare lo sciopero del silenzio; e difatti in seguito tacque... macché tacque. Storie. Tu non puoi sfuggire alla verità del prete che ti battezza e del come; né alle feste per il tuo battesimo in quel tinello, con quei santoli, con quei brindisi, e tu non puoi predicare queste cose di te, ma te di queste cose.

Venuto poi il tempo che si mise a parlare, dicevano in famiglia, parlò sveltamente e fin troppo bene; se ne stava in piedi sotto la tavola (perché era piccolo e minuto) e si sentiva uscire di là sotto i suoi discorsi ornati. Pretendeva già di spiegare agli altri le cose [...].

⁴⁵⁹ Ivi, p. 72.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 73.

⁴⁶¹ Ivi, p. 76.

⁴⁶² Ivi, pp. 57-58.

⁴⁶³ Ivi, p. 144.

Non ho figli, se l'Italia era fatta non ho dato bado al precetto di fare gli italiani. Mio nonno ne fece otto, quattro per sorte, ma una morì infante e fu ingrandita e posta in cornice nella camera dei nonni.⁴⁶⁴

Il protagonista della narrazione è evidentemente il Meneghello bambino: la focalizzazione è in terza persona, dunque lo scrittore si allontana da se stesso e si guarda a distanza analizzando i propri comportamenti. Con una continua dialettica di punti di vista, lo scrittore alla fine del capitolo torna repentinamente alla prima persona, e dunque alla vita presente: il dato di non aver mai avuto figli viene inoltre scritto attraverso l'utilizzo di un motto nazionalista che ironizza sull'unificazione italiana. Ma soprattutto notiamo come nello spazio di due righe venga esteriorizzato forse il più grande trauma del soggetto scrivente, un trauma attinente alla postmemoria (la memoria non del soggetto esperienziale bensì delle generazioni a lui precedenti, tramesse attraverso dispositivi multi e transmediali⁴⁶⁵), ovvero la possibile zia morta bambina e incorniciata nella camera dei nonni. In realtà memoria e postmemoria si interpenetrano continuamente: molto più avanti nella narrazione di *Pomo Pero*, nella sezione *Postumi*, troviamo un capitolo intitolato *Per la nascita della sorella Esterina*:

Illustrissimo sig. Direttore, mia sorella nacque minuta, moretta, molto somigliante a me, e morta. Nella camera grande c'era la stufa a segatura: quando nasceva uno di noi papà la portava su e l'accendeva, siamo nati tutti d'inverno.⁴⁶⁶

Chi è la prima persona che parla della sorella morta? Come si comprende dal seguito della narrazione, l'io è del padre di Meneghello, ma attraverso la scrittura di un giovane Meneghello che «era già più letterato» di lui: la memoria traumatica del padre rivive attraverso il figlio senza soluzione di continuità. Il procedimento, volutamente sottile, induce il lettore a non comprendere immediatamente chi è la prima voce parlante, provocando un'ibridazione dei piani temporali. Meneghello, sempre ne *L'acqua di Malo*, commenta i diversi «strati cronologici» che si intessono nel romanzo:

Intanto, sotto a tutto, c'è l'enorme stato preistorico che non conto nemmeno, che scende giù fino all'alto Medioevo [...]. Da lì in su ci sono tre livelli nella zona degli scavi veri e propri: per primo, a partire dal basso, c'è il paese antico che è quello in sostanza di mio nonno [...]. C'è poi il paese del secondo strato, quello dell'infanzia e gioventù mia, il paese degli anni Venti e Trenta; e finalmente lo strato numero tre, quello degli anni Quaranta e Cinquanta, fino al tempo in cui già scrivevo *Libera nos*. In seguito, quando stava prendendo forma *Pomo pero*, sopra a questo sito si era accumulata parecchia altra roba che veniva a costituire un ultimo e quarto livello, coi depositi recenti degli anni Sessanta e Settanta: uno spessore che era necessario attraversare per arrivare al resto.

Di questi livelli, lo strato poetico, quello “omerico” per intenderci, è il secondo dal basso, il periodo della mia infanzia e prima gioventù, circa un quindicennio dai medi anni Venti alla guerra.⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 623.

⁴⁶⁵ Cfr. Marianne Hirsch, *The generation of Postmemory*, New York, Columbia University Press, 2012.

⁴⁶⁶ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 670.

⁴⁶⁷ Luigi Meneghello, *L'acqua di malo*, in Id., *Jura*, cit., p. 1158.

La focalizzazione dello strato «poetico» è spesso, come nell'incipit di *Pomo pero*, in terza persona. Sembra quasi che quando l'autore ha davvero bisogno di riflettere sui rapporti tra l'io bambino e l'ambiente necessita di mettere la materia a distanza, con uno sguardo da archeologo che saggia la realtà. Il procedimento si ritrova anche in *Libera nos a malo*:

Si sentiva anche che in questo gli adulti facevano la commedia, e si ammirava il modello (purtroppo inimitabile) del piccolo anonimo popolano che aveva radicalizzato la protesta fino a investire i rapporti fondamentali dell'uomo, Famiglia e Religione.

Aveva subito fremendo certe imposizioni dei genitori: poi l'intervento gratuito dell'autorità ecclesiastica lo esasperava del tutto. Di questa esperienza ci ha lasciato lui stesso un conciso documento.

Me pare me mare
me manda cagare
el prete me vede
mi taco scoréde.

Era evidentemente molto arrabbiato: ma è impensabile che a questo precorritore della gioventù bruciata, nell'atto di manifestare il suo sentimento, non venisse anche un po' da ridere.

Si avvertiva che c'erano rapporti equivoci, oscuramente disonorevoli, tra gli adulti, le convenzioni della vita per bene, e la lingua. Questa loro commedia faceva perdere la pazienza.⁴⁶⁸

Qui lo sdoppiamento investe una dimensione di critica sociale, in quanto la distanza dal sé bambino è utilizzata per contestare la «commedia linguistica» degli adulti di allora, ma nell'ottica per l'appunto del bambino. La scelta di non narrare in una prima persona “infante” è connessa al non voler opporre dicotomicamente infanzia/dialetto e maturità/lingua: non troviamo, insomma, l'idealizzazione dell'infanzia condivisa da molti scrittori dialettali a cui Meneghello è stato erroneamente per troppo tempo assimilato. Il “componimento dialettale” è inoltre decisamente ironico, giocando sulla rima «mare/cagare»: come vedremo, la funzione del dialetto in *Libera nos a malo* è soprattutto carnevalesca, ma è centrale notare come l'ironia sia duplice, triplice, ha tanti livelli quanti sono i soggetti scriventi *démultipliés* (per dirla con Glissant) messi in scena. La capacità poetica del piccolo Meneghello può essere letta come un tentativo di vedere già nel sé bambino della figura dello *scriptor*, dello scrittore, che, non a caso, è dialettale e non italofono (si pensi al passaggio: «Imparavamo a mano a mano a scrivere e anche a parlare in lingua, aiutandoci coi libri stampati. ‘Nella casa del balilla Vittorio, di propriamente oziosi non c’era nessuno’. Vuol dire che la casa era del tutto vuota: propriamente-oziosi è un sinonimo fine di davvero»⁴⁶⁹). Difatti, la rizomatizzazione identitaria investe in primo luogo i rapporti tra soggetto parlante (dialettale) e soggetto scrivente (italofono), come spiegato in *Jura*: «Qui entri in una sfera diversa, con una dimensione in più: tu stesso diventi

⁴⁶⁸ Luigi Meneghello, *Libera nos a Malo*, cit., p. 35.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 44.

un'altra persona, ti sdoppi. Emerge con caratteristiche proprie l'io scrivente, il quale ha una gamma di sentimenti e di pensieri che coincide solo in parte con quella dell'io parlante»⁴⁷⁰.

Il processo anamorfico più importante nei confronti dell'identità dialettale e italiana si trova però in *Pomo pero*, dove le diverse identità dello scrittore (tanto la *persona* privata quanto l'*auctor* pubblico) fanno i conti con l'iniziale adesione al fascismo, attraverso un «esercizio all'esorcismo»⁴⁷¹. Seguendo Sinopoli e Morace⁴⁷², dunque, nell'operazione di disvelamento del reale operata dal dispatrio vi è una centralità della rilettura sociale e politica del fascismo: è la scrittura e il continuo confronto dell'*auctor* con la realtà accademica e sociale inglese a permettere una ricostruzione critica del fascismo paesano. Iniziamo da un passaggio in cui l'opposizione dialettica bambini/adulti già centrale per la critica linguistica viene risemantizzata in chiave politica:

Sedevano nell'atrio delle Scuole su seggiole basse, tra mucchi di camicie nere. Noi si avanzava in fila per due; ci mettevano la camicia grande mezzana o piccola, c'era potenza in loro e compassione, ci abbottonavano. Poi ci mandavano fuori a fare il corteo.

Il fascismo in paese, pur avendo generato Capi e Cape come usa fare la vita, non pareva però una casta separata di gente, ma appunto un aspetto della vita locale, un nostro vibrante modo di essere. Eravamo noi stessi, considerati sotto la specie del corteo.

[...] Chi sono dunque i fascisti? Quelli che hanno capito per primi la natura di questo bàgolo, e lo hanno portato qui e liberamente largito agli altri. In pratica, la gente per bene come i nostri papà, gli zii, i loro parenti e amici: i signori, quelli che hanno botteghe, tavolati, civiltà, serve, carta nei cessi per nettarsi il culo, il "Corriere" per fare la carta, e il rubinetto dell'acqua in spazzacucina.⁴⁷³

Il frammento inizia con un'alternanza tra la terza persona plurale e la terza persona singolare: lo scrittore si ritrae bambino tra altri bambini «seduti su seggiole basse, tra mucchi di camicie nere», l'iniziale distanziamento però viene subito mutato in un noi collettivo che oppone i bambini educati al fascismo al fascismo degli adulti. Anche qui lo straniamento e il distanziamento sono funzionali a un metodo di studio scientifico della materia maladense, di conseguenza al paragrafo successivo lo scrittore è pronto a riflettere sulla naturalità del fascismo paesano: solo la dialettica delle focalizzazioni tra il noi e il loro permette infatti l'ammissione di adesione al regime (il fascismo «eravamo noi stessi»). Di conseguenza il fascismo non è connotato in maniera altra, ma è visto come «un aspetto della vita locale», «un modo di essere». La "naturalità" del regime, è affermata con forza una pagina più avanti:

Gli Avversari mancavano e fin dove arrivava l'occhio non si vedeva un Traditore che fosse uno.

⁴⁷⁰ Luigi Meneghello, *Per non saper né leggere né scrivere*, in Id., *Jura*, cit., p. 984.

⁴⁷¹ Luigi Meneghello, *Discorso in controluce*, cit., p. 1389.

⁴⁷² Cfr. Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo*, cit., p. 24.

⁴⁷³ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 641-642.

C'erano bensì scontri tra fascisti e comunisti allestiti dalla zia Corinna in cucina, di fronte al focolare spento [...]. I comunisti che erano il mio compagno Nando figli odi popolano ignoto o quasi, resistevano disperatamente, ma alla fine i fascisti, io, terminavano di sopra e gli sbattevano a lungo la testa contro la pietra del focolare. Nando si arrendeva con sputi e lagrime.⁴⁷⁴

Tutti gli abitanti di Malo sono fascisti, i comunisti difatti non esistono: lo scrittore utilizza i termini «Avversari» e «Traditore» (elevandoli tramite la maiuscola a disvalori morali) per far comprendere al lettore la difficoltà per un bambino del poter andare oltre un sistema costituito che identifica l'alterità nel tradimento. Lo scontro tra fascisti e comunisti si può mettere in scena solo nel gioco tra bambini, tra Nando e il piccolo Meneghello. Per superare ed esorcizzare davvero l'adesione al fascismo bisogna riscrivere e rivivere momenti colpevoli e violenti: lo scrittore qui si ritrae chiaramente come fascista anche nel gioco, in quanto picchia violentemente il bambino avversario. Non vi è però una netta adesione al fascismo da parte dell'io bambino, poiché il soggetto che agisce bascula tra l'io e la terza persona plurale dei verbi «terminavano», «sbattevano», come se il bambino fosse guidato da una potenza esterna che non può né concepire né tantomeno comprendere: il gesto violento del piccolo Meneghello è meccanico, comandato, e il soggetto che nello scrivere ricomponе le azioni riordina la materia per comprendere l'effettivo ruolo personale avuto nell'adempimento iniziale al fascismo. Scrive Morace, analizzando il doppio movimento di assimilazione e distacco: «l'autore-personaggio si pone all'interno del 'noi' corale, si vergogna insieme ai suoi compaesani [...]. L'alterità dell'altro è il mezzo attraverso il quale rientrare in contatto con una parte di sé, riscoprendo le proprie radici e un passato che stava per essere sommerso; o, viceversa, di prendere coscienza dello scarto tra memoria e realtà»⁴⁷⁵. Il ripercorrere il trauma arriva infine “naturalmente” a una sorta di giustifica/riciesta d'aiuto al lettore sotto forma di questionamento:

Da nessuna parte ci veniva non dico lo stimolo a scegliere, ma anche solo l'avviso che ci fosse una scelta. Si possono scegliere le stagioni, le malattie? Cosa possiamo farci noi e c'è la corrente elettrica che somministra gli scossi, il freddo che ghiaccia l'acqua e gonfia le buanze, l'Inferno che arde, il Duce che forgia, Diopadre che vede tutto e va in bestia, e quello smidollato dell'angelo custode, vestito da donna, che non fa altro che piangere perché facciamo i peccati? Cosa possiamo farci?⁴⁷⁶

Qui lo scrittore abbandona la prima persona singolare per includersi in un noi collettivo e svolge una sorta di apologia dell'adesione al fascismo da parte della propria generazione: il fascismo è davvero «un fatto naturale» e ordinatorio, incarnato nel «Duce che forgia», quotidiano come la religione e «il freddo che ghiaccia l'acqua». È cruciale notare che il

⁴⁷⁴ Ivi, p. 643.

⁴⁷⁵ Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo*, cit., p. 110.

⁴⁷⁶ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 651.

frammento inizia all'imperfetto ma trova subito la propria modalità di esposizione nel tempo presente: il fascismo è ancora vivo, è ancora naturale, e la ripetizione insistita di quel «cosa possiamo farci?» sembra oltrepassare le generazioni ed essere pronunciata non solo dai bambini di Malo del ventennio, ma dai bambini (e dagli adulti) della Malo degli anni Sessanta (della presa diretta sul reale), e da chi vivrà in futuro non solo a Malo ma in Italia, con una critica corrosiva all'asservimento del popolo italiano all'autorità che solo il dispatrio può mettere in luce. Il vedersi da fuori scrutando le proprie diverse identità, le differenti maschere indossate durante la propria infanzia in paese, è esemplificato dal seguente passaggio:

Ho avuto diversi abiti in maschera, da arlecchino, da balilla, da prima-comunione e da piarò. In tutti ho fatto le mie piangiate, perché il piacere di vivere ogni tanto mascherandosi si scioglie e fa il suo laghetto di pianto; solo in due me la sono fatta addosso, da balilla e da piarò. In abito da prima-comunione io no, ma altri fece gli sforzi tornando di chiesa, forse per l'emozione sovrainposta al digiuno; sforzi di Gesù.⁴⁷⁷

La critica alla società italiana durante il fascismo è dunque impietosa, attraverso il proprio esorcismo Meneghello vuole esorcizzare il paese/Paese tutto, ma è lo sguardo straniero, lo sguardo di chi non ha fatto parte del fascismo, a permettere davvero la redenzione:

Era bruttissima, la donnetta che si chiamava la Bella Italia; piccola e storta, ed era considerata mezza scema [...]. Ma K. vide e mi spiegò con l'autorità che non si discute, che il paese sbagliava [...]. Ma invece parlava (e forse bisognava essere stranieri come K. per accorgersene), e diceva cose verissime, ed era un'assurdità considerarla scema.⁴⁷⁸

Il fascismo è dunque un organismo ordinatore che ha strutturato, per lungo tempo, la società e l'identità collettiva paesana: l'unico altro noi che sembra potersi opporre a questa sistematizzazione nell'arco dei vari frammenti della materia maladense sembra essere la «Compagnia degli amici», le cui «gesta» vengono soprattutto narrate nel capitolo 20 di *Libera nos a Malo*. Qui l'ironia dello scrittore dispatriato si fa meno corrosiva, e in alcuni passi possiamo sentire un sentimento nostalgico che è molto difficile ritrovare in altri passi dell'opera meneghelliana: la narrazione segue un ritmo più lineare, non ritroviamo la stessa proliferazione dei punti di vista degli altri passaggi. La Compagnia sembra insomma l'unico organismo sociale paesano in cui Meneghello anche riguardandosi a distanza sente ancora di appartenere pienamente:

Questo sentirsi insieme, e contenti, è supremamente importante. Si profilava tra gli amici abituali uno schema di rapporti stabili; gli amici diventavano una Compagnia. Pareva di essere non solo al centro del mondo, ma investiti di un privilegio speciale.

Per i ragazzi di un paese la Compagnia è l'istituto-madre. È un'associazione libera, un club senza sede e senza regolamento, ma i suoi legami sembrano in quegli anni più forti di ogni altra associazione naturale

⁴⁷⁷ Ivi, p. 638.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 661.

o tradizionale. Sorge ovviamente tra vecchi compagni di scuola, vicini di contrada, coetanei; corrisponde alle varie generazioni, anzi è uno dei modi fondamentali di contare le generazioni in paese.⁴⁷⁹

La Compagnia degli amici è anche l'unica «istituzione» che attraversa nel tempo il romanzo, poiché sono molteplici le scene il cui la *persona* dell'autore contemporanea alla scrittura si ritrae parlare e scherzare coi vecchi amici ritrovatisi a Malo. Nonostante la discontinuità tra i tempi rilevata, l'alternanza di focalizzazione è molto più serena rispetto ad altri passaggi, sembra che lo scrittore accetti i punti di identità e di differenza con gli amici di una vita.

Difatti, la principale tendenza della scrittura rizomatizzata nella materia maladense è l'alternanza della focalizzazione tra prima persona singolare e plurale in uno stesso frammento, scissione che rispecchia il *dispatrio* stesso. L'incipit di *Libera nos a malo* è in questo senso paradigmatico:

S'incomincia con un temporale. Siamo arrivati ieri sera, e ci hanno messi a dormire come sempre nella camera grande, che è poi quella dove io sono nato.⁴⁸⁰

Vi è una transizione da un verbo impersonale «s'incomincia» e dunque esterno al soggetto, a un noi («siamo arrivati»), verso l'io («sono nato»): è un movimento che sintetizza la costruzione e ricostruzione del soggetto, per disvelare l'io passato è necessario partire dall'impersonalità, dall'alterità. La narrazione poi continua con un «la superficie è elastica, non si sta in piedi, si cerca l'equilibrio ballonzolando»⁴⁸¹, un'evidente metafora della mente stessa (e della scrittura) che inizia a saggiare la materia, prima di essere investita da cocci di canti e inni dell'infanzia (che analizzeremo nel quarto capitolo) e che fanno irruzione nella contemporaneità trasognata, facendo assumere alla narrazione il senso «dell'incantazione»⁴⁸², della sfumatura tra sogno e realtà. Concentriamoci sulla prima persona plurale: di chi sta parlando Meneghello? Di un noi generazionale? Della sua famiglia? Crediamo che la risposta si possa trovare ben più avanti nel romanzo quando lo scrittore parla di suo padre: «per mio padre l'Esterò è quello, e ce ne siamo accorti nella sua recente visita a noi in Inghilterra»⁴⁸³, qui infatti il noi è molto più circostanziale e identifica la *persona* civile dello scrittore e della moglie Katia, che dunque presumibilmente è la stessa persona che accompagna il protagonista nelle

⁴⁷⁹ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 176.

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 5.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² Anche nel primo capitolo de *Il dispatrio* Meneghello pone l'accento sul tema del sogno, che si pone quindi come punto critico che necessita un approfondimento nello studio dei romanzi e in particolare sul rapporto tra finzione e realtà: «Sono arrivato a Londra in treno, addormentato. Tutto ciò che è seguito potrebbe essere stato un lungo sogno», *Il dispatrio*, cit., p. 13.

⁴⁸³ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 157.

primitissime righe. Questo noi ha però una certa importanza, in quanto non manifesta l'inclusività positiva della Compagnia o negativa del fascismo, bensì il “noi in Inghilterra”, e dunque contiene in sé il dispatrio, la distanza prismatica, che viene dunque espressa sin dalla primitissima riga del romanzo. In altri passi invece il noi può rappresentare la collettività del paese tutta, come nel capitolo 13, capitolo lirico-descrittivo di Malo, che incomincia con «questa baia è nostra. Sullo sperone che la separa dal lago della pianura è ancorato il nostro paese»⁴⁸⁴, ma che continua con «quello là a destra, sotto il golfo delle colline impicciolate che fuma, è il mio paese. Bisogna sedersi per terra, aspettare che sembri tutto vero»⁴⁸⁵, il paese di tutti e il paese di Meneghello si compenetrano, dunque, non opponendosi dicotomicamente ma fertilizzandosi a vicenda. La compenetrazione dei punti di vista poi continua con la dialettica tra il dialettale «Sacramèn che bello» e l'inglese «Oh, but this is *wonderful*»⁴⁸⁶, come reazioni alla vista del paese. Il tutto si esacerba nel passaggio:

You mustn't expect a *romantic* paese like Marostica, my dear
(*Viaggiatore inglese accompagnando un amico a Malo, verso la metà del sec. XX*)⁴⁸⁷

Qui il viaggiatore inglese che accompagna un amico a Malo è proprio Meneghello, che dunque si ritrae esterno al paese nel presente. Tuttavia, in seguito, l'appartenenza viene riaffermata e ristabilita: «Le piazze e le strade erano la nostra agorà; la nostra lingua, a differenza di quella attica, non si scriveva, ma era ricca e flessibile, e con essa si riproduceva come in uno specchio di parole il quadro rallegrante di una vita fatta non solo di triboli, ma anche di incontri, di avventure, di capricci alati, di riflessioni, di liberi eventi»⁴⁸⁸.

La molteplicità di punti di vista permette uno sguardo imagologico anche sulla propria famiglia: «Da un'antica testimonianza sembra che la nostra famiglia si possa considerare divisa in due rami: un ramo mercenari, basati a Monte Piàn, che siamo noi, e un ramo ebrei»⁴⁸⁹. Le distinzioni tra comunità anche minuscole (la famiglia, il paese), vengono affermate con tono ironico più volte durante la narrazione, in modalità che sembrano allo stesso tempo criticare la parcellizzazione dell'Italia dei comuni ma allo stesso tempo giustificarla antropologicamente («La cosa s'è poi ripetuta più volte con gli zii e con i nipoti: saltava sempre fuori un forestiero, un bresciano da l'os, insomma un rappresentante di ciò che è disumano e ovviamente fuori

⁴⁸⁴ Ivi, p. 97.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 98.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 98.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 103.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 129.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 137.

concorso»⁴⁹⁰; «Verso i meteci, gente di passaggio o nuovi arrivi in paese, c'era qualche iniziale freddezza e diffidenza, ma chi aveva i requisiti acquistava presto una completa parità di diritti e privilegi»⁴⁹¹). Fuori e dentro allo stesso tempo, questo sentimento a corrente alternata, questo straniare se stessi e la propria comunità, produce senso e riflessione e viene spesso associato all'alterità inglese (riprendiamo il passo: «Per mio padre l'Esterò è quello, e ce ne siamo accorti nella sua recente visita a noi in Inghilterra»⁴⁹²), ma non solo, può essere generato anche in adolescenza attraverso il paragone con Vicenza:

La parola autista l'avevo già sentita, ma non usata fino in prima ginnasio; in prima ginnasio (a Vicenza) il prete di religione mi disse: "Sei da Malo tu Meneghello?". Io dissi di sì e lui disse: "Io conosco i tuoi: non è autista tuo padre?". Io dissi di sì e arrossii. "Autista" mi pareva improvvisamente come un servitore; a Malo non era mai sorta la questione di *cos'era* mio padre, se mai avrei detto: "Ha officina, è un odi quelli delle corriere, lavora in officina, guida le macchine". Fu forse la prima volta che vidi il paese e noi tutti, dal di fuori, e fu un'impressione un po' sconcertante, non per colpa del paese però.⁴⁹³

Ritornando al personaggio di Katia, moglie dell'autore, bisogna notare che esso entra ancor di più in scena in *Pomo pero*, risultando sempre portatrice di un valore di presa di distanza critica dal paese. Cruciale è il capitolo della sezione *Postumi* di *Pomo Pero* intitolato *Cavar su i morti*, in cui si parla della morte del padre dello scrittore:

Mi sono vestito civilmente, non da festa che non usa quasi più neanche qui in paese, ma di scuro con la cravatta, quella che mi ha comprato mio padre a Treviso tanti anni fa, e ho messo anche il gilè. Anche nel vestire, sto rinnovando la generazione di mio padre, lo ricordo bene quand'era come sono io ora; naturalmente mi sento meno uomo, forse perché non faccio un lavoro manuale.

Sono arrivato con la nuova automobile per young executives, mezza sportiva, che ha più cavalli dei torpedoni che guidava lui. Con me è venuta mia moglie che verrebbe ad essere la young executive's wife e che avendo adottato i miei genitori come suoi viene anche ad essere una specie di sorella: i suoi li ha persi di vista in tempo di guerra.⁴⁹⁴

Il narratore parla del funerale di suo padre e si ritrae letteralmente da *persona* civile, vestito degli abiti che suo padre comprò: l'abito è simbolo del rinnovamento della generazione del padre, e dunque del passaggio di consegne, della continuità e della discontinuità, del soggetto che assimila, assorbe e trasforma. Fin qui abbiamo dunque un senso di continuità, di evoluzione naturale, lo strappo deciso arriva proprio con l'entrata in scena di Katia, che porta con sé le schegge della lingua inglese, che straniano il discorso tutto: «young executive» e «young executive's wife» rendono la *persona* dello scrittore altra rispetto al contesto non semplicemente del paese, ma della famiglia (e per giunta proprio nel giorno tradizionalmente

⁴⁹⁰ Ivi, p. 139.

⁴⁹¹ Ivi, p. 178.

⁴⁹² Ivi, p. 157.

⁴⁹³ Ivi, p. 155.

⁴⁹⁴ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 665.

più triste, la morte del capo-famiglia). Questo è forse uno dei casi in cui lo scrittore afferma maggiormente (anche se sottilmente) la propria individualità rispetto all'ambiente di Malo, e non è un caso che sia uno dei pochi esempi in cui il Meneghello autore ci dà un riferimento fisico e biografico sul Meneghello *persona* contemporaneo alla scrittura, come scrive Spinazzola, infatti, nel corso dei romanzi ambientati a Malo: «spetta al lettore dedurre da alcuni accenni sparsi e dal ricorso abbastanza frequente a locuzioni inglesi che il luogo nel quale risiede è l'Inghilterra. Quanto alla sua qualifica professionale, che si tratti di un intellettuale umanista è testimoniato dalla ricchezza di citazioni letterarie [...] mai però viene menzionato lo status di professore universitario»⁴⁹⁵. Ma anche in *Libera nos* vi sono passaggi in cui esplicitamente il noi si riferisce a Meneghello e alla moglie Katia, si veda il seguente:

Stanotte ci siamo trovati ancora alzati, con Sandro, alle tre, e abbiamo pensato di andare su a Monte di Malo a veder nascere il sole. Siamo andati in giro a svegliare Gino, e la Franca, e Mino, ma tutti hanno detto di no da finestre e balconi, e così siamo andati noi tre. Abbiamo aspettato un bel po' in piazza a Monte di Malo; e quando finalmente, nello squarcio che s'arroventava a vista d'occhio, abbiamo veduto spuntare il sole stesso, osservabile per qualche minuto, una piccola palla fluida, la Katia ha gridato: «Ma è vivo!» [...].
Mi sono voltato e ho visto la chiesa del paese teneramente illuminata dal primo sole.⁴⁹⁶

Per concludere il discorso sulla rizomatizzazione in Meneghello, possiamo affermare che l'identità plurale, prismatica dello scrittore dispatriato affermata trova il proprio corrispettivo narratologico in una pluralità delle realtà del paese, che è allo stesso tempo di Meneghello, della sua generazione, ma altro da lui. È la compenetrazione dei piani a permettere il raggiungimento della *glassy essence* e a rendere il proprio racconto un racconto fedele alla realtà. Solo tramite gli scambi e i travasi si può passare, secondo Meneghello, dall'«io c'ero» al «qui c'è stato», ovvero, per dirla con Barthes, il passaggio dal tempo di enunciazione perfetto all'aoristo⁴⁹⁷. La molteplicità permette di cogliere la realtà producendo una testimonianza:

Si riconoscono le scritture di curiosi prozii, o secondi cugini scomparsi da anni; sopra una data, 17 luglio 1924, si legge un lontano tentativo di dare forma a ciò che si vedeva accadere dalla porta di un negozio quando noi eravamo in fasce:
Ora un uragano violetto
arriva frusciando da Schio.
Ma aspetta: è proprio questa la stesura originale, o non sono parole che ho poi scritte io, trent'anni più tardi? Li ho visti anch'io arrivare questi uragani, e sono veramente così: violetti, e frusciano. Tante cose si fanno e si rifanno nelle varie generazioni, qualche volta meglio, qualche volta peggio.
Avvengono scambi, travasi; «io c'ero» non vuol più dire «io c'ero», ma «qui c'è stato».⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Valerio Spinazzola, *Itaca addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 2001, pp. 147-148.

⁴⁹⁶ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 172.

⁴⁹⁷ Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit., p. 215.

⁴⁹⁸ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 286.

Il rapporto tra «storie vere» e «cronaca-favola» è garantito dal continuo ritorno al paese: il noi infatti può anche rappresentare il gruppo di chi ritorna avendo costruito la sua vita altrove. Trattasi di una vera e propria comunità di espatriati e dispatriati, che riprende di volta in volta le fila del proprio discorso attorno a Mino, l'unico della Compagnia che è rimasto a Malo («Ci ritroviamo, perfezioniamo le nostre storie, osserviamo quello che succede. Tutti portiamo a Mino notizie del mondo»⁴⁹⁹):

Al centro di questo sistema di residui c'è ora Mino, il mio vecchio compagno di banco. Di anno in anno ha visto andar via uno dopo l'altro quasi tutti i suoi amici più stretti, e gli altri sbandarsi. Abita e vive in mezzo al paese, e ha sempre l'impressione che tutte le partenze partano da lui: si sente in mezzo a una struttura che si sfascia, si lamenta di restare ogni anno più solo [...]. Ci troviamo "da Davide" alla mattina, dove c'è ora Franco [...]. Si potrebbe dire che quello che ci pareva una volta il paese è nostro ora.⁵⁰⁰

Ed è, emblematicamente, proprio questo noi a chiudere il libro: non Meneghello e Katia, non Meneghello dispatriato, né Meneghello bambino, ma il noi di chi torna al paese:

Non sapevamo più cosa dirci. Sopra di noi c'era una lampadina di vecchio stile, l'unica rimasta col suo piatto di banda, tra i lampioncini nuovi. «Bisogna darle una nuova probabilità» ho detto io. «Solo un sasso per ciascuno, piccolo, e stando seduti». Ho tirato io, un po' a destra, poi Mino, un po' a sinistra. Poi ha tirato Nino e c'è stato un piccolo boato e pareva che fosse scoppiato un globo di buio. Abbiamo riso a lungo imbarazzati, e poi siamo andati via. Volta la carta la ze finia.⁵⁰¹

Ne *I piccoli maestri* l'alternanza tra le focalizzazioni narrative è meno evidente ma non meno compresente. C'è l'io fascista e il noi fascista, c'è l'io e il noi durante la fase dell'educazione partigiana, c'è il Gigi partigiano e la sua banda, e c'è infine il narratore dispatriato che scrive ex post. Per l'appunto il narratore, come abbiamo visto, prende la parola soprattutto alla prima persona singolare per rendersi testimone diretto della guerra partigiana. Si segnalano tuttavia alcuni luoghi testuali. Nelle prime pagine si alternano due prime persone plurali con differenti referenti: se «le cose cha facevamo erano insensate»⁵⁰² si riferisce infatti alle attività dei soldati fascisti durante la guerra; «da bambini le chiamavamo scarivòltole»⁵⁰³ si riferisce all'infanzia a Malo. Anche qui la prospettiva spesso è moltiplicata dalla presenza implicita del dispatrio, si noti per esempio: «sentivo quegli abissi di differenza che si sentono all'estero certe volte, quando i dati dei sensi, sfasati, s'induriscono come ciottoli, e ci prende un piccolo panico al pensiero che anche questa accozzaglia di cose è il mondo»⁵⁰⁴. Come analizzato da Pietro De Marchi, il punto di vista altrui è spesso utilizzato con funzione

⁴⁹⁹ Ivi, p. 291.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 285.

⁵⁰¹ Ivi, p. 300.

⁵⁰² Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., 346.

⁵⁰³ Ivi, p. 347.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 354.

conoscitiva, come nel seguente, in cui «all'io narrante, i partigiani si rivelano degli straccioni che, davanti agli inglesi che li osservano col binocolo, inscenano uno spettacolo da guitti della commedia dell'arte»⁵⁰⁵:

Sulla costa di fronte passavano macchine tedesche; alcune si fermavano, gli ufficiali scendevano sul ciglio, e ci osservavano coi binocoli. Veniva da gridargli, imbecilli, non vedete che non siamo pronti? Pareva che ci fosse un diaframma tra noi e loro; l'idea di sparargli qualche fucilata [...] sembrava completamente assurda, le pallottole sarebbe andate a scheggiarsi su una serranda di vetro infrangibile. Questi ufficiali che ci osservano, curiosi ma distaccati, come studiando animali marini in un acquario, parevano marziani, invulnerabili. Mi sentivo uno straccione in mezzo agli straccioni, osservato da questi marziani. I miei compagni stavano fermi: tutto a un tratto Bandiera si tiro giù i calzon, e si mes in ginocchio voltando il sedere all'insù. Ad uno ad uno gli altri lo imitarono; nessuno disse nulla: io restai com'ero, seduto per terra, come il pastore di un branco di culi, guardando i tedeschi che ci guardavano di lassù, e si passavano il canocchiale.⁵⁰⁶

Lo stesso arrivo degli inglesi-alleati dell'ottava armata alla fine del romanzo, come vedremo nel nostro quarto capitolo dedicato al multilinguismo, può apparire come una sorta di prefigurazione dell'arrivo degli inglesi e dell'Inghilterra nella vita di Meneghello. Ancora riguardo l'uso del noi, vi sono diverse occorrenze in cui esso si riferisce a Meneghello e al compagno Lelio («Il mio paese era pieno di gente come noi»⁵⁰⁷), ma in generale l'occorrenza più ricorrente della prima personale plurale è relativa al piccolo gruppo partigiano vicentino: «Sentivamo chiaramente, però, di formare un gruppo anche così dispersi; e istintivamente volevamo cominciare a funzionare come un gruppo, una piccola squadra scelta di perfezionisti vicentini, io, bene, Bruno, Nello, Lelio, Mario, Enrico, e qualche altro»⁵⁰⁸. L'organizzazione della banda, viene spiegato più avanti, ha due aspetti contraddittori: «uno era che volevamo combattere il mondo, agguerrirci in qualche modo contro di esso; l'altro che volevamo sfuggirlo, ritirarci da esso come in preghiera»⁵⁰⁹. L'esorcismo della guerra partigiana serve a tirarsi di dosso l'iniziale adesione al fascismo, ancor prima della comprensione di quanto successo, si sente la necessità della punizione fisica e morale:

Oggi si vede bene che volevamo soprattutto punirci. La parte ascetica, selvaggia, della nostra esperienza significa questo. Ci pareva confusamente che per ciò che era accaduto in Italia qualcuno dovesse almeno soffrire; in certi momenti sembrava un esercizio personale di mortificazione, in altri un compito civico. Era come se dovessimo portare noi il peso dell'Italia e dei suoi guai, e del resto anche letteralmente io non ho mai portato e trasportato tanto in vita mia: farine, esplosivi, pignatte, mazzi di bombe incendiarie, munizioni.⁵¹⁰

⁵⁰⁵ Pietro de Marchi, «Sémo inglesi». *La Matter of Britain nei Piccoli maestri*, in *Maestria e apprendistato*, cit., pp. 94-95.

⁵⁰⁶ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., pp. 94-95.

⁵⁰⁷ Ivi, p. 365.

⁵⁰⁸ Ivi, p. 369.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 457.

⁵¹⁰ *Ibid.*

Il gruppetto rappresenta un nucleo duro, inscalfibile fino al rastrellamento, di cui Meneghello diventa filtro prospettico:

Altro sgambetto della memoria; cadiamo, quei quattro ragazzotti che eravamo, fuori dalla mia memoria, sempre in una luce la cui impostazione generale era color arancione; sopravviene un orgasmo melmoso, noi siamo seduti con qualcosa di caldo e liquido in un recipiente che teniamo tra i ginocchi, sprofondiamo fuori dalla mia memoria.

Si ricomincia quando incontriamo Antonio e i due inglesi, Walter e Douglas.⁵¹¹

3.3.3. *Autobiografismo e traduzione del self in Salman Rushdie.*

Midnight's Children gioca tutto sulla paradossale relazione tra un punto di vista narratoriale onnisciente, che tiene palesemente in mano le fila del racconto mostrandole al lettore, e la molteplicità insita a questa stessa soggettività: Saleem è una vera e propria metonimia dell'India intera, dentro di lui si muovono folle oceaniche con differenti orientamenti religiosi, culturali, morali, linguistici, identitari⁵¹². Riprendiamo l'incipit:

I was born in the city of Bombay... once upon a time. No, that won't do, there's no getting away from the date: I was born in Doctor Narlikar's Nursing Home on August 15th, 1947. And the time? The time matters, too. Well, then: at night. No, it's important to be more... On the stroke of midnight, as a matter of fact. Clock-hands joined palms in respectful greeting as I came. Oh, spell it out, spell it out: at the precise instant of India's arrival at independence, I tumbled forth into the world. [...] I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country. For the next three decades, there was to be no escape [...]. I, Saleem Sinai, later variously called Snotnose, Stainface, Baldy, Sniffer, Buddha and even Piece-of-the-Moon, had become heavily embroiled in Fate – at the best of times a dangerous sort of involvement.⁵¹³

Il destino di Saleem è fin da subito legato a quello della storia della sua nazione, non solo a livello storiografico, come abbiamo già visto, ma a livello di immaginario, dentro di lui si muovono contrastanti visioni, memorie, prospettive, e nessuna di esse ha diritto a prevaricare su un'altra⁵¹⁴ («I have been, in my time, the living proof of the fabulous nature of this collective dream»⁵¹⁵). Lo stesso nome di Saleem è fin da subito individuato come uno solo dei lati della propria identità-rizoma: il nome è attribuito al soggetto da qualcun alto, che non ha alcun maggior diritto di nomina e identificazione rispetto alle altre soggettività incontrate lungo la storia del protagonista. Saleem è sullo stesso piano di Snotnose, Stainface, Baldy, Sniffer, Piece-of-the-Moon, tutti nomignoli, vezzeggiativi ma anche dispregiativi, con cui è stato

⁵¹¹ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 433.

⁵¹² Per uno studio del trattamento dell'identità nei romanzi di Rushdie, si veda: Lisa Freigang, *Formations of Identity in Salman Rushdie's Fictions*, Marburg, Tectum, 2009.

⁵¹³ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 3.

⁵¹⁴ Cfr. Neil Ten Kortenaar, *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's Midnight's Children*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2004, p. 70.

⁵¹⁵ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 150.

identificato in particolare durante l'infanzia e l'adolescenza. Nel cognome Sinai è contenuto, come spiegato più avanti nella narrazione, già tutto il futuro del protagonista: in esso vi è Ibn Sina, mago adepto alla religione sufi, «Sin the moon»⁵¹⁶, l'antico dio di Hadhramaut, a cui erano attribuiti poteri telepatici. Ma in inglese la lettera "S" è la medesima iniziale di peccato (*sin*), identificato qui in «a sinuous snake», in linea con la tradizione simbologica cristiana⁵¹⁷; non bisogna dimenticare che nella medesima tradizione Sinai è il nome del monte della Rivelazione. Molteplicità delle tradizioni religiose, molteplicità delle visioni e dei profeti:

In Arabia – *Arabia Deserta* – at the time of the prophet Muhammad, other prophets also preached: Maslama of the tribe of the Banu Hanifa in the Yamama, the very heart of Arabia; and Hazala ibn Safwan; and Khalid ibn Sinan. Maslama's God was ar-Rahman, "the Merciful"; today Muslims pray to Allah, ar-Rahman. Khalid ibn Sinan was sent to the tribe of 'Abs; for a time, he was followed, but then he was lost. Prophets are not always false simply because they are overtaken, and swallowed up, by history. Men of worth have always roamed the desert.⁵¹⁸

Il nome assegnatogli dai genitori vale quanto quelli pronunciati dalla tradizione, o dagli amici, in quanto egli è stato scambiato nella culla con Shiva, suo doppio e opposto, tanto nei poteri quanto nelle visioni del mondo («Saleem and Shiva, Shiva and Saleem, nose and knees and knees and nose... to Shiva, the hour had given the gifts of war (of Rama, who could draw the undrawable bow; of Arjuna and Bhima; the ancient prowess of Kurus and Pandavas united, unstoppable, in him!) ... and to me, the greatest talent of all – the ability to look into the hearts and minds of men»⁵¹⁹). La molteplicità e la finzionalità sono dunque presenti sin dalla nascita:

I was bombarded with a confusing multiplicity of views on the subject, being a Blessed One to a guru under a tap, a voyeur to Lila Sabarmati; in the eyes of Nussie-the-duck- I was a rival, and a more successful rival, to her own Sonny (although, to her credit, she never showed her resentment, and asked to borrow me just like everyone else); to my two-headed mother I was all kinds of babyish things – they called me joonoo-moonoo, and putch-putch, and little-piece-of-the-moon.⁵²⁰

Saleem, difatti, ha due madri: Amina Sinai e Mary Pereira, la tata che l'ha scambiato con Shiva. Esse, nella loro transculturalità rappresentano le molteplici origini del subcontinente indiano e di Bombay: l'India per Amina e il Portogallo per Mary Pereira: «Child of an unknown union, I have had more mothers than most mothers have children; giving birth to parents has been one of my stranger talents – a form of reverse fertility beyond the control of contraception, and even of the Widow herself»⁵²¹. Trattasi dunque di un'antigenealogia simile a quelle costruite da Glissant, rafforzata anche dalla molteplicità dei padri. Oltre a Willie Winkie, suo

⁵¹⁶ Ivi, p. 424.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 425.

⁵¹⁹ Ivi, p. 277.

⁵²⁰ Ivi, p. 178.

⁵²¹ Ivi, p. 337.

vero padre, e ad Ahmed Sinai, vi è infatti il comunista Nadir Khan (con l'evidente metafora politica), amante della madre, protagonista di un sogno ricorrente: «In it, Nadir Kahn came to her bed and impregnated her; such was the mischievous perversity of the dream that it confused Amina about the parentage of her child, and provided me, the child of midnight, with a fourth father to set beside Winkie and Methwold and Ahmed Sinai»⁵²². La catena parentale di ripetizioni e asimmetrie continuerà poi con la nascita del figlio di Saleem, passaggio in cui a livello stilistico, emblematicamente, viene ripetuto e variato l'incipit del romanzo, per manifestare come «There are as many versions of India as Indians»⁵²³:

He was born in Old Delhi... once upon a time. No, that won't do, there's no getting away from the date: Aadam Sinai arrived at a night-shadowed slum on June 25th, 1975. And the time? The tie matters, too. As I said: at night. No, it's important to be more... On the stroke of midnight, as a matter of fact. [...]. He was a child of a father who was not his father; but also the child of a time which damaged reality so badly that nobody ever managed to put it together again.⁵²⁴

Anche in questo caso la linea filiale non è chiara, in quanto Aadam con molta probabilità è il figlio biologico dell'unione tra Shiva (suo doppio) e Parvati (sua prima moglie): «He was the true great-grandson of his great-grandfather, but elephantiasis attacked him in the ears instead of the nose – because he was also the true son of Shiva-and-Parvati; he was elephant-headed Ganesh»⁵²⁵.

Ma soprattutto, come analizzato da Neil Ten Kortenaar, Saleem contiene in sé la molteplicità dell'India tutta («I have been a swallower of lives; and to know me, just the one of me, you'll have to swallow the lot as well. Consumed multitudes are jostling and shoving inside me»⁵²⁶), e la sua imminente morte è proprio data dall'impossibilità del mantenere insieme unite in una sola soggettività (per quanto plurale) una così grande molteplicità di visioni⁵²⁷:

Please believe that I am falling apart.
I am not speaking metaphorically; nor is this the opening gambit of some melodramatic, riddling, grubby appeal for pity. I mean quite simply that I have begun to crack all over like an old jug – that my poor body, singular, unlovely buffeted by too much history, subjected to drainage above and drainage below, mutilated by doors, brained by spittoons, has started coming apart at the seams. In short, I am literally disintegrating, slowly for the moment, although there are signs of acceleration. I ask you only to accept (as I have accepted) that I shall eventually crumble into (approximately) six hundred and thirty million particles of anonymous, and necessarily oblivious dust. This is why I have resolved to confide in paper, before I forget. (We are a nation of forgetters).⁵²⁸

⁵²² Ivi, p. 174.

⁵²³ Ivi, p. 373.

⁵²⁴ Ivi, p. 586.

⁵²⁵ Ivi, p. 587.

⁵²⁶ Ivi, p. 4.

⁵²⁷ Neil, Ten Kortenaar, *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's Midnight's Children*, cit., p. 78.

⁵²⁸ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 43.

La metafora di questa esistenza-contenitore è la telepatia di Saleem, che gli permette, come sappiamo, innanzitutto di riprodurre dentro di sé una sorta di Parlamento Indiano, la *Midnight's Children Conference*; per poi addirittura entrare nelle menti di ogni cittadino indiano, di diventare altro da sé, persino Jawaharlal Nehru, padre della nazione («And finally I hit my highest point: I became Jawaharlal Nehru, Prime Minister and author of framed letters: I sat with the great man amongst a bunch of gaptoothed, stragglebeard astrologers and adjusted the Five Year Plan to bring it into harmonic alignment with the music of the spheres...»⁵²⁹). La molteplicità dell'India entra dunque direttamente in Saleem, e viceversa, questo viene reso, soprattutto nel capitolo *All-India Radio* (dove il protagonista diventa per l'appunto "ripetitore" delle voci della nazione) attraverso una sorta di flusso di coscienza polifonico, che riprende, come analizzato da Guy Astic⁵³⁰, i singoli pensieri di varie soggettività prendendone stile di enunciazione e lingua. Il tutto viene però rimodellato nel tipico *Hindlinglish* del romanzo che analizzeremo nel quarto capitolo:

Telepathy, then: the inner monologues of all the so-called teeming millions, of masses and classes alike, jostled for space within my head. In the beginning, when I was content to be an audience – before I began to act – there was a language problem. The voices babbled in everything from Malayalam to Naga dialects, from the purity of Lucknow Urdu to the Southern slurrings of Tamil. I understood only a fraction of the things being said within the walls of my skull. Only later, when I began to probe, did I learn that below the surface transmissions – the front-of-mind stuff which is what I'd originally been picking-up – language faded away, and was replaced by universally intelligible thought-forms which far transcended words... but that was after I heard, beneath the polyglot frenzy in my head, those other precious signals, utterly different from everything else, most of them faint and distant, like far-off drums whose insistent pulsing eventually broke through the fish-market cacophony of my voices...⁵³¹

La molteplicità e la polifonia, l'entrare nelle menti delle persone e creare finzioni, vengono messe direttamente in linea con l'atto artistico creativo; identità-relazione, dunque, letteralmente come nodo genetico della creazione romanzesca:

Because the feeling had come upon me that I was somehow creating a world; that the thoughts I jumped inside were mine, that the bodies I occupied acted at my command; that, as current affairs, arts, sports, the whole rich variety of a first-class radio station poured into me, I was somehow *making them happen*... which is to say, I had entered into the illusion of the artist, and thought of the multitudinous realities of the land as the raw unshaped material of my gift.⁵³²

La molteplicità insita in Saleem si ripercuote anche nella discrepanza, nella separazione tra i differenti rami della sua identità-relazione: il giovane Saleem non è un'anticipazione del vecchio, ma ne è una vera e propria ulteriore versione. Stilisticamente questa distinzione viene resa attraverso un gioco tra la prima e la terza persona singolare:

⁵²⁹ Ivi, p. 241.

⁵³⁰ Cfr. Guy Astic, *Salman Rushdie. La fièvre du roman*, cit., p. 152.

⁵³¹ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., pp. 232-233.

⁵³² Ivi, p. 241.

He, young-Saleem-then, was afraid of an idea – the idea that his parents’ outrage might lead to a withdrawal of their love; that even if they began to believe him, they would see his gift as a kind of shameful deformity... while I, now, Padma-less, send these words into the darkness and am afraid of being disbelieved. He and I, I and he... I no longer have his gift; he never had mine. There are times when he seems a stranger, almost... he had no cracks. No spiders’ webs spread through him in the heat.⁵³³

Il medesimo gioco prospettico viene attivato nei confronti nel Saleem che diventa cittadino del Pakistan dopo la Partizione e la seguente migrazione familiare:

I must doggedly insist that I, he, had begun again; that ate years of yearning for importance, he (or I) had been cleansed of the whole business; that after my vengeful abandonment by Jamilia Singer, who wormed me into the Army to get me out her sight, I (or he) accepted the fate which was my repayment for love, and sat uncomplaining under a chinari tree, that, emptied of history, the buddha learned the arts of submission, and did only what was required of him. To sum up: I became a citizen of Pakistan.⁵³⁴

Il procedimento viene esacerbato durante la sequenza dei *Sundarbans*, quando Saleem, dopo la tragica morte della sua intera famiglia in seguito ai bombardamenti causati dalla guerra tra India e Pakistan, vive una sorta di limbo traumatico nella giungla in cui diventa «il Buddha», distaccandosi da sé. In queste pagine⁵³⁵ la narrazione è sempre, emblematicamente, in terza persona, fino al momento in cui viene riconosciuto dal personaggio di Parvati-the-witch, che lo chiama col suo nome riportandolo alla propria (sempre molteplice) identità:

Then Parvati-the-witch saw me and gave me back my name.
 ‘Saleem! O my god Saleem, you Saleem Sinai, is it you Saleem?’
 The buddha jerks, puppet-fashion. Crowd-eyes staring. Parvati pushing towards him. ‘Listen, it must be you!’ She is gripping his elbow. Saucer eyes searching milky blue. ‘My god, that nose, I’m not being rude, but of course! Look, it’s me, Parvati! O Saleem, don’t be stupid now, come on come on...!’
 ‘That’s it’, the buddha says. ‘Saleem: that was it.’⁵³⁶

In conclusione:

I no longer want to be anything except what who I am. Who what am I? My answer: I am the sum total of everything that went before me, of all I have been seen done, of everything done-to-me. I am everyone everything whose being-in-the-world affected was affected by mine. I am anything that happens after I’ve gone which would not have happened if I had not come. Nor am I particularly exceptional in this matter; each “I”, every one of the now-six-hundred-million-plus of us, contains a similar multitude. I repeat for the last time: to understand me, you’ll have to swallow a world.⁵³⁷

In *The Satanic Verses* il gioco di prospettive e di rimandi alla biografia di Rushdie viene reso più complesso e reticolare dall’incarnarsi in diversi personaggi; inoltre l’identità-relazione, il rapporto tra metamorfosi e migrazione, «come il nuovo entra nel mondo» costituisce, come spiegato a più riprese, il vero oggetto del romanzo. Il motivo della metamorfosi e dell’ibridazione è cruciale sin dalle primissime righe: «‘O, my shoes are Japanese,’ Gibreel

⁵³³ Ivi, p. 230.

⁵³⁴ Ivi, p. 488.

⁵³⁵ Cfr. Ivi, p. 502-509.

⁵³⁶ Ivi, p. 529.

⁵³⁷ Ivi, p. 535.

sang, translating the old song into English in semi-conscious deference to the uprushing host-nation, ‘These trousers English, if you please. On my head, red Russian hat; my heart’s Indian for all that»⁵³⁸. I due protagonisti, Gibreel e Saladin, all’inizio sono fusi l’uno nell’altro nell’atto della caduta, è il toccare terra che li separa e che fa cominciare la loro reciproca e continua ricerca antagonistica dell’altro («The two men, GibreelsaladinFarishtachamcha, condemned to this endless but also ending angelicdevevilish fall, did not become aware of the moment at which the processes of their transmutation began»⁵³⁹):

So instead of uttering words of rejection he opened his arms and Farishta swam into them until they were embracing head-to-tail, and the force of their collision sent them tumbling end over end, performing their geminate cartwheels all the way down and along the hole that went to Wonderland; while pushing their way out of the white came a succession of cloudforms, ceaselessly metamorphosing, gods into bulls, women into spiders [...]. And Chamcha in his semi-consciousness was seized by the notion that he, too, had acquired the quality of cloudiness, becoming metamorphich, hybrid, as if he were growing into the person whose head nestled now between his legs and whose legs were wrapped around his long, patrician neck.⁵⁴⁰

I due sono su quell’aereo per questioni identitarie legate all’accettazione o meno della loro discendenza indiana. Il narratore, dunque, dedica due capitoli alla descrizione degli archi narrativi, delle storie dei due personaggi, due archi complementari e opposti allo stesso tempo, che rappresentano due diversi modi di rapportarsi alla transculturalità dell’essere umano. «Reincarnation was always a big topic with Gibreel, for fifteen years the biggest star in the history of the Indian movies»⁵⁴¹, spiega il narratore: Gibreel passa la sua infanzia crescendo tra i cosiddetti *Bombay talkies*, destinato al mestiere di attore, per poi diventare (dopo un momento di crisi lavorativa ed emotiva) il più importante attore di Bollywood, specializzatosi in particolare nell’interpretazione delle innumerevoli divinità del pantheon indiane nel genere *theological*. Anche la storia di Saladin Chamcha è leggibile attraverso il motivo della maschera sociale:

Mr Saladin Chamcha had constructed this face with care – it had taken him several years to get it just right [...]. Furthermore, he had shaped himself a voice to go with the face, a voice whose languid, almost lazy vowels contrasted disconcertingly with the saw-off abruptness of the consonants. The combination of face and voice was a potent one; but, during his recent visit to his home town, his first such visit in fifteen years [...], there had been strange and worrying developments. It was unfortunately the case that his voice (the first to go) and, subsequently, his face itself, had begun to let him down.⁵⁴²

Chamcha ha passato la sua vita a “sbiancare” la propria identità, il suo nome originale infatti è Salahuddin Camchawala, ma egli lo modifica una volta arrivato in Inghilterra, dopo

⁵³⁸ Salman Rushdie, *Satanic Verses*, cit., p. 5.

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ Salman Rushdie, *Satanic Verses*, cit., pp. 6-7.

⁵⁴¹ Ivi, p. 11.

⁵⁴² Ivi, p. 33.

che il padre Changez (anche qui, nome evidente metafora del cambiamento) gli garantisce un'educazione nei *college* inglesi. Qui, nelle lettere che spedisce ai genitori, Saladin maschera il proprio disagio per i forti episodi di razzismo subiti, decisi a diventare un vero e proprio *Englishman*:

He felt the birth of that implacable rage which would burn within him, undiminished, for over a quarter of a century; which would boil away his childhood father-worship and make him a secular man, who would do his best, thereafter, to live without a god of any type; which would fuel, perhaps, his determination to become the thing his father was-not-could-ever-be, that is, a good and proper Englishman.⁵⁴³

I rimandi alla biografia di Rushdie (basti sfogliare le pagine del memoir *Joseph Anton*) sono evidenti e per nulla mascherate, Saladin si configura davvero come alter ego dell'autore, alla pari di Saleem Sinai. Egli però non è uno scrittore, ma «The Man of a Thousand Voices and a Voice»⁵⁴⁴: in Inghilterra fa carriera nel mondo del doppiaggio grazie alla sua abilità di impersonificare qualsiasi tipo di voce; da un lato quindi adattamento a una maschera sociale inglesizzante, dall'altro effluvio di differenti identità tramite l'espressione linguistica. Saladin tiene per anni l'India lontana da sé: è l'incontro con Zeenat Vakil («an art critic whose book on the confining myth of authenticity, that folkloristic straitjacket which she sought to replace by an ethic of historically validated eclecticism»⁵⁴⁵) a condurlo a una crisi identitaria che parte dalla voce, come espresso nel primo passaggio della nostra analisi sul suo personaggio. La voce indiana torna come una presenza fantasmatica, gli incrina il tono e l'accento, non è più mascherabile. L'avvenimento lo convince a tornare in India («What Saladin Chamcha ha come to India for: forgiveness»⁵⁴⁶), ma il primo ritorno (che avviene «fuori dalle scene») è deludente: è qui che lo ritroviamo sul Bostan, prima della caduta («Damn you, India, Saladin Chamcha cursed silently, sinking back into his seat. To hell with you, I escaped your clutches long ago, you won't get your hooks into me again, you cannot drag me back»⁵⁴⁷).

Lungo il romanzo Saladin e Gibreel vivranno due surreali metamorfosi: il primo assumerà le sembianze del Diavolo, il secondo dell'Arcangelo Gabriele. Evidentemente, la natura demoniaca di Saladin lo conduce ad avere delle importanti e cruciali sovrapposizioni con la figura del narratore, formalizzate attraverso l'ambiguità della focalizzazione in prima persona, come nel seguente passo:

⁵⁴³ Ivi, p. 43.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 60.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 52.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 64.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 37.

It was, I say, a serious matter when Saladin Chamcha woke up, looked into a mirror framed in blue-and-gold Japonaiserie lacquer [...]; while, at his temples, he observed a brace of fearfully discoloured swellings [...].

I am a real man, he told the mirror, with a real history and a planned-out future.⁵⁴⁸

Saladin, che ha passato la sua vita a inglesizzarsi, verrà trattenuto dalla polizia inglese dopo la caduta dal Bostan e l'arrivo sulla costa della Manica inquanto reputato un immigrato irregolare: egli assume le sembianze che ha allo sguardo del potere anglosassone, l'immigrato è un nemico, il male incarnato. La sua etnicità, il colore della sua pelle non gli permette di essere identificato in un cittadino anglosassone:

«My name is Salahuddin Chamchawala, professional name Saladin Chamcha,» the demi-goat gibbered. «I am a member of Actors' Equity, the Automobile Association and the Garrick Club. My car registration number is suchandsuch. Ask the Computer. Please.»

«Who're you trying to kid?» inquired one of the Liverpool fans, but he, too, sounded uncertain. «Look at yourself. You're a fucking Packy billy. Sally-who? – What kind of name is that for an Englishman?»⁵⁴⁹

Saladin verrà rinchiuso in carcere e parteciperà alla grande fuga con altri immigrati-mutanti, che come lui hanno assunto l'immagine mostruosa che è stata affibbiata loro per tutta la vita: «there were many shadowy figures running through the glowing night, and Chamcha glimpsed beings he could never have imagined, men and women who were also partially plants, or giant insects, or even, on occasion, built partly of brick or stone; there were men with rhinoceros horns instead of noses and women with necks as long as any giraffe»⁵⁵⁰. Lungo la storia Saladin accetterà sempre di più la propria metamorfosi e la propria natura demoniaca e transculturale («He chose Lucretius over Ovid. The inconstant soul, the mutability of everything, das Ich, every last speck. A being going through life can become so other to himself as to *be another*, discrete, severed from history»⁵⁵¹). Questa nuova visione di sé lo porterà anche ad essere accettato da un altro tipo di società inglese, non quella conservatrice e borghese ma quella proletaria che combatte per i diritti delle classi più emarginate, diventando addirittura un simbolo della lotta di classe. Le prese di parola in prima persona e le identificazioni col narratore vanno di pari passo con questo percorso:

I am the incarnation of evil, he thought. He had to face it. However it had happened, it could not be denied. I am *no longer myself*, or not only. I am the embodiment of wrong, of what-we-hate, of sin.

Why? Why me?

[...]

For what was he – he couldn't avoid the notion – being punished? And, come to that, *by whom?* (I held my tongue).⁵⁵²

⁵⁴⁸ Ivi, p. 135.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 163.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 171.

⁵⁵¹ Ivi, p. 288.

⁵⁵² Ivi, p. 256.

Lo stesso Gibreel, come detto, vive una metamorfosi, che viene usata dal narratore per permettere i passaggi cronotopici tra il tempo secolare di Londra e quello immutabile del Corano. Anche Gibreel prende la parola alla prima persona, ma il suo punto di vista è sempre ibrido, come spiegato in un importante passo: «Gibreel: the dreamer, whose point of view is sometimes that of the camera and at other moments, spectator»⁵⁵³. Il suo punto di vista, soprattutto nelle parti in cui incarna l’Arcangelo Gabriele, è oscillante, e rappresenta tanto dunque il ruolo del messaggero sacro, tanto quello del personaggio finzionale, il cui libero arbitrio è solo un miraggio, una finzione per l’appunto, essendo inventato e scritto da un autore:

And then, without warning, Hamza says to Mahound: ‘Go ask Gibreel,’ and he, the dreamer, feels his heart leaping in alarm, who, me? I’m supposed to know the answers here? I’m sitting here watching this picture and now this actor points his finger out at me, who ever heard the like, who asks the bloody audience of a ‘theological’ to solve the bloody plot? – But as the dream shifts, it’s always changing form, he, Gibreel, is not longer a mere spectator but the central player, the star. With his old weakness for taking too many roles: yes, yes, he’s not just playing the archangel but also him, the businessman, the Messenger, Mahound, coming up the mountain when he comes.⁵⁵⁴

Gibreel si ritrova a dover rispondere a Maometto circa la natura di Allah, ma non conosce evidentemente la risposta («*Mahound comes to me for revelation, asking me to choose between monotheist and henotheist alternatives, and I’m just some idiot actor having a bhaenchud nightmare, what the fuck do I know, yaar, what to tell you, help. Help*»⁵⁵⁵), ed è qui che avviene il già citato e cruciale episodio dei Versi Satanici, in cui l’alternanza delle focalizzazioni è maggiormente esibita. L’episodio principia con un *you* che si riferisce a Maometto, creando una sovrapposizione tra il profeta e il lettore («As you climb you hear the desert doves calling your name, and the rocks greet you, too, in your own language, crying *Mahound, Mahound*. When you reach the cave you are tired, you lie down, you fall asleep»⁵⁵⁶); per poi “allontanare” momentaneamente la figura di Maometto attraverso l’uso di una terza persona singolare e passare a Gibreel, che coincide e allo stesso tempo è esterno al profeta: «But when he has rested he enters a different sort of sleep [...], and now Gibreel, who has been hovering-above-looking-don, feels a confusion, *who am I*, in these moments it begins to seem that the archangel is actually *inside the Prophet* [...], I emerge, Gibreel Farishta, while my other self, Mahound, lies listening, entranced, I am bound to him»⁵⁵⁷. Gibreel e Maometto sono entrambi emissari di un messaggio superiore, quello del Dio/Autore che gli dà voce. Al fine di criticare il concetto di autorialità e di autorità monolitica, Rushdie però come sappiamo fa coincidere il narratore con

⁵⁵³ Salman Rushdie, *Satanic Verses*, cit., p. 108.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ Salman Rushdie, *Satanic Verses*, cit., p. 109.

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 110.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

Satana, così da mettere in dubbio la validità assoluta della parola. La massima sovrapposizione tra narratore, Maometto e Gibreel (autore/personaggio), avviene nel seguente passaggio:

Now the miracle starts in his my our guts [...], reaching up to *my vocal cords* and the voice comes.
Not my voice I'd never known such words I'm no classy speaker never was never will be bit this isn't my voice it's a Voice.
Mahound's eyes open wide, he's seeing some kind of vision staring at it, oh, that's right, Gibreel remembers, me. He's seeing me. My lips moving, being moved by. What, whom? Don't know, can't say? Nevertheless, here they are, coming out of my mouth, up my throat, past my teeth: the Words.
Being God's postman is no fun, yaar.
Butbutbut: God isn't in this picture.
God knows whose postman I've been.⁵⁵⁸

La prima persona è quella di Gibreel, che però ibrida in sé una pluralità di parlanti, dentro e fuori di sé («his my our»), creando una contrapposizione tra fisicità delle corde vocali, personali, ma voce che ne fuoriesce esterna, non propria. La voce in realtà non è quella di Dio, come anticipato, ma quella di Satana: «This is what he has heard in his listening, that he has tricked, that the Devil came to him in the guise of the archangel, so that the verses, he memorized, the ones he recited in the poetry tent, were not the real thing but its diabolic opposite, not godly, but satanic»⁵⁵⁹. Più avanti nel romanzo i Versi Satanici saranno ripetuti in maniera parodica da Saladin, ormai pienamente a suo agio nella propria natura demoniaca, mentre cerca di convincere Gibreel (riprendendo il ruolo di Iago con Othello) del tradimento della moglie⁵⁶⁰. La trasmissione dei Versi Satanici è dunque, come analizzato da Ines Dhabbebe⁵⁶¹, metafora e parodia del processo di creazione letteraria. La relazione più avanti nel romanzo si arricchirà di un nuovo elemento, attraverso il dialogo-rivelazione tra due personaggi finzionali del piano religioso-magico del Corano: Baal e Salman the Persian. A loro modo entrambi possono essere interpretati in quanto alter ego di Rushdie: Baal è il polemista, il satirista che va contro il potere costituito e cerca di ridicolizzare la fede monoteista di Maometto attraverso i suoi versi; Salman è lo scriba di Maometto, qui la presenza del nome autoriale associata al mestiere dello scrivano non può non generare sovrapposizioni con Rushdie. Salman, dicevamo, rivela a Baal di aver modificato i versi tramandati da Maometto: non vi sarebbe dunque differenza tra versi sacri e satanici, essendo tutti a loro volta modificabili/modificati, essendo, infine, impossibile rintracciarne l'origine e la veridicità (chiara metafora dell'*intentional fallacy* dell'opera letteraria):

⁵⁵⁸ Salman Rushdie, *Satanic Verses*, cit., p. 112.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 123.

⁵⁶⁰ Cfr. Ivi, pp. 443-446.

⁵⁶¹ Ines Dhabbebe, *Les Versets Satiriques: ou l'art du roman chez Salman Rushdie*, Paris, L'Harmattan, 2022, p. 204.

«Maybe I hadn't dreamed of myself as Gibreel,» Salman recounted. «Maybe I was Shaitan.» The realization of this possibility gave him his diabolic idea. After that, when he sat at the Prophet's feet, writing down rules rules rules, he began, surreptitiously, to change things.

«Little things at first. If Mahound recited a verse in which God was described as *all-hearing, all-knowing*, I would write, *all-knowing, all-wise*. Here's the point: Mahound did not notice the alterations. So there I was, actually, writing the Book, or rewriting, anyway, polluting the word of God with my own profane language.»⁵⁶²

Partiamo dalle focalizzazioni. Se la terza persona del narratore è, come abbiamo visto, lo strumento narrativo più usato, questa prospettiva è spesso dialettizzata e addirittura messa in crisi dalla presa di parola in prima persona di diversi personaggi, di cui si propone una campionatura, partendo dai personaggi secondari. Senza l'inserimento del virgolettato, Rushdie inserisce il discorso diretto che il santone Babasaheb Matre pronuncia al giovane Gibreel Farishta, convincendolo dell'esistenza del soprannaturale:

Once (Mhatre recounted) the glass had been visited by the most co-operative of spirits, such a too-friendly fellow, see, so I thought to ask him some big questions. *Is there a God*, and that glass which had been running round like a mouse or so just stopped dead, middle of table, not a twitch, completely phutt, kaput. So, then, okay, I said, if you won't answer that try this one instead, and I came right out with it, *Is there a Devil*.⁵⁶³

Il riferimento alla provenienza del discorso è inserito tra parentesi («Mhatre raccontava»), ma la presenza ripetuta dell'*I* conduce il lettore a porsi delle domande circa la vera origine del discorso, soprattutto date le questioni di importanza ontologica sull'esistenza di Dio e del Demonio (e quindi sull'autorialità, come abbiamo visto nelle pagine precedenti). Il medesimo procedimento è utilizzato pagine più avanti per Abu Simbel, che prende la parola alla prima persona criticando la cieca fede monoteistica di Maometto, anche in questo caso, dunque, il passaggio si può leggere a livello metatestuale: moltiplicazione di punti di vista che corrisponde a messa in crisi del concetto di singola origine:

Why do I fear Mahound? For that: one one one one, his terrifying singularity. Wheareas I am always divided, always two or three or fifteen. I can even see his point of view; he is as wealthy and successful as any of us, as any of the councilors, but because he lacks the right sort of family connections, we haven't offered him a place amongst our group. Excluded by his orphaning from the mercantile elite, he feels he has been created, he has not had his due.⁵⁶⁴

Anche qui la voce sembra quasi essere quella del narratore-Satana, che mette in crisi l'univocità del sapere monoteistico, personificazione che viene “disambiguata” solo qualche rigo dopo, con l'esplicitazione del «thinks the Grandee of Jaihilia drifting into sleep»⁵⁶⁵. A tal proposito si veda anche il monologo interiore di Pamela Lovelace, in un momento euforico (e

⁵⁶² Salman Rushdie, *Satanic Verses*, cit., p. 367.

⁵⁶³ Ivi, p. 21.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 102.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

post-traumatico) conseguente l'apparente morte di Saladin Chamcha durante l'esplosione del Bostan:

She drank to that. There were things I was waiting to tell you, Saladin. [...].
One more thing: I'm leaving you. It's over; We're through.
I could never say anything to you, not really, not the least thing. If I said you were putting on weight you'd yell for an hour [...]. You interrupted me in public. People noticed it, what you thought of me. I forgave you, that was my fault; I could see the centre of you, that question so frightful you had to protect it with all that posturing certainty. That empty space.
Goodbye, Saladin. She drained her glass and it down beside her.⁵⁶⁶

Anche qui la sequenza di focalizzazione in prima persona viene aperta e chiusa da una terza persona, che permette di circostanziare il discorso, che qui assume una forte carica identitaria se pensiamo che Saladin è il doppio più evidente dell'autore Rushdie. Ma ritorniamo a Gibreel e Saladin. Come abbiamo visto nel nostro secondo capitolo, la sovrapposizione tra i piani del sogno-religione, realtà-mondanità si farà sempre più ambigua, fino all'apparente metamorfosi dello stesso Gibreel nell'Arcangelo Gabriele:

He began to enlarge his person.
[...]. He really was incredible. Here appeared a celestial being, all radiance, effulgence and goodness, larger than Big Ben, capable of straddling the Thames, colossus-style, and these little ants remained immersed in drive-time radio and quarrels with fellow-motorist. «I am Gibreel,» he shouted in a voice that shook every building on the riverbank: nobody noticed.⁵⁶⁷

«Nobody noticed»: se la metamorfosi satanica di Saladin è sotto gli occhi di tutti, quella angelica di Gibreel viene ignorata ma viene descritta dal narratore come effettivamente avvenuta; il mondo vede il Demonio, il male in ogni cosa, e non il bene, sembra dirci qui Rushdie. In definitiva, come spiegato in un passo saggistico e metatestuale cruciale, l'opposizione tra Saladin e Gibreel è lo scontro tra due diversi modi di concepire il *self*, l'uno transculturale, discontinuo, reticolare; l'altro omogeneo, progressivo, individuale:

Should we even say that these are two fundamentally different *types* of self? Might we not agree that Gibreel, for all his stage-name and performances; and in spite of born-again slogans, new beginnings, metamorphoses; - has wished to remain, to a large degree, *continuous* [...]. Whereas Saladin Chamcha is a creature of selected *discontinuities*, a willing re-invention; his *preferred* revolt against history being what makes him, in our chosen idiom, 'false'? [...]. While Gibreel, to follow the logic of our established terminology, is to be considered 'good' by virtue of *wishing to remain*, for all his vicissitudes, at bottom an untraslated man.

- But, and again but: this sounds, does it not, dangerously like an intentionalist fallacy? – Such distinctions, resting as they must on an idea of the self as being (ideally) homogeneous, non-hybrid, 'pure', - an utterly fantastic notion! -⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ Salman Rushdie, *Satanic Verses*, cit., p. 183.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 335.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 427.

Dopo la fine della narrazione e della storia vera e propria, dello scontro tra Gibreel e Saladin, Saladin ha completato il suo arco narrativo: non rifiuta più la propria transculturalità, anzi, la accetta, e così facendo non si vede più (e non è neanche visto dagli altri) come un demone. Il compimento dell'arco si conclude col ritorno possibile e riuscito all'origine-India, dovuto a una causa di forza maggiore, ovvero al cancro terminale del padre:

Eighteen months after his heart attack, Saladin Chamcha took to the air again in response to the telegraphed news that his father was in the terminal stages of multiple myeloma, a systemic cancer of the bone marrow that was 'one hundred per cent fatal, as Chamcha's GP unsentimentally put it when he telephoned her to check. There had been no real contact between father and son since Changez Chamchawala sent Saladin the proceeds from his felled walnut-tree all those eternities ago.⁵⁶⁹

Qui l'autobiografia di Rushdie prende pienamente il posto della finzione, o quasi. Leggendo le pagine di *Joseph Anton*, scopriamo infatti che Rushdie ha effettivamente perso il padre a causa di un cancro terminale, ma non si è mai veramente occupato di lui, preferendo restare in Inghilterra per lavorare alla scrittura. Fu la sorella, figura che qui inizia a comparire ma che avrà un ruolo decisivo in *Quichotte*, a occuparsi del padre, nonostante anch'essa vivesse in Inghilterra. Questo evento genererà una grande scissione familiare e un gran senso di colpa nell'autore, che sembra cercare di "risarcire" quanto capitatogli, le scelte sbagliate fatte, attraverso il piano della finzione e della scrittura:

To fall in love with one's father after the long angry decades was a serene and beautiful feeling; a renewing, life-giving thing, Saladin wanted to say, but did not, because it sounded vampirish; as if by sucking this new life out of his father he was making room, in Changez's body, for death. Although he kept it quiet, however, Saladin felt hourly closer to many old, rejected selves, many alternatives Saladins – or rather Salahuddins – which had split off from himself as he made his various life choices, but which had apparently continued to exist, perhaps in the parallel universe of quantum theory.⁵⁷⁰

Rushdie non ha mai provato quell'esperienza di riconciliazione col padre, egli si ritrae, in questo passaggio, come un'altra versione possibile di Saladin, del suo personaggio. In *Quichotte*, invece, la mancata assistenza al padre sarà in un certo senso "accettata" e dichiarata, attraverso la messa in scena del difficile rapporto tra Sam DuChamp e sua sorella⁵⁷¹. Questo complesso rapporto tra autobiografia, autorialità, e identità-rizoma viene davvero esacerbato nell'ultimo romanzo della nostra analisi. Qui l'identità di Rushdie si sdoppia in due rizomi transculturali: Ismail Smile (*Quichotte*) protagonista della storia, e l'autore del *Quichotte* Sam DuChamp, protagonista del *récit*, entrambi infatti presentano importanti consonanze con la biografia di Rushdie, ma anche tra loro due. Difatti, il rapporto tra DuChamp e *Quichotte* è esemplificativo del rapporto tra autore e personaggio: il personaggio non è una riproposizione

⁵⁶⁹ Ivi, p. 511.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 523.

⁵⁷¹ Cfr. Salman Rushdie, *Quichotte*, cit., pp. 293-297.

acritica e diretta dell'autore, un'incarnazione finzionale, ma viene generato dal suo inconscio, dai suoi traumi, egli è una parte della vita dell'autore, ma non è allo stesso tempo l'autore:

To make the sense of the life of the strange man whose latter days he was setting out to chronicle, he would have to reveal himself alongside his subject, for the tale and the teller were yoked together by race, place, generation and circumstances. Perhaps this bizarre story was a metamorphosed version of his own. Quichotte himself might say, if he were aware of Brother (which was impossible, naturally), that in fact the writer's tale was the altered version of his history, rather than the other way around, and might have argued that his 'imaginary' life added up to the more authentic narrative of the two.

So, in brief: They were both Indian American men, one real, one fictional, both born long ago in what was then Bombay, in neighboring apartment blocks, both real. Their parents would have known each other (except that one set of parents was imaginary) [...]. They were about the same age [...]. They met friends (real, fictional) and acquaintances (fictional, real) in the obituary columns with increasing frequency [...]. And there were deeper echoes. If Quichotte had been driven mad by his desire for the people behind the TV screen, then he, Brother, had perhaps also been deranged by proximity to another veiled reality, in which nothing was reliable, treachery was everywhere, identities were slippery and mutable, democracy was corruptible. [...].

Brother was agitated about many things. Like Quichotte, he was alone and childless, except that he once had a son. This child had vanished long ago like a ghost, and must be a young man by now, and Brother thought about him every day and was dismayed by his absence.⁵⁷²

Partiamo dall'identità transculturale di Quichotte:

(The unusual surname Smile, by the by, was the Americanised version of Ismail, so the old travelling salesman was really Mr Ismail Ismail, or, alternatively, Mr Smile Smile. He was a brown man in America longing for a brown woman, but he did not see his story in racial terms. He had become, one might say, detached from his skin. This was one of the many things his quest would put in question, and change).⁵⁷³

Così come quella di Saladin Chamcha, anche la storia di Quichotte debutta da una negazione della propria origine indiana: il nome «Smile» ne è infatti la versione americanizzata. Anche per lui l'evoluzione della storia è solo un tracciato che sta per il più importante percorso di scoperta di sé e della propria identità. Da questo punto di vista è essenziale notare la consonanza tra il nome autoriale e quello di Salma R., il fulcro del desiderio amoroso di Quichotte: ritrovare l'amata, vuol dire ritrovare se stessi. I due, inoltre, sarebbero nati nello stesso quartiere di Bombay («In one of those extraordinary coincidences that enliven real life but are considered suspect in fiction, she moved into a smart apartment on the very same low hill in Breach Candy where Quichotte had previously been a child, though she was around thirty years younger than her further admirer»⁵⁷⁴). La *backstory*, il passato di Quichotte, viene rivelata attraverso dei *flashback*, delle visioni di Sancho, che grazie alla sua natura ibrida tra finzione e realtà, può visualizzare le influenze di vita e culturali che hanno formato il padre immaginario: «I see him. He's a boy on a hill in Bombay. What do I know about the city? Less than nothing except what he sees [...]. Here's what he never tells his father: There are three crimes you can

⁵⁷² Ivi, pp. 22-23.

⁵⁷³ Ivi, p. 5.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 40.

commit at an English boarding school. If you're foreign, that's one. Being clever is two. And being bad at sports, that's three strikes, and you're out»⁵⁷⁵. In virtù di questa caratteristica, Sancho è anche il personaggio che prende maggiormente la parola in prima persona, spesso rivolgendosi direttamente al Dio/Autore/Narratore/Rushdie, mettendone in discussione natura e autorità:

I get the weirdest sense that *there's someone else in here* [...]. It feels to me, at those moments when I have this sense of a stranger, as if there's somebody under slash behind slash above the old man. Somebody – yes – making him the way he made me. Somebody putting his life, his thoughts, his feelings, his memories into the old man the way the old man put that stuff inside me. [...]. This is driving me nuts. Who is that under there slash over there slash in there? Who are you? If you're his Creator, are you mine as well? There's a name for this. For the person *behind the story*. The old guy, *Dad*, he has a lot of material on this. He doesn't seem to believe in such an entity, doesn't seem to sense his presence the way I'm doing but his head is full of thoughts about the entity all the same. His head and therefore my head too. I have to think about this now. I'll just come right out and say it: God. Maybe he and I, God and I, could understand each other, maybe we could have a good discussion, because, you know, both imaginary.⁵⁷⁶

Il percorso identitario di Quichotte lo condurrà a ricongiungersi con la sorella, the Human Trampoline. Scrivevamo del grande senso di colpa di Rushdie verso la mancata assistenza del padre, qui il rapporto con la sorella viene recuperato sul piano finzionale donchisciottesco attraverso la consapevolezza acquisita dal protagonista che gli esseri umani nella contemporaneità non sono più individui monolitici fermi nella propria vita, ma ibridi transculturali collegati tra di loro. Come spiegato al figlio Sancho:

«Once,» he said, «people believed that they lived in little boxes, boxes that contained their whole stories, and that there was no need to worry much about what other people were doing in their other little boxes, whether nearby or far away. Other people's stories had nothing to do with ours. But then the world got smaller and all the boxes got pushed up against all the other boxes and opened up, and now that all the boxes are connected to all the other boxes, we have to understand what's going on in all the boxes we aren't in, otherwise we don't know why the things happening in our boxes are happening. Everything is connected».⁵⁷⁷

E come, successivamente, scritto alla sorella:

I must confess that my personal cosmos no longer brings me serenity or peace, yet I long for them, I long to be in harmony with the whole multitudinous world, and I have understood – very late! – but I hope and pray not too late! – that I can only find the peace for which I long by making peace with you. I am learning that everything is connected, and that includes us.⁵⁷⁸

Lo stesso tipo di destino non sarà accordato sul piano della realtà a Sam DuChamp. Egli, che viene chiamato dall'autore significativamente anche Brother, è uno scrittore di origini indiane che vive a New York e che ha fatto successo attraverso la scrittura di romanzi gialli di

⁵⁷⁵ Ivi, p. 87.

⁵⁷⁶ Ivi, p. 84.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 195.

⁵⁷⁸ Ivi, p. 206.

basso livello estetico. Sam DuChamp è il suo pseudonimo che maschera l'identità indiana, il suo vero nome non ci verrà mai svelato. Anche lui, in un gioco di specchi con Quichotte, ha problemi ad accettare la sua identità:

For a long time he pretended, even to himself, that he had accepted his fate. He was a man of the West now, he was Sam Duchamp, and that was fine. This is what he said when he was questioned: that he was not rootless, not uprooted but transplanted. Or, even better, multiply rooted, like an old banyan tree putting down 'prop roots' as it spread, which thickened and in time became indistinguishable from the original trunk. Too many roots! It meant his stories had a broader canopy beneath which to shelter from the scorching, hostile sun. It meant they could be planted in many different locations, in different kinds of soil. This is a gift, he said, but he knew that such optimism was a lie.⁵⁷⁹

Come l'autore Rushdie, egli proviene da un quartiere residenziale di Bombay (che ricorda anche il quartiere residenziale di Saleem Sinai in *Midnight's Children*), e condivide con Quichotte la stessa difficoltà nel discernere finzione da realtà. Per questo all'inizio Sam, raccontando la sua storia, cerca di convincere il lettore di essere stato circondato da bambino da dive e attori di Bollywood, ma presto ciò si rivelerà una finzione, esemplificativa del processo di narrazione inattendibile⁵⁸⁰. Con l'avanzare della storia e della narrazione, Rushdie renderà sempre più evidente il suo scopo di mettere in scena il rapporto tra autobiografia e creazione letteraria, in quanto: «Brother hadn't expected an imaginary child to show up on the page, but Sancho had brought himself into being, and insisted on remaining. Brother's own Son had dematerialized and ceased to exist by an act of will, for his parents, at least»⁵⁸¹, e al contempo: «He understood some of what he was doing, what material his unconscious was throwing up, transmuted, and splattering all over his pages»⁵⁸².

La massima ibridazione tra i piani e tra le focalizzazioni si ha con la scoperta del trauma interiore più grave. Dopo una conversazione con la sorella, DuChamp si rende conto che la storia inventata per Salma R., ovvero le violenze sessuali subite da parte del padre, è in realtà stata realmente vissuta dalla sorella. Questa rivelazione porta DuChamp alla decisione di modificare parti del *Quichotte*: ciò che succede nel libro influenza la vita, e viceversa. Il percorso di accettazione di sé e dei suoi traumi condurrà DuChamp a portare a compimento il suo arco narrativo, a riconciliarsi nella vita reale almeno col figlio, e a passare dunque dalla nomina Brother ad Author⁵⁸³, con una piena consonanza esibita con Rushdie. Questa è la conclusione del *récit*, ma non della storia, che, come abbiamo visto nel secondo capitolo, si

⁵⁷⁹ Ivi, p. 28.

⁵⁸⁰ Cfr. Ivi, p. 33.

⁵⁸¹ Ivi, p. 215.

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ Cfr. Salman Rushdie, *Quichotte*, cit., p. 355.

risolve con il passaggio del buco nero tra i mondi di Quichotte e Salma R., e col loro conseguente incontro con l'Author (Sam DuChamp o Rushdie? Non ci viene esplicitato):

The microscopic man, the creature of the Author's imagination, had brilliantly done the impossible and joined the two worlds, had crossed over from the world of Fancy into the Author's real world, but in this one he was unassimilable, helpless, puny, gasping for air; not finding it, choking, and so lost.

Stop! Cried the Author; knowing what would happen next, the thing he could not stop, for he had written it; it had already happened, so it could not be prevented from happening. His heart pounded, feeling as if it might burst from his chest. Everything was coming to an end.

The end cannot be changed after it ended; not the end of the universe, not the death of an Author; nor the end of two precious, even if very small, human lives.

There they stood in the gateway, on the threshold of an impossible dream: Miss Salma R and he Quichotte.⁵⁸⁴

⁵⁸⁴ Ivi, p. 390.

CAPITOLO QUATTRO

TRADUZIONE, TRANSLINGUISMO, INTERTESTUALITÀ

In questo quarto capitolo ci concentreremo sul rapporto tra pensiero translingue e traduttivo in Glissant, Meneghello e Rushdie, e l'elaborazione linguistica della parola romanzesca. Per tutti e tre gli scrittori, infatti, il rapporto tra lingua madre (creolo, hindi-urdu, dialetto maladense) e lingua dominante (francese e inglese coloniale, italiano fascista) è centrale nell'elaborazione della propria poetica translingue. La lingua dominante viene decostruita e oralizzata attraverso dei procedimenti di traduzione, *interplay*, trasporto, anche attraverso l'apporto di altre lingue esterne (si veda l'inglese per Meneghello). La lingua per tutti e tre gli scrittori non è un organismo astratto, analizzabile in vitro attraverso gli strumenti della linguistica o della semiotica, è bensì un fatto politico, sociale e culturale. Per questo il particolare multilinguismo è accompagnato da un'intertestualità transculturale: i romanzi si formano attraverso una complessa tessitura pluridiscorsiva, che traduce canoni letterari e culturali provenienti da tradizioni differenti all'interno del romanzo-mondo.

4.1. Il pensiero della traduzione.

All'interno del Novecento il passaggio da un pensiero monolingue a uno multilingue è stato possibile grazie a un cambio di paradigma dello studio della lingua e del linguaggio: non

più come organismo linguistico, scientifico, ma struttura discorsiva che ingloba cultura e società. Le stesse evoluzioni all'interno del campo dei *translation studies* sono legate a un passaggio da una visione linguistica a una sociolinguistica, arrivando a una concezione di traduzione come poetica del trapianto, movimento tra le lingue, trasporto ritmico e creativo da un sistema all'altro. I pensieri della traduzione di Meneghello¹, Glissant² e Rushdie³ si inseriscono all'interno di quest'ultima fase.

4.1.1. Dalla lingua al discorso: la condizione post-monolingue.

Il passaggio da una concezione strutturalista e formalista della lingua a una sociolinguistica, culturale, discorsiva, è il principio cardine che lega la critica al monolinguismo identitario (come era già stato pensato da Gottfried Herder⁴), e il passaggio da una visione scientifica e ancillare della traduzione a un pensiero e a una poetica della traduzione come atto creativo e insito a ogni lingua. Il passaggio è innanzitutto quello dal formalismo (con la sua traduzione e mediazione strutturalista) al post-strutturalismo di Foucault e Barthes, fortemente influenzato dalla diffusione del pensiero della lingua di Bachtin in ambito francofono ad opera di Kristeva e Todorov. Vanno innanzitutto ricordate le definizioni cardinali di Saussure e Jakobson. Nel suo *Cours de linguistique générale*, Saussure distingue tra linguaggio (*langage*), lingua (*langue*) e parola (*parole*). Se il linguaggio è la facoltà generale di comunicare con segni linguistici, la lingua viene definita come un sistema sociale di segni condiviso da una comunità («un sistema di segni che esprime idee, e pertanto comparabile alla scrittura, all'alfabeto dei sordomuti, ai riti simbolici, alle forme di cortesi, ai segni militari, ecc.»⁵); mentre la parola è l'uso individuale della lingua. Alla base del sistema linguistico vi è dunque il segno, costituito da due elementi inseparabili: il significante (*signifiant*), l'immagine acustica

¹ Per uno studio approfondito delle traduzioni di Meneghello, in particolare quelle confluite nei *Trapianti*, si veda la tesi di dottorato di Noemi Nagy, *Luigi Meneghello traduttore di Hopkins, Cummings, Yeats e Donne. Uno studio genetico dei Trapianti editi e inediti*, Università degli studi di Pavia, tutor Prof. Federico Francucci, a.a. 2022/2023; oltre a Franca Sinopoli, *Riflessione critica e pratica traduttiva in Luigi Meneghello*, in «Studi (e testi) italiani. Rivista del dipartimento di Lettere e Culture moderne», 43.1, I semestre 2019, pp. 5-26.

² Per uno studio della poetica della traduzione in Édouard Glissant, si vedano: Sara Aggazio, *Per una poetica della traduzione in Édouard Glissant*, «Ticontre. Teoria, Testo, Traduzione», 21, 2024, pp. 97-115; Sandra Berman, *Translation as Relation and Glissant's Work*, «CLCWeb: Comparative Literature and Culture», 16.3, 2014; Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, pp. 129-145.

³ Per un'analisi del concetto di traduzione nell'opera di Rushdie, si veda: Jenni Ramone, *Salman Rushdie and Translation*, London, Bloomsbury, 2015.

⁴ Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 7.

⁵ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1916], introduzione, traduzione e commento di Tullio de Mauro, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1999, p. 45.

o forma sonora del segno; e il significato (*signifié*), il concetto associato al significante. Di qui l'arbitrarietà del legame tra significato e significante (convenzionale e non motivata), e la loro scissione dal piano referenziale del soggetto storico-culturale che si esprime: «il segno linguistico unisce non una cosa e un nome, ma un concetto e un'immagine acustica»⁶. Dal canto suo Jakobson porrà l'accento sulla funzione comunicativa della lingua, identificando notoriamente sei funzioni del linguaggio (emotiva, conativa, referenziale, fàtica, metalinguistica e poetica): il segno linguistico non unicamente come un'unità di significante e significato, ma come elemento in relazione con altri segni e con il contesto («nel segno linguistico vi è sempre un elemento di relazione e di opposizione»⁷). Tuttavia, nello strutturalismo e nel formalismo abbiamo una visione della lingua de-soggettivante, che non concepisce l'espressione linguistica come un costrutto sociale, ma in quanto sistema astratto di segni e regole. Il passaggio dalla lingua al discorso è fondamentale.

Foucault nel suo *L'ordre du discours* riprende l'idea saussuriana di lingua, differenziandola però dal discorso, un insieme di enunciati che producono effetti di verità all'interno di contesti storici e sociali specifici. Discorso, dunque, non solo come atto linguistico, ma in quanto pratica che struttura il sapere e determina ciò che è accettabile o meno dire in una data epoca: «Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'éluder la lourde, la redoutable matérialité»⁸. La genealogia, lo studio delle modalità attraverso cui il potere prende controllo dei discorsi e si ramifica al loro interno si basa su quattro diversi principi. Innanzitutto il *renversement*: non riconoscimento positivo delle fonti autoritarie e autoriali del discorso ma ricerca degli scarti, dei diradamenti del discorso. Poi la discontinuità, ovvero non la ricerca di un grande discorso veritiero nascosto dietro il velo di Maya degli effetti di falsità immanenti, bensì lo studio dei nodi tra i discorsi, delle loro discontinuità. Il discorso non è un gioco di significazioni preesistenti, non rivolge all'uomo un volto leggibile e comprensibile: «Il faut concevoir le discours comme une violence que nous faisons aux choses, en tout cas comme une pratique que nous leur imposons; et c'est dans cette pratique que les événements du discours trouvent le principe de leur régularité»⁹, tale il principio di specificità.

⁶ Ivi, p. 98.

⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* [1963], tr. it. Luigi Heilmann, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 350.

⁸ Michel Foucault, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1970, formato epub.

⁹ *Ibid.*

L'ultimo, quello dell'esteriorità, è direttamente legato alla non ricerca di un'autorialità principale: «ne pas aller du discours vers son noyau intérieur et caché, vers le cœur d'une pensée ou d'une signification qui se manifesteraient en lui ; mais, à partir du discours lui-même, de son apparition et de sa régularité, aller vers ses conditions externes de possibilité, vers ce qui donne lieu à la série aléatoire de ces événements et qui en fixe les bornes»¹⁰.

La lezione di Foucault è direttamente ripresa da Barthes nella sua *Leçon inaugurale* al Collège de France. Qui il semiologo individua nella lingua la sede principale del potere, in quanto «toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif»¹¹; la lingua è definita come: «fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire»¹². Esempio diretto (che diventerà strutturale nel corso sul *Neutro*) ne è la scomparsa nella maggior parte delle lingue romanze del genere grammaticale neutro, che ha provocato (tra le altre cose) un passaggio massiccio dei neutri alla forma maschile, con la conseguente affermazione di un «empire indifférencié à forme masculine»¹³, mentre il genere femminile è diventato “marcato” (necessita di una marcatura grammaticale per essere definito). L'asservimento della lingua al potere è riscontrabile in due aspetti principali: l'autorità dell'asserzione e la natura gregaria della ripetizione¹⁴. Da un lato Barthes nota come la lingua sia naturalmente assertiva, dato che la negazione, il dubbio e la sospensione del giudizio richiedono delle marche linguistiche particolari (delle quali invece l'affermazione non necessita); dall'altro lato, i segni di cui la lingua è composta esistono solo se riconosciuti dall'ascoltatore, ovvero se si ripetono: la lingua è «suiviste, grégaire»¹⁵ in quanto ciascun segno è uno stereotipo: «je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui traîne dans la langue»¹⁶. Nel corso sul Neutro Barthes distinguerà la lingua («ce par quoi, voulant, ne voulant pas, je suis parlé»¹⁷) dal discorso («ce que, dans certaines limites sociales, idéologiques, névrotiques, je parle»¹⁸): nonostante entrambi siano di natura assertiva, il discorso può essere preservato dalla logica dell'affermazione attraverso una lotta contro le leggi della lingua, le quali, ammette Barthes, permettono la comunicazione, sì, ma allo stesso tempo impongono una determinata soggettività. Il fascismo della lingua è l'espressione dell'ideosfera dominante, ovvero il:

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Roland Barthes, *Leçon* [1976], in Id., *Oeuvres complètes*, a cura di Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, Tome III (1974-1980), p. 801.

¹² *Ibid.*

¹³ Roland Barthes, *Le Neutre. Notes de Cours au Collège de France 1977-1978*, cit., p. 236.

¹⁴ Cfr. Roland Barthes, *Leçon*, cit., p. 801.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Roland Barthes, *Le Neutre. Notes du Cours au Collège de France 1977-1978*, a cura di Thomas Clerc, Paris, Seuil, 2002, p. 72.

¹⁸ *Ibid.*

Système langagier d'une idéologie, en précisant tout de suite, ce qui rend déjà la définition inexacte : toute idéologie pour moi est et n'est que langage : c'est un discours, un type de discours [...] Il faudrait en effet définir les « idéologies » par leur langage, lui-même défini, s'il est possible, structuralement, par des traits typiques de discursivité, et c'est seulement ensuite qu'on verrait s'il y a des correspondances entre ces types de discours et des déterminations socio-politiques.¹⁹

L'ideosfera è dunque il sistema linguistico dell'ideologia, ovvero, dato che l'ideologia non è altro se non un determinato tipo di linguaggio, l'ideologia stessa. Essa è un discorso che è vissuto dai soggetti che ne vengono parlati come universale e naturale (si costituisce in *doxa*²⁰, legge invariabile): ogni linguaggio esterno all'ideosfera viene messo al margine e classificato come atteggiamento deviante. Per Barthes, l'ideosfera dominante del pensiero occidentale si basa sull'individuazione del conflitto quale archetipo strutturante e naturale della storia dell'uomo: in particolare lo studioso individua nella fine del XIX secolo e nell'inizio del XX un'amplificazione delle filosofie del conflitto: con Marx, Freud e Darwin esso diventa il motore della storia²¹. L'ideosfera occidentale è dunque essenzialmente arrogante, tesa al *vouloir-saisir* (voler acchiappare, dominare, controllare) e all'imposizione di una verità dogmatica: «Occident: à une échelle macro-idéologique : comme un spécialiste de l'arrogance: valorisation de la volonté; encensement de l'effort pour détruire, changer, conserver, etc.; intervenir partout dogmatiquement»²². Dunque, il potere della lingua è sì trans-storico, ma si manifesta in diversi tipi di lingua (o di ideosfere) durante il corso della storia stessa: difatti per Barthes la lingua è uno spazio-tempo²³. In particolare, egli individua tre differenti lingue francesi: la lingua francese parlata o conversazionale, la lingua dell'*Universel Reportage* e la lingua francese essenziale. L'obiettivo polemico di Barthes è proprio la lingua dell'*Universel Reportage* in quanto essa nella nostra contemporaneità sarebbe la principale sede del potere dell'ideosfera dominante:

Cette langue, importante, impérialiste même, aujourd'hui, conquérante, a les caractères suivants : elle est réputée « spontanée » [...], c'est-à-dire en fait « instrumentale » ; le langage ne doit être que l'instrument d'un contenu mental ou dramatique, il n'a pas de consistance en soi : on ne le voit pas ; il se donne pour « naturel ». Du point de vue de ce critère, on peut rattacher à l'*Universel Reportage* les écritures scientifiques, qui ne se donnent pas pour des écritures, mais seulement comme des transparences au service d'un rapport, d'une relation, du compte rendu de la pensée [...]. La langue du journalisme [...] ; langue du présent (« immédiat »), elle n'a aucun lien sacré avec le Passé (de la langue) : langue absolument laïque [...] : langue sans *nom*, quasi anonyme.²⁴

¹⁹ Roland Barthes, *Le Neutre*, cit., pp. 122-123.

²⁰ Cfr. Ivi, p. 126.

²¹ Cfr. Ivi, p. 166.

²² Cfr. Ivi, p. 197.

²³ Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil, 2015, p. 672.

²⁴ Ivi, pp. 678-679.

L'*Universel Reportage* è il linguaggio anonimo, de-personalizzato e privato di qualsivoglia localismo proprio della scienza e del giornalismo: è questa lingua uniformante che dunque oggi si impone sulle altre. Essa è in uno stato di “lotta di classe” con “lo stato essenziale” della lingua francese, ovvero la scrittura letteraria, che in passato risultava essere la lingua del potere ma che oggi non lo è più, in quanto la classe dei letterati non coincide ormai con la classe dominante (una spaccatura che per Barthes inizia nell'Ottocento). È per questo che oggi lo scrittore del romanzo testuale di cui si è parlato nei precedenti capitoli deve essere *exilé d'un langage* e praticare: «une écriture *radicalement, volontairement et glorieusement* retirée du langage sociale 'brut, immédiat': une écriture *à part*»²⁵. Ed è qui che arriviamo al punto cruciale del percorso di Barthes al Collège: tutta la sua esperienza è infatti riassumibile nella ricerca di una forma di scrittura che possa sfuggire al potere della lingua (come d'altronde indicato fin dalla *Leçon inaugurale*). La letteratura a cui qui si fa riferimento non è però genericamente (nel senso di genere letterario) connotata, in linea con la definizione data al romanzo pluralista essa infatti non è:

Un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire. Je vise donc en elle, essentiellement, le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre, parce que le texte est l'affleurement même de la langue, et que c'est à l'intérieur de la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre. Je puis donc dire indifféremment : littérature, écriture ou texte.²⁶

Il nuovo testo barthesiano si oppone in questo modo al linguaggio della scienza e dell'*Universel Reportage*: se nel discorso scientifico il sapere è un enunciato (il soggetto parlante non è implicato nel discorso che viene dunque percepito dal lettore come naturale), nella scrittura esso è un'enunciazione, ovvero espone il posizionamento e l'energia del soggetto: «elle reconnaît que le langage est un immense halo d'implications, d'effets, de retentissements, de tours, de retours, de redans [...] : les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments ; ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs : l'écriture fait du savoir une fête»²⁷. Durante il seminario del 16 febbraio 1980 de *La préparation du roman* Barthes spiega che la lingua della scrittura ha due statuti obbligatori (e contraddittori): essa è nativa e appresa. Il semiologo esplicita di star mettendo da parte chi scrive in una lingua diversa da quella madre: difatti la chiusura nei confronti del translinguismo e dell'eterolinguisimo è, a nostro modo di vedere, un

²⁵ Ivi, p. 681.

²⁶ Roland Barthes, *Leçon*, cit., p. 803.

²⁷ *Ibid.*

limite importante del percorso di Barthes al Collège, un limite da egli stesso riconosciuto e legato al rapporto molto particolare intrattenuto con la lingua francese:

Il est très rare qu'une traduction de poésie me soit humaine, et c'est pour ça que j'ai toujours eu tendance, probablement à tort mais c'est un fait, à me replier sur ma langue qui est le français et à avoir un rapport absolument privilégié avec la langue française ; et c'est aussi pour ça que je n'ai pour ainsi dire jamais écrit sur des auteurs étrangers sauf cas d'espèce, dans le cas de Brecht par exemple, parce qu'il s'agissait de théâtre.²⁸

Barthes definisce la lingua nativa come:

Qu'elle appartient, comme une sous-catégorie, à la langue maternelle du sujet [...]. Ce caractère *natif* et maternel de la langue d'écriture fait, je crois, ce que j'appellerai l'« essence pathétique de la langue ; la langue maternelle [...], c'est celle qui a été apprise dans le cercle de la mère ; en un sens, c'est donc la langue des Femmes ; c'est la langue transmise, la langue héréditaire, qui se réfère, je crois, inconsciemment, à un Matriarcat.²⁹

La lingua nativa è dunque una lingua materna e per questo possiede una speciale essenza patetico-emotiva, da ricondurre all'eredità che porta con sé e al cerchio matriarcale in cui viene insegnata. Al contrario, la lingua appresa non appartiene all'autonomismo infantile, ma viene impartita attraverso una pedagogia, un'educazione: il luogo adibito a questo processo è la scuola³⁰. Questa ambivalenza della lingua di scrittura la rende allo stesso tempo una lingua del “fuori” e una lingua del “dentro”, ovvero una lingua tanto ereditaria quanto *self made* (progressivamente costruita): «particulière et universelle, dans la mesure où l'on est persuadé que cette *langue de groupe* [...] détient une *essentialité*»³¹. La lingua essenziale che si trova in lotta di classe con il fascismo della lingua dell'*Universal Reportage* deve dunque dialettizzare il rapporto tra i due caratteri, facendo parlare i localismi e i personalismi della propria lingua (del proprio discorso), opponendosi così alla depersonalizzazione della lingua della scienza.

Passiamo a Bakhtin:

La parola romanzesca è nata e si è sviluppata non nel processo strettamente letterario della lotta delle tendenze, degli stili e delle astratte concezioni del mondo, ma nella complessa lotta secolare delle culture e delle lingue. Essa è legata alle grandi scosse e crisi nei destini delle lingue europee e della vita del discorso popolare. I limiti della storia degli stili letterari sono troppo stretti per la preistoria della parola romanzesca.³²

²⁸ Roland Barthes, *La préparation du roman*, cit., pp. 82-83.

²⁹ Ivi., p. 667.

³⁰ Cfr. Ivi, p. 668.

³¹ *Ibid.*

³² Michail Bakhtin, *Dalla preistoria alla parola romanzesca* [1940], in Id., *Voprosy literatury i estetiki* [1975], tr. it. Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 444.

Il mondo per Bachtin è essenzialmente antropocentrico, un intarsio di culture. Ma nella cultura «non esiste altro che la parola»³³. Tutto è linguaggio, dunque? Non esattamente, come abbiamo visto nel nostro secondo capitolo, Bachtin critica aspramente il formalismo, reo di dissolvere la logica, l'estetica, la poetica, nella linguistica, distruggendo l'originalità di questi elementi. Il contenuto e la forma, infatti, per Bachtin si compenetrano a vicenda e sono inscindibili, difatti una delle maggiori funzioni della forma è quella di legare mondo e senso, unificando «il conoscitivo e l'etico»³⁴. Il termine chiave che permette a Bachtin di “culturalizzare” la linguistica è «enunciazione»³⁵: «un'enunciazione neutra non esiste né può esistere. La linguistica, invece, in esse vede soltanto *un fenomeno del linguaggio e le riferisce soltanto all'unità del linguaggio*, e non all'unità del concetto, della pratica vitale, della storia, del carattere di un individuo»³⁶. La parola insomma è sempre sociale, un tessuto di contenuto e forma. Di qui la grande (e discussa) differenza radicale istituita da Bachtin tra genere poetico e genere romanzesco. La premessa dello stile poetico sarebbe proprio la realizzazione artistica dell'unità del sistema della lingua e dell'individualità linguistica e discorsiva del poeta: per riutilizzare termini saussuriani, potremmo dire quindi una piena sovrapposizione (e confusione) tra i livelli della lingua e della parola, che porta a un annichilimento della stratificazione linguistica insita a ogni cultura (e a ogni individuo). Quest'ultima, come abbiamo visto, è invece proprietà del genere romanzesco e della sua pluridiscorsività³⁷. Il romanzo è dunque il genere più realista perché riproduce la differenza di registri e voci del reale, mentre la categoria della lingua unitaria (del monolinguismo) è l'espressione teorica di processi storici che hanno forzato l'unificazione e la centralizzazione linguistica:

La lingua unitaria non è un dato, ma, in sostanza, è sempre un obiettivo da raggiungere e in ogni momento della vita linguistica si contrappone all'effettiva pluridiscorsività. Ma nello stesso tempo essa è reale come forza che supera questa pluridiscorsività, le pone certi confini, assicura un massimo di reciproca comprensione e si cristallizza nell'unità reale, anche se relativa, della lingua colloquiale e letteraria dominante, della «lingua corretta».

Una lingua unitaria comune è un sistema di norme linguistiche. Ma queste norme non sono un stretto dover essere, bensì le forze creatrici della vita linguistica, che superano la pluridiscorsività della lingua, unificano e centralizzano il pensiero ideologico-verbale, costruiscono all'interno della lingua nazionale pluridiscorsiva il nucleo solido e stabile della lingua letteraria ufficialmente riconosciuta, oppure difendono questa lingua già organizzata dalla pressione di una pluridiscorsività crescente.³⁸

³³ Michail Bachtin, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria* [1924], in Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 38.

³⁴ Ivi, p. 29.

³⁵ Cfr. Stefania Sini, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011, p. 93.

³⁶ Michail Bachtin, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, cit., p. 39.

³⁷ Cfr. Michail Bachtin, *La parola nel romanzo* [1934-1935], in Id., *Estetica e romanzo*, cit., pp. 72-73

³⁸ Ivi, pp. 78-79.

Il ragionamento di Bachtin è laico e pragmatico: Babele non è un incubo dal quale uscire in direzione di una purificazione linguistica, ma un dato di fatto che caratterizza il mondo. Ciò detto, la comunicazione tra gli individui (tanto nella sua forma sociale quanto letteraria), non può prescindere da una lingua comune (che sia locale o internazionale). Questa lingua comune non deve però riconoscersi in quanto pura e assoluta, ma nella sua interna molteplicità e natura meticcia che ne ha permesso l'esistenza. Invece, tanto la filologia quanto il genere poetico ricostruiscono un rapporto uno a uno tra parola e mondo, falsificando e monologizzando difatti la realtà³⁹. Se la parola s'incontra sempre con la parola altrui:

Lo stile poetico è convenzionalmente staccato da ogni interazione con la parola altrui, da ogni sguardo gettato sulla parola altrui.

Altrettanto estraneo allo stile poetico è un qualsiasi sguardo rivolto alle lingue altrui, alla possibilità di un altro vocabolario, di un'altra semantica [...]. Di conseguenza, è estranea allo stile poetico anche la sensazione di una limitatezza, di una storicità, di una determinatezza e di una specificità sociale della propria lingua, e quindi è estraneo anche quel rapporto critico, restrittivo con la propria lingua, in quanto una delle molte lingue della pluridiscorsività.⁴⁰

L'unità della lingua non è dunque evenemenziale tanto nel mondo quanto nella coscienza dell'artista: la sua unità sta soltanto se concepita in quanto «astratto sistema grammaticale di forme normative, preso a prescindere dalle concrete interpretazioni ideologiche che lo riempiono e dall'incessante divenire storico della lingua viva»⁴¹. Mentre nel mondo sociale la lingua si pluralizza al suo interno lungo le classi, i generi, le etnie; la lingua nella sua esistenza storica è totalmente pluridiscorsiva: «è coesistenza incarnata di contraddizioni ideologico-sociali tra il presente e il passato, tra le varie epoche del passato, tra i vari gruppi ideologico-sociali del presente, tra le correnti, le scuole, i circoli, ecc. Queste 'lingue' della pluridiscorsività di incrociano in vario modo tra di loro, formando nuove 'lingue' socialmente tipiche»⁴².

Chiamiamo costruzione ibrida una enunciazione che per i suoi connotati grammaticali (sintattici) e compositivi appartiene a un solo parlante, ma nella quale, in realtà, si confondono due enunciazioni, due maniere di discorso, due stili, due "lingue", due orizzonti semantici e assiologici. Tra queste enunciazioni, stili, lingue, orizzonti, lo ripetiamo, non c'è alcun confine formale (compositivo e sintattico); la divisione delle voci e delle lingue passa nell'ambito di un solo tutto sintattico, spesso nel giro di una semplice proposizione, spesso persino una stessa parola appartiene contemporaneamente a due lingue, a due orizzonti che s'incrociano nella costruzione ibrida e, quindi, ha due sensi pluridiscorsivi, due accenti [...]. Le costruzioni ibride hanno un'enorme importanza nello stile del romanzo.⁴³

³⁹ Cfr. Ivi, p. 86.

⁴⁰ Ivi, p. 93.

⁴¹ Ivi, p. 97.

⁴² Ivi, p. 99.

⁴³ Ivi, p. 113.

Il romanzo, dunque, come forma che ingloba il mondo⁴⁴ ibridandosi con tutte le lingue dei sistemi sociali, ma anche con gli altri generi «sia artistici (novelle, brani lirici, poemi, scene drammatiche, ecc.) sia extrartistici (descrittivi, retorici, scientifici, religiosi, ecc.)», in quanto «in via di principio, qualsiasi genere letterario può essere incluso nella costruzione del romanzo»⁴⁵. Ogni genere conserva la propria specificità, ma l'oggetto principale del genere romanzesco è «*l'uomo parlante e la sua parola*»⁴⁶. Il romanziere non mette in scena dialetti individuali, ogni personaggio (compreso il narratore) è un «*ideologo*, e la sua parola è sempre un *ideologema*», ovvero: «una lingua particolare nel romanzo è sempre un punto di vista particolare sul mondo che pretende un significato sociale»⁴⁷. La parola del narratore quindi è sempre bivoca, umoristica, parodica, in quanto rifrange le parole di altri uomini parlanti⁴⁸. Per questo il romanzo è «l'espressione della coscienza linguistica galileiana che ha rinunciato all'assolutismo di una lingua unica e unitaria, non accettando più la propria lingua come solo centro semantico-verbale del mondo ideologico e riconoscendo la pluralità delle lingue nazionali e soprattutto sociali»⁴⁹.

Ora, in linea con Bachtin, per la studiosa contemporanea Yasmine Yildiz le nazioni occidentali si sono formate e strutturate basandosi sul paradigma monolingue: «According to this paradigm, individuals and social formations are imagined to possess one 'true' language only, their "mother tongue", and through this possession to be organically linked to an exclusive, clearly demarcated ethnicity, culture and nation»⁵⁰. Le nozioni di *native speaker* e di lingua madre istituiscono l'idea che la norma naturale dell'essere umano sia il monolinguismo, e che la molteplicità linguistica sia un problema per la coesione sociale degli individui. Di conseguenza:

The uniqueness and organic nature of language imagined as "mother tongue" lends its authority to an aesthetics of originality and authenticity. In this view, a writer can become the origin of creative works only with an origin in a mother tongue, itself imagined to originate in a mother. The result is a disavowal of the possibility of writing in nonnative languages or in multiple languages at the same time.⁵¹

⁴⁴ Si veda il sottocapitolo 2.1.2.

⁴⁵ Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 129.

⁴⁶ Ivi, p. 140.

⁴⁷ Ivi, p. 141.

⁴⁸ Cfr. Ivi, p. 133.

⁴⁹ Ivi, p. 174.

⁵⁰ Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue*, cit., p. 2.

⁵¹ Ivi, p. 9.

La natura imposta, politica e socioculturale del monolinguismo è analizzata anche da Jacques Derrida⁵² nel suo saggio *Le monolinguisme de l'autre*. Il filosofo parte dal suo specifico caso: algerino, educato a scuola alla lingua del colonizzatore francese, costretto a confinare la lingua araba negli spazi familiari o extra-istituzionali: «Je n'ai qu'une seule langue et ce n'est pas la mienne»⁵³. Il monolinguismo non è per Derrida una condizione naturale dell'uomo, ma un artificio storico, che ha in sé sempre una violenza nell'asservimento e assorbimento dell'altro, del diverso. Ciò è ancor più evidente in contesto coloniale, dove l'autorità (l'insegnante, il maestro, il giudice) naturalizza la propria lingua francese, legandola al raggiungimento del progresso sociale e tecnico, usurpando la lingua dominata. Il soggetto coloniale algerino si ritrova dunque in una condizione di perpetua alterità rispetto alla propria lingua, alla propria espressività: la lingua araba, quella che dovrebbe essere la propria lingua in quanto lingua della parentela e dello spazio intimo, gli è negata; la lingua francese, unica lingua che ascolta e in cui gli è permesso di esprimersi, è la lingua dell'altro. La lingua araba a livello giuridico e scolastico in Algeria assume dunque in maniera paradossale lo stesso statuto di una lingua straniera, mentre il soggetto algerino si ritrova fisicamente e simbolicamente distaccato dalla lingua francese, madre imposta, dal mare («un espace symboliquement infini, un gouffre pour tous les élèves de l'école françaises en Algérie, un abîme»⁵⁴): Parigi come Città-Capitale-Madre-Patria straniera e vicina allo stesso tempo, che mette in gioco tutte le contraddizioni del processo monoligue:

Le monolinguisme de l'autre, ce serait *d'abord* cette souveraineté, cette loi venue d'ailleurs, sans doute, mais aussi et d'abord la langue même de la Loi. Et la Loi comme Langue. Son expérience serait apparemment *autonome*, puisque je dois la parler, cette loi, et me l'approprier pour l'entendre *comme si* je me la donnais moi-même ; mais elle demeure nécessairement, ainsi le veut au fond l'essence de toute loi, *hétéronome*. La folie de la loi loge sa possibilité à demeure dans le foyer de cette auto-hétéronomie. C'est en faisant fond sur ce fond, qu'opère le monolinguisme imposé par l'autre, ici par une souveraineté d'essence toujours coloniale et qui tend, répressiblement et irrépressiblement, à réduire les langues à l'Un, c'est-à-dire à l'hégémonie de l'homogène.⁵⁵

A partire da questa concezione sociale e discorsiva della lingua, come analizzato da Alessandro Raveggi, negli ultimi anni ci stiamo ritrovando di fronte a un vero e proprio *multilingual turn*, tanto nella linguistica quanto negli studi letterari. Si comparino queste due definizioni speculari e complementari di Stephen May e Juliette Taylor-Batty:

Monolingual bias occurs because the notion of monolingual norms as an invariant standard presupposes monolingualism to be the unmarked, unexamined category and "native speaker" competence to be a

⁵² Per uno studio approfondito e filologico dei contatti tra Derrida e Glissant, si veda: Aliocha Wald Lasowski, *Jacques Derrida et Édouard Glissant en dialogues*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2024.

⁵³ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre: ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 42.

⁵⁴ Ivi, p. 75.

⁵⁵ Ivi, p. 69.

uniform benchmark in relation to second language learning. In so doing, the existing bi/multilingual repertoires of learners were [...] either ignored or perceived in explicitly deficit terms. So too, by extension, were the fluid and overlapping language uses, and related linguistic and sociocultural competencies.⁵⁶

It arises from the context of world conflict, the subsequent redrawing of national boundaries, and rising nationalism, as well as from the increased mobility of populations, whether in the forms of travel and emigration so typical of the modernist literary elite, or in the mass levels of migration that occurred throughout the early part of the century as a consequence of war, conflict and persecution.⁵⁷

Al paradigma multilingue si è poi affiancato quello eterolingue («La présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale»⁵⁸), nonché soprattutto quello translingue, a cui Steven Kellman ha dato un importante contributo col suo *The Translingual Imagination*: «Literary translingualism, the phenomenon of authors who write in more than one language or at least in a language other than their primary one»⁵⁹. All'interno di queste direttrici, Kellman distingue anche tra autori che scrivono opere importanti in più di una lingua (gli ambilingui) e autori che hanno scritto unicamente in una lingua estranea alla loro lingua nativa, i *monolingual translinguals*⁶⁰. La mappatura di Kellman risulta molto interessante nel dare una diversa dimensione a un'enorme quantità di autori canonici che non si è abituati a leggere attraverso queste lenti: da Petrarca a Kafka.

Proprio a Kafka è dedicato l'altro grande contributo che regala un nuovo paradigma critico: *Kafka: pour une littérature mineure* di Deleuze e Guattari. Secondo la loro definizione: «Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure»⁶¹. La letteratura minore presenta tre caratteristiche principali: «la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation»⁶². Se nella letteratura nazionale, infatti per Deleuze e Guattari il piano individuale si ibrida con piani non individuali (il contesto storico e sociale diventa sfondo “naturalizzato” di una trama), nella letteratura minore ogni spazio individuale diventa automaticamente politico, in quanto mette in causa l'*agency* del soggetto e la sua costituzione nella lingua. Tutto quindi nella letteratura minore ha valore collettivo:

⁵⁶ Stephen May, *Introduction* a Id., *The Multilingual Turn: Implications for SLA, TESOL, and Bilingual Education*, New York, Routledge, 2013, p. 7.

⁵⁷ Juliette Taylor-Batty, *Multilingualism in Modernist Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p. 23

⁵⁸ Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Québec, Fides, 1997, p. 37.

⁵⁹ Steven Kellman, *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000, p. IX.

⁶⁰ Cfr. Ivi, p. 12.

⁶¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 29.

⁶² Ivi, p. 33.

En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individualisée*, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de l'*énonciation collective* [...]. C'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité.⁶³

Il termine «minore» non caratterizzerebbe dunque determinate letterature, ma le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di una letteratura maggiore o canonizzata. Nella letteratura minore lo scrittore vive nella propria lingua come uno straniero, elabora una sintassi del grido, che rompe la rigidità della lingua madre, importa la lingua nel deserto («Se servir de la syntaxe pour crier donner au cri une syntaxe»⁶⁴):

Se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, oppose le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppresseur, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tics monde linguistiques par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche.⁶⁵

4.1.2. Traducibilità, intraducibilità: per una poetica della traduzione.

Il passaggio da un'ottica monolingue a un'ottica multilingue non può dar vita a una vera ottica transculturale tanto nella produzione quanto nello studio del fatto letterario a meno che in esso non venga data un'importanza cruciale al concetto di traduzione. In questo capitolo non intendiamo certo ricostruire una storia compilativa dei *translation studies* nel Novecento: sarebbe sostanzialmente inutile ai fini della nostra tesi nello spazio che abbiamo a disposizione⁶⁶. Quello che intendiamo fare è ricostruire le tappe principali che negli ultimi decenni hanno permesso il passaggio da un approccio scientifico a uno poetico della traduzione, arrivando a una vera e propria filosofia della traduzione, capace di mettere in luce la necessità del passaggio tra le culture ma anche i rischi di matrice imperialista e coloniale di una perpetua assimilazione. Ciò che troviamo decisamente interessante, è che il passaggio da una visione meramente linguistica a una capace di tenere insieme aspetti sociali, formali e culturali della lingua, associa tanto la traduzione quanto il passaggio dalla lingua al discorso. Non è forse un caso che il Novecento sia tanto il secolo del multilinguismo o translinguismo che diventa

⁶³ Ivi, pp. 31-32.

⁶⁴ Ivi, p. 48.

⁶⁵ Ivi, pp. 49-50.

⁶⁶ Per un excursus diacronico delle diverse teorie nella storia della letteratura e filosofia occidentali, si vedano: Siri Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia. Testi di Cicerone, San Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Bompiani, 2002; Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, London-New York, Routledge, 2016.

canone (a partire dai modernisti), quanto quello che segna il definitivo passaggio dal ragionamento peri-testuale sulla traduzione a una sua filosofia. Se in realtà già con i filosofi e filologi tedeschi preromantici e romantici come Humboldt, Schleiermacher e Goethe la traduzione assume un'importanza ontologica legato alla scoperta dell'altro e al legame necessario da intessere tra le culture del mondo (essa è come sappiamo al centro dell'idea goethiana di *Weltliteratur*), è con i formalisti e gli strutturalisti che il suo pensiero non sarà più confinato a dei commenti a delle traduzioni.

Difatti i linguisti in quell'appiattimento della lingua su un'astratta serie di segni i cui limiti abbiamo già individuato, concedono certamente una nuova centralità alla traduzione, ma con l'obiettivo di costruire un astratto sistema di equivalenze linguistiche che potesse assicurare processi universali e automatici per la traduzione; citando Jakobson: «Il traduttore ricodifica e ritrasmette un messaggio ricevuto da un'altra fonte. Così la traduzione implica due messaggi equivalenti in due codici diversi»⁶⁷. È insomma la prima spia che nell'estrema contemporaneità porterà alla traduzione automatica e digitale, fino agli ultimi sviluppi dell'Intelligenza Artificiale: primo bersaglio (ancor prima del *Globish*), delle più recenti teorie politiche sull'intraducibilità tra le lingue. Ma ci arriveremo tra qualche pagina. Dicevamo, sistema di costruzione di equivalenze linguistiche: per Eugene Nida (che fu anche segretario esecutivo dell'*American Bible Society*) il traduttore dovrebbe perseguire due tipi di equivalenze, una dinamica (produrre nel lettore della lingua di arrivo lo stesso effetto che il testo di partenza aveva avuto sul lettore della lingua d'origine), e una formale (concentrarsi sugli aspetti stilistici e formali del messaggio originale, cercando di riformularli nella lingua d'arrivo)⁶⁸. Queste equivalenze, secondo Jakobson, devono essere costruite a partire da una dominante, ovvero da una componente centrale di un testo che ne governa, determina e trasforma le restanti componenti. Sarebbe dunque la caratteristica attorno alla quale un testo si costituisce in quanto sistema integrato. Ora, già Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa* sottolineava la vaghezza del termine:

Talora la dominante è una tecnica (per esempio, metro verso rima), talora è un'arte che rappresenta in una certa epoca il modello di tutte le altre arti (le arti visive nel Rinascimento), talora la funzione principale (estetica, emotiva o altro) di un testo. Quindi non ritengo possa essere un concetto risolutivo per il problema della traduzione, quanto piuttosto un suggerimento: *cerca quale sia per te la dominante di questo teston e su quella punta le tue scelte e le tue esclusioni.*⁶⁹

⁶⁷ Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 58.

⁶⁸ Cfr. Eugene Nida, *Towards a Science of Translating*, Leiden, E.J. Brill, 1964.

⁶⁹ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2000, p. 53.

Il concetto di dominante è altamente problematico innanzitutto per il suo carattere limitante rispetto alla pluralità e alla pluridiscorsività di un testo: cosa fare nel caso di un testo ibrido, che alterna una prosa più canonica alla rottura libera del verso poetico (forma che diventa quasi canonica nel secondo Novecento italiano)? E per quanto riguarda l'ancor più difficile caso dei romanzi di Meneghello del nostro corpus, la cui prosa (come vedremo) è spesso strutturata su schemi ritmici e rimici della tradizione italiana? A Jakobson si deve anche la celebre tripartizione della traduzione: endolinguistica (per tradurre un termine ci si serve di un altro termine, più o meno sinonimo, o si ricorre a una circonlocuzione, all'interno della stessa lingua), interlinguistica (interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua), intersemiotica (interpretazione dei segni linguistici per mezzo di segni non linguistici, implicando un cambiamento di codici)⁷⁰. Ancora qui, certo utili ma rigide delimitazioni: nella traduzione interlinguistica (poniamo ad esempio) da un testo letterario del Novecento francese verso l'italiano, non bisognerebbe tener conto di «segni non linguistici» come cultura del tempo, gli eventuali film a cui si fa riferimento, la stratificazione sincronica e diacronica della lingua? Fondamentali, per passare da questa accezione classificatoria della traduzione come processo a una ricentralizzazione del pensiero della traduzione all'interno di un dato episteme, sono state le opere di George Steiner, Antoine Berman e Lawrence Venuti. Sicuramente incomplete e criticabili (e criticate, e vedremo in quali termini), esse hanno in comune la culturalizzazione e storicizzazione allo stesso tempo della lingua e della traduzione, arrivando a identificare gli stessi processi di interpretazione all'interno della diacronia di una medesima lingua come traduzione. Individuando, infine, quel polilinguismo interno a uno stesso idioma a cui fanno riferimento tanto Bachtin quanto Deleuze e Guattari:

When we read or hear any language-statement from the past, be it Leviticus or last year's best-seller, we translate. Reader, actor, editor are translator of language out of time. The schematic model of translation is one in which a message from a source-language passes into a receptor-language via a transformational process. The barrier is the obvious fact that one language differs from the other, that an interpretative transfer, sometimes, albeit misleadingly, described as encoding and decoding, must occur so that the message "gets through". Exactly the same model – and this is what is rarely stressed – is operative within a single language. But here the barrier or distance between source and receptor is time.⁷¹

Nel suo fondamentale *After Babel* Steiner assimila la traduzione interlinguistica a quella endolinguistica, individuando il discrimine in due diverse varianti: da un lato lo spazio, dall'altra il tempo. Trattasi di una visione eminentemente multilingue, che non cerca la radice monolingue e invariabile all'interno di una lingua nazionale, ma ne esibisce pluralità e diversità.

⁷⁰ Cfr. Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 63.

⁷¹ George Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, London-New York, Oxford University Press, 1975, formato epub.

Per Steiner in fondo si può affermare che l'essere umano esegue una traduzione ogni volta che riceve un messaggio linguistico da un altro essere umano («Time, distance, disparities in outlook or assumed reference, make this act more or less difficult»⁷²). Per questo lo studioso critica la scienza del linguaggio e della traduzione di Saussure e Jakobson, ree di cercare delle strutture astratte e universali di linguaggio umano a partire da un'unica lingua, generalizzandone gli aspetti contestuali. Lo stesso concetto dell'*idealized native speaker* deve essere messo in discussione: la condizione dell'essere umano non è monolingue, ma poliglotta:

Whatever its causes, the multilingual condition invites or compels a certain percentage of mankind to speak more than one language. It also means that the exchange of information, of verbalized messages on which history and the life of society depend, are in very large part interlingual. They demand translation. The polyglot situation and the requirements which follow from it depend totally on the fact that the human mind has the capacity to learn and to house more than one tongue. There is nothing obvious, nothing organically necessitated about this capacity. It is a startling and complex attribute. We know nothing of its historical origins, though these are presumably coincident with the beginnings of the division of labour and of trade between communities.⁷³

Steiner cerca di elaborare uno schema, un modello, che vada oltre la dicotomia tra *source oriented* e *target oriented* (portare il lettore verso l'autore o l'autore verso il lettore, parafrasando Schleiermacher⁷⁴), letteralismo e libera imitazione. Quattro momenti: *hermeneutic trust*, *penetration*, *embodiment*, *restitution*. Per lo studioso ogni traduzione comincia con un atto di fiducia ermeneutica nella possibilità di poter costruire delle coerenti analogie, parallelismi, differenze tra due sistemi semantici diversi o addirittura antitetici (come due lingue per l'appunto). Dopo di esso vi è una fase che Steiner, in maniera sicuramente problematica, denomina «aggressione»: «The second move of the translator is incursive and extractive [...]. The translator invades, extracts, and brings home»⁷⁵. Ad essa segue una fase di incorporazione del lessico, nella cultura, nell'esperienza del traduttore. Trattasi di un lessico ambiguo, che cela una mancata sensibilità di Steiner rispetto a traduzioni che si muovono da una lingua minoritaria, o colonizzata, verso una lingua maggioritaria o coloniale. Il fatto che questo movimento sia, come sopra citato, definito anche «di penetrazione», ci porta a richiamarci alla critica femminista della traduzione (si pensi ai termini di *belles et infidèles* utilizzati nella Francia di Luigi XIV per definire le metodologie traduttive dei grandi scrittori francesi del periodo nei confronti dei classici greci e romani⁷⁶). Infine per Steiner c'è il quarto

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Cfr. Frederick Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* [1813], tr. it. Giovanni Moretto, *Sui diversi metodi del tradurre, in La teoria della traduzione nella storia*, cit.

⁷⁵ George Steiner, *After Babel*, cit.

⁷⁶ Lori Chamberlain, *Gender and the Metaphorics of Translation*, «Signs», vol. 13, n. 3, 1988, pp. 454-472.

momento, quello della restituzione nella seconda lingua, che dà un nuovo senso al primo movimento di fiducia ermeneutica. Qui il traduttore restaura l'equilibrio tra se stesso e il testo di partenza: trattasi davvero per Steiner di un atto di ricostruzione, di rigenerazione che segue la vera e propria decostruzione del testo di partenza operata dal traduttore. Il traduttore infine può dirsi soddisfatto solo se ha raggiunto una reciprocità tra i due sistemi, ovverosia se è capace di generare nei lettori del nuovo contesto delle emozioni e delle sensazioni simili a quelle provate dai lettori dal testo originale:

The hermeneutic motion is dangerously incomplete [...] if it lacks its fourth stage, the piston-stroke, as it were, which completes the cycle. The aprioristic movement of trust puts us off balance. We "lean towards" the confronting text (every translator has experienced this palpable bending towards and launching at his target). We encircle and invade cognitively. We come home laden, thus again off-balance, having caused disequilibrium throughout the system by taking away from "the other" and by adding, though possibly with ambiguous consequence, to our own. The system is now off-tilt. The hermeneutic act must compensate. If it is to be authentic, it must mediate into exchange and restore parity.⁷⁷

Nonostante la problematicità di alcuni passaggi, l'opera di Steiner ha, come abbiamo detto, il grande pregio di cercare di muoversi dall'impasse tra una prospettiva addomesticante ed una straniante della teoria della traduzione. Difatti quella addomesticante ha segnato la stragrande maggioranza del discorso critico occidentale sulla traduzione: da Cicerone (che scriveva di tradurre *ad sensum*⁷⁸) alla traduzione della Bibbia di Martin Lutero⁷⁹, i traduttori sono sempre stati più attenti a "invisibilizzarsi", fornendo ai lettori una versione il più vicino possibile ai propri gusti e abitudini estetiche, piuttosto che presentargli degli evidenti scarti linguistici e culturali. Invisibilità, addomesticamento, assimilazione: sono le parole chiave contro le quali si strutturano i discorsi di etica della traduzione di Berman e di Venuti. Per entrambi innanzitutto per comprendere come il pensiero della traduzione sia soggiacente a tutto il pensiero occidentale, è necessario proporre un'archeologia, o genealogia (in senso foucaultiano) della storia della traduzione: «Encore ne s'agit-il pas de tout mélanger, mais de montrer comment, à chaque époque, ou dans chaque espace historique donné, la pratique de la traduction s'articule à celle de la littérature, des langues, des divers échanges interculturels et interlinguistiques»⁸⁰. In particolare, Berman si propone di indagare la teoria della traduzione dell'Ottocento tedesco, i già citati Schleiermacher, Humboldt e Goethe, che per lui

⁷⁷ George Steiner, *After Babel*, cit.

⁷⁸ Cfr. Marco Tullio Cicerone, *Libellus de optimo genere oratorum* [ca. 46 a. C.], tr. it., Galeazzo Tissoni, *Qual è il miglior oratore*, in *La teoria della traduzione nella storia*, cit.

⁷⁹ Cfr. Martin Lutero, *Sendbrief vom Dolmetschen* [1530], tr. it. Valdo Vinay, *Epistola sull'arte del tradurre e sulla intercessione dei santi*, in *La teoria della traduzione nella storia*, cit.

⁸⁰ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 12-13

rappresentano per primi una visione etica, ovverossia non etnocentrica, della traduzione. Nella sua *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone di Eschilo*, Humboldt⁸¹ partiva dalle insopprimibili differenze tra le diverse lingue (in particolare tra greco antico e tedesco), affermando che la “fedeltà” del traduttore deve essere rivolta al testo originale, e non al suo lettore («Si può addirittura affermare che una traduzione è tanto più deviante quanto più faticosamente tenta d’essere fedele. Perché cerca d’imitare anche sottili particolarità, evita ciò che è semplicemente comune e sa opporre a ogni singola particolarità una diversa particolarità»⁸²). Il compito del traduttore è quindi quello del mediatore culturale, di colui che avvicina lo straniero al locale non assimilando, ma restituendo l’originale nella sua integrità e alterità («Se con la traduzione si deve acquisire per la lingua e lo spirito della nazione ciò ch’essa non possiede o possiede altrimenti, si deve esigere anzitutto semplice fedeltà»⁸³). Visione, quella di Humboldt, sostanzialmente comune a quella di Schleiermacher, secondo cui il lettore della traduzione deve uscire da se stesso, decentrandosi, per conoscere l’originale nella sua estraneità: anche qui quindi prodromi di una traduzione non solo vista come trasporto linguistico, ma culturale. Se l’interprete (*Dolmetscher*) assolve il suo compito nell’attività quotidiana (giornali, articoli) non deve interessarsi alla visione autoriale ma alla comunicazione col suo pubblico; il vero e proprio traduttore (*Übersetzer*) assolve il suo compito nel campo della scienza e dell’arte, e deve dunque «far intervenire nel proprio lavoro energie e facoltà nuove e aver con l’autore e la sua lingua una familiarità diversa da quella dell’interprete»⁸⁴.

In queste riflessioni merita una menzione a parte Goethe, che già distingueva tre generi di traduzioni. La prima, quella appunto addomesticante, ci fa conoscere l’estero dalla nostra prospettiva; mentre la seconda (quella straniante, denominata «parodistica») si sforza di trasferirsi nelle situazioni del paese straniero, in realtà appropriandosene e trasfigurandolo.

Ma poiché non si può persistere a lungo né nella perfezione né nell’imperfezione e le modificazioni debbono susseguirsi l’una all’altra, ecco un terzo periodo, che deve essere detto l’ultimo e il più elevato, ovverossia quello in cui si desidera rendere la traduzione identica all’originale sicché l’una non sia surrogato dell’altro, bensì lo rappresenti paritariamente. Questo modo di tradurre fu inizialmente molto

⁸¹ Per una comparazione delle visioni sulla lingua e sulla traduzione di Humboldt e Glissant, si veda: Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle*. Édouard Glissant, Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 236-240.

⁸² Wilhelm Von Humboldt, *Einleitung zur Agamemnon – Übersetzung* [1816], tr. it. Gio Batta Bocciol, *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone di Eschilo*, in *La teoria della traduzione nella storia*, cit.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Friedrich Schleiermacher, *Die Verschieden Methoden des Übersetzens* [1813], tr. it. Giovanni Moretto, *Sui diversi Metodi del tradurre*, in *La teoria della traduzione nella storia*, cit.

osteggiato. Infatti, il traduttore che aderisce totalmente al suo originale, rinuncia più o meno all'originalità della sua nazione, creando una terza entità alla quale il gusto della folla deve innanzitutto educarsi.⁸⁵

Traduzione come terza entità, fuori dalla dicotomia tra originale e derivato, in linea, potremmo dire, già con la visione di Steiner ma anche, come vedremo, dei più attuali pensieri sulla traduzione. In fondo, come detto, Goethe vede nella traduzione già ben prima di David Damrosch quel terzo spazio ellittico tra le culture⁸⁶, come ben evidenziato nelle *Lettere a Thomas Carlyle*: «Mi piacerebbe avere la tua opinione su quanto questa versione del *Tasso* possa essere considerata *inglese*. Vorrei capirlo in quanto credo che la connessione tra l'opera originale e la traduzione esprima chiaramente la relazione tra diverse nazioni. Bisogna comprendere questa relazione se si vuole incoraggiare una letteratura mondiale (*Weltliteratur*) che possa trascendere i confini nazionali»⁸⁷.

Ma torniamo a Berman. Rifacendosi a questi modelli, per lo studioso il traduttore non deve di certo cedere all'assimilazione dello straniero al proprio contesto, ma deve introdurre la traduzione nel proprio ambiente con tutta la sua carica non etnocentrica e di apertura alla differenza e al meticcio. La traduzione che nasce nella negoziazione del senso (per parafrasare Umberto Eco⁸⁸), quella che cerca di costruire un sistema di equivalenze in virtù di un criterio di trasmissibilità, è quindi una cattiva traduzione, d'altro canto: «la *visée éthique* du traduire s'oppose par nature à cette injonction: l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est *rien*»⁸⁹. Berman si pone quindi in continuità con Schleiermacher e Goethe, ma in aperta contrapposizione con un testo che ha fatto scuola nella teoria della traduzione, *Il compito del traduttore* di Walter Benjamin:

La *tâche du traducteur* consisterait à chercher, par-delà le foisonnement des langues empiriques, le « pur langage » que toute langue porte en elle comme son écho messianique. Une telle visée – qui n'a rien à voir avec la visée éthique – est rigoureusement métaphysique, dans la mesure où, platoniquement, elle cherche un au-delà « vrai » des langues naturelles. Ce sont les Romantiques allemands, d'ailleurs évoqués par Benjamin dans son essai, qui ont le plus purement incarné cette visée, et notamment Novalis. C'est la traduction *contre Babel*, contre le règne des différences, contre l'empiricité.⁹⁰

Nel suo saggio Benjamin parte da un sostanziale rifiuto dell'estetica della ricezione: l'opera d'arte non sarebbe orientata a chi la riceve, così come la traduzione («Ma che cosa 'dice'»

⁸⁵ Johan Wolfgang von Goethe, *Noten un Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöschlichen Divans* [1819], tr. it. Donatella Mazza, *Note e saggi sul Divano Orientale-Occidentale*, in *La teoria della traduzione nella storia*, cit.

⁸⁶ Cfr. David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

⁸⁷ Johan Wolfgang von Goethe, *Lettera a Thomas Carlyle* [1 gennaio 1828], tr. mia dall'inglese, riferimento citato in Fritz Strich, *Goethe and World Literature*, London, Routledge, 1949, pp. 349-350

⁸⁸ Cfr. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, cit.

⁸⁹ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, cit., p. 16.

⁹⁰ Ivi, p. 21.

un'opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a colui che la comprende. In essa l'essenziale non è comunicazione, non è messaggio. Ma quella traduzione che volesse mediare comunicando non potrebbe mediare che la comunicazione – e quindi l'inessenziale. Questo, infatti, è anche segno di riconoscimento delle cattive traduzioni»⁹¹). Difatti, per Benjamin la trasmissione di informazioni è insignificante, una traduzione deve mirare a cogliere l'essenza di un'opera, farla sopravvivere, farla durare nel tempo. Il compito del traduttore è sostanzialmente diverso e opposto a quello del poeta. Se l'intenzione del poeta, dell'artista, è per Benjamin ingenua, primaria, intuitiva, in quanto rivolta non «alla lingua come tale, alla sua totalità, ma soltanto direttamente a determinati nessi di contenuti linguistici»⁹²; l'intenzione del traduttore è derivata, ultima, ideale. Il compito del traduttore «consiste nel trovare, riguardo alla lingua in cui si traduce, quell'intenzione muovendo dalla quale si ridesti in essa l'eco dell'originale»⁹³, verso la ricerca della «grande prospettiva di una integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera»⁹⁴. Di qui la critica di Berman: Benjamin parte dalla condizione babelica di diversità di idiomi e di registri per infine cercare di risolverla in direzione di una lingua pura metastorica e assoluta: «ogni affinità metastorica delle lingue si basa sul fatto che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse presa singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: la pura lingua»⁹⁵. Come avvicinarsi a questa pura lingua, con che tipo di traduzione? Conclude Benjamin:

La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli toglie luce, ma fa riverberare tanto più pienamente sull'originale, come rafforzata per suo tramite, la pura lingua. Ciò si ottiene soprattutto con la fedeltà nella trasposizione della sintassi, ed è proprio questa a dimostrare che la parola, e non la frase, è l'elemento originario del traduttore. Infatti la frase è il muro davanti alla lingua dell'originale, la fedeltà letterale è l'arcata.⁹⁶

Come detto quindi Berman basa il nuovo campo della traduttologia espressamente contro la ricerca della lingua pura di benjaminiana memoria, nell'intento «d'habiter et de défendre Babel à l'heure où la Tour-des-Multiples-Langues (c'est-à-dire celle des Différences) est menacée par l'expansion d'un jargon déracinant»⁹⁷. La nuova traduttologia per lo studioso non è solo una storia o una teoria, ma un pensiero che agisce all'interno degli altri campi di

⁹¹ Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* [1923], tr. it. Gianfranco Bonola, *Il compito del traduttore*, in *La teoria della traduzione nella storia*, cit.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, cit., p. 289.

comunicazione interlinguistici, interletterari, interculturali, in quanto essa non vede più (ripetiamo) la traduzione come una semplice trasmissione, ma in quanto elemento «*constitutif de toute littérature, de toute philosophie et de toute science humaine*»⁹⁸. Per svolgere il suo compito etico, la traduzione dovrà essere straniante, mettere in luce le differenze linguistiche e culturali, accettare l'intraducibilità di determinate parole e concetti e in molti casi accettare addirittura di non tradurre:

Nous sommes linguistiquement parlant face à une *plage d'intraduisibilité*. Mais si l'on se place au niveau de la *traduction d'un texte*, le problème change complètement. Tout texte, certes, est écrit dans une langue ; et de fait, la multiplicité des termes mentionnés, qu'elle apparaisse dans une séquence orale ou écrite, reste en soi « intraduisible », en ce sens qu'une autre langue ne possédera pas les termes correspondants. Mais au niveau d'une œuvre, le problème n'est pas de savoir si ces termes possèdent ou non des équivalents. Car le plan de la traduisibilité est autre [...]. C'est la structure même du texte comme texte qui dictera ici ce qu'il faut « traduire » ou « ne pas traduire » (au sens courant), la non-traduction d'un terme valant comme un mode éminent de traduction.⁹⁹

Il discorso di Berman viene ripreso e mediato negli Stati Uniti dal già citato Lawrence Venuti, che in *The Translator's Invisibility* spiega come quel *foreign in foreignizing* non sia atto a rappresentare un'essenza ideale e immutabile della cultura altra. Trattasi di una costruzione strategica il cui valore è contingente alla situazione sociale, culturale e politica della cultura di arrivo: «Foreignizing translation signifies the differences of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the translating language. In its effort to do right abroad, this translation practice must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience»¹⁰⁰. Per Venuti oggi i traduttori devono seguire l'etica descritta da Berman, soprattutto quelli che traducono da lingue minoritarie verso l'inglese, in questi casi infatti una traduzione straniante può essere un vero e proprio intervento contro l'egemonia politica e culturale delle nazioni anglofone sul piano globale («Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations»¹⁰¹). Nello studio di Venuti, all'etica di Berman si aggiunge un discorso sulla necessità della visibilizzazione del traduttore:

'Invisibility' is the term I will use to describe the translator's situation and activity in contemporary British and American cultures. It refers to at least two mutually determining phenomena: one is an illusionistic effect of discourse, of the translator's own manipulation of the translating language, English in this case [...]. A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most

⁹⁸ Ivi, p. 293.

⁹⁹ Ivi, p. 302.

¹⁰⁰ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: a History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995, pp. 15-16.

¹⁰¹ Ivi, p. 16.

publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the 'original' [...]. The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text.¹⁰²

Difatti per Venuti l'invisibilità del traduttore è legata al *postmonolingual paradigm* descritto da Yildiz, in quanto determinata dalla concezione occidentale che lega autorialità, espressione individuale (originalità) e lingua madre. Se l'autore si esprime liberamente (e senza mediazioni di sorta) nella propria lingua madre, attraverso una sorta di autorappresentazione trasparente; la traduzione può essere vista solo in quanto operazione secondaria, copia non autentica dell'originale. Essa deve quindi nascondere le sue tracce, mettere da parte la sua presenza, cercando di dare al lettore l'illusione di un contatto non mediato con l'autore. Visione che a nostro modo di vedere trova un'adeguata e sintetica rappresentazione nella teoria estetica di Benedetto Croce, fondata sull'essenziale intraducibilità della poesia:

L'interpretazione storico-estetica, ricreando la poesia, fa rivivere le immagini del poeta nei suoni articolati in cui primamente si espressero e che sono loro stesse, nella loro concretezza; e tutto lo sforzo di quel vario lavoro si appunta a questo fine unico e supremo. Domandarsi dunque se essa sia traducibile in diversi suoni articolati o in altri ordini di espressioni, come sarebbero i toni musicali e i colori e le linee della pittura e della scultura, è una domanda che quasi non si arriva neppure a pronunciare, perché porta già con sé la risposta negativa, che l'inibisce. L'impossibilità della traduzione è la realtà stessa della poesia nella sua creazione e ricreazione.¹⁰³

Ora, per Venuti tanto la traduzione quanto il testo di partenza hanno in realtà una natura derivativa, non originaria, in quanto entrambi sono un aggregato intertestuale di diversi materiali linguistici, sociali, culturali, che non sono né generati dallo scrittore né tantomeno dal traduttore: il testo eccede l'intenzione creativa. Grazie a Venuti si giunge davvero a un pensiero della traduzione che marca anche una natura poetica ed estetica, che coinvolge autorialità, discorsività, ricezione culturale:

As a result, a foreign text is the site of many different semantic possibilities that are fixed only provisionally in any one translation, on the basis of varying cultural assumptions and interpretive choices, in specific social situations, in different historical periods. Meaning is a plural and contingent relation, not an unchanging unified essence, and therefore a translation cannot be judged according to mathematic-based concepts of semantic equivalence or on-to-one correspondence.¹⁰⁴

La traduzione per Venuti è sempre un'interpretazione di una cultura altra, che può essere addomesticata, depotenziata, soggiogata, oppure compresa in un movimento straniante ed etico.

¹⁰² Ivi, p. 1.

¹⁰³ Benedetto Croce, *La Poesia, introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936, p. 103.

¹⁰⁴ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, cit. p. 13.

La traduzione, nelle parole di André Lefevere: «è la riscrittura di un testo originale. Tutte le riscritture, qualunque sia la loro intenzione, riflettono una certa ideologia e una certa poetica che manipolano la letteratura facendola ‘funzionare’ in un determinato modo. La riscrittura è una manipolazione, sottomessa al servizio del potere, e i suoi aspetti positivi possono aiutare l’evoluzione di una letteratura e di una società»¹⁰⁵. Questo approccio politico al pensiero della traduzione ci fa muovere da un’etica della traduzione come incontro con l’altro (da una sua idealizzazione difatti), verso una concezione politica, a una critica della traduzione. In *Translation and Globalization* Michael Cronin spiega come la traduzione e i traduttori abbiano svolto nelle economie moderne e contemporanee un ruolo di «lubrificants of exchange» e di «interpreters»¹⁰⁶. Questo oggi sarebbe ancora più evidente con l’espansione di internet e del *Globish* come lingua franca globale: la centralità dell’informazione nel mondo contemporaneo porta il traduttore a dover svolgere sempre maggiormente quel ruolo dell’interprete descritto da Schleiermacher. La traduzione oggi soprattutto facilita il libero mercato del capitalismo, eliminando le frontiere locali e rendendo i differenti prodotti appetibili in differenti luoghi nel mondo grazie ad apparenti localizzazioni posticce: «The stress on translation in a ‘culturally targeted way’ suggest the primacy of functionally oriented, domesticating strategies in elocalization, though it is significant that foreignizing elements were retained in the presentation of particular product names, product descriptions and marketing slogans [...]. In this way, the site provides the aesthetic comfort of the familiar with the aesthetic appeal of the exotic»¹⁰⁷. Per Cronin il traduttore oggi deve ribaltare questa sua atavica funzione di scambio in direzione di una *translation ecology*: una pratica traduttiva che fornisca ai parlanti e ai traduttori delle lingue minoritarie il controllo editoriale, stilistico, economico, delle traduzioni da e verso le proprie lingue¹⁰⁸.

Una visione che quasi sicuramente Pascale Casanova bollerebbe in quanto utopistica e un po’ *naïve*. Nel suo ultimo saggio, *La langue mondiale*, la studiosa critica la traduzione e il bilinguismo collettivi non come fenomeni che vanno contro la dominazione linguistica, ma proprio come elementi che favoriscono, riproducono, il fenomeno di prevaricazione di una lingua su un’altra¹⁰⁹. Casanova arriva addirittura ad affermare che il bilinguismo o il plurilinguismo collettivo sono segni di dominazione e che più le lingue si separano, meno la

¹⁰⁵ André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the manipulation of literary fame*, London-New York, Routledge, 1992, p. XI.

¹⁰⁶ Michael Cronin, *Translation and Globalization*, London-New York, Routledge, 2003, p. 48.

¹⁰⁷ Ivi, p. 17.

¹⁰⁸ Cfr. Ivi, p. 167.

¹⁰⁹ Cfr. Pascale Casanova, *La langue mondiale: traduction et domination*, Paris, Seuil, 2015, p. 10.

dominazione è percepibile, più si evidenzia la necessità della traduzione: «la traduction remplace le manque éventuel de bilinguisme collectif et elle permet de mesurer le degré de domination. Plus la traduction est présente et moins la domination est importante ; réciproquement, moins elle est présente, plus la domination est grande (autrement dit, la traduction devient inutile puisque la version originale suffit)»¹¹⁰. Una lingua per Casanova non è dominante sul piano globale semplicemente in base al numero di parlanti, ma in base al numero di parlanti plurilingui che la scelgono: per questo il cinese non è una vera e propria lingua globale (o perlomeno, ancora, essendo sempre più in ascesa), mentre l'inglese lo è. La traduzione quindi per Casanova non è certo l'idealizzato incontro col diverso: essa può essere una forma di resistenza contro la porosità delle lingue e la dominazione linguistica¹¹¹, ma è anche l'unico strumento attraverso le quali le zone dominate del mondo accedono alla percezione, all'espressione, all'esistenza:

Ce n'est pas une simple « naturalisation » (au sens d'un changement de nationalité et de langue), c'est aussi l'obtention d'un certificat de légitimité : être traduit – ou devenir bilingue et/ou « bilingue » - dans l'une des langues centrales ou, mieux, dans la langue mondiale, c'est devenir légitime. Les traductions fonctionnent alors comme une sorte de droit à l'existence internationale, permettant à l'écrivain d'être reconnu hors des seules frontières nationales. De ce fait, les textes traduits matérialisent les frontières des zones légitimes : ils désignent et font le tri entre ce qui est légitime et ce qui ne l'est pas.¹¹²

Questa critica della traduzione che tutto ingloba ha dato vita negli ultimi anni a un vero e proprio settore di studi, o per lo meno di pensiero della traduzione, che si fonda sul concetto proteiforme di intraducibilità. Per sfuggire alla visione monolingue e nazionalista del concetto di traduzione Emily Apter ha coniato il paradigma della *translation zone*:

In fastening on the term 'zone' as a theoretical mainstay, the intention has been to imagine a broad intellectual topography that is neither the property of a single nation, nor an amorphous condition associated with postnationalism, but rather a zone of critical engagement that connects the 'l' and the 'n' of transLation and transNation. The common root 'trans' operates as a connecting port of translational transnationalism (a term I use to emphasize translation among small nations or minority language communities), as well as the point of debarkation to a cultural caesura – a transition-where transmission failure is marked.¹¹³

La zona di traduzione si oppone all'assunto contemporaneo per cui ogni cosa è traducibile grazie allo sviluppo della tecnica. Difatti, come abbiamo già visto con Cronin, la comunicazione online ha prodotto una sorta di mercato libero linguistico; una nuova Babele cacofonica che

¹¹⁰ Ivi, p. 16.

¹¹¹ Ivi, pp. 16-17.

¹¹² Ivi, p. 19.

¹¹³ Emily Apter, *The Translation Zone: a new Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 5.

paradossalmente per Apter rinforzerebbe l'ascendenza del *Globish*: «making the whole issue of 'other Englishes' a difficult one politically, for on the one hand English (and by extension the wealthy countries that designate it as their national language), opportunistically gains ground through 'other Englishes', while on the other hand, it effectively loses ground by becoming a kind of global linguistic property»¹¹⁴. Accanto al *Globish*, il nuovo inglese delocalizzato del capitalismo globale avanzato, Apter nota l'avanzata del *Netlish* (di cui l'inglese è comunque la lingua radice):

Recognizable in the multilingual blog, or coded form of "Bot-speak", Netlish may often be recognized by its vacuous content, inscrutable shorthand, mix of alphabetic and algorithmic variables, creative punctuation, diacritical invention, puerile in-jokes, aesthetics of the crashing browser [...], and inconsequential live chat.¹¹⁵

Nonostante ancora non si possa capire se il *Netlish* si evolverà in una sempre maggiore cacofonia multilingue o verso un'uniformizzazione sul modello dell'inglese (ci sentiamo di poter fortemente scommettere su questa seconda opzione); Apter non ha dubbi: la tecnica, il discorso, il mezzo che ne permetterà la sopravvivenza e il dominio sulle lingue minoritarie è la traduzione stessa:

An artificial intelligence system currently divided between two approaches, interlingual versus transfer. In the interlingual model there is a source language that moves to interlingual representation (Esperanto) and then to the target. Linguistic universality is the hallmark of the interlingual approach. By contrast, the transfer approach performs at the source and target levels, attempting to bypass the Esperanto intermediary.¹¹⁶

Questa visione e questo scenario sono condivisi anche da Barbara Cassin e Tiphaine Samoyault, che negli ultimi anni stanno elaborando un pensiero della traduzione capace di andare oltre tanto la scienza della traduzione, l'affermazione del monolinguismo e di una lingua dominante, e un'etica idealizzante di un incontro con lo straniero. In particolare, nel recente *Traduction et violence* Samoyault critica le nuove possibilità fornite dalla traduzione automatica, in quanto esse accelererebbero la scomparsa delle lingue più fragili: il compito del traduttore diventa "di servizio", atto alla correzione e al controllo, e non alla proposizione di nuove alternative. Oggi la traduzione è il maggior operatore comunicativo, ma non in quanto protettrice delle peculiarità di ciascun linguaggio, bensì come imposizione del *Globish*, che non è semplicemente l'inglese, ma la traduzione automatica, che pretende la trasparenza e l'equivalenza tra le lingue e i linguaggi. La traduzione, quindi, non va pensata come

¹¹⁴ Ivi, p. 239.

¹¹⁵ Ivi, p. 241.

¹¹⁶ Ivi, p. 245.

un'operazione esclusivamente positiva di accoglimento dell'altro, del diverso, nella propria lingua e cultura, in quanto essa è diventata il maggiore strumento del cammino verso un mondo monoversale e isolato: «la transparence est violence»¹¹⁷. Trattasi di una posizione in evidente conflittualità tanto con la già citata etica della traduzione, quanto con la visione della traduzione come negoziazione di Umberto Eco, in cui essa è sempre pronta a perdere qualcosa per guadagnare qualcos'altro, attenta agli orizzonti d'attesa dei lettori¹¹⁸. Samoyault conia il termine *traduction agonique*: una traduzione come spazio di relazione che mette in luce le conflittualità del passaggio tra le lingue. La traduzione è sempre un atto politico conflittuale, in quanto possiede un carattere decostruttivo: il testo iniziale è riscritto, torna allo stato di bozza, sempre da rifare; le alterità per Samoyault vanno preservate, in quanto il conflitto tra culture e contesti esiste e va messo in evidenza. La traduzione e la scrittura sono dunque allo stesso tempo estremamente vicine e inverse, in quanto entrambe lavorano sulla lingua, sulla trasmissione letteraria, ma il traduttore in un certo senso disfa quello che lo scrittore ha fatto. La traduzione è un'attività negativa ma il potere, la politica della traduzione risiede proprio in questo lato: nella sua subordinazione, perché posiziona la letteratura fuori dalla sua autorità:

La traduction agonique est ainsi celle qui laisse en jeu les forces de conflit inhérentes à la traduction, entre les langues, entre l'esprit et la lettre, entre l'original et les traductions, entre différentes options qui se proposent et parmi lesquelles il faut choisir, et qui s'en sert pour affirmer une position, pour prendre une décision. C'est donc en termes politiques qu'il est possible de penser la traduction et non en termes éthiques, selon un modèle qui serait non plus celui de la négociation, mais celui du maintien de la rivalité. Le conflit existe, il est affronté, il n'est pas déjoué. Le traducteur est amené à prendre une décision et à l'affirmer contre d'autres. De même, sa traduction s'affirme à la fois avec et contre l'original, avec et contre la traduction précédente.¹¹⁹

Vicina ma diversa la posizione di Barbara Cassin. Il *Globish*, spiega la studiosa, è un particolare tipo di inglese «très pauvre mais très efficace, adopté par les *non-native speakers* en *business international*»¹²⁰. Il suo problematico rapporto con l'inglese risiede nel rischio di collisione tra un esperanto pragmatico e una lingua di cultura, una sorta di filosofia analitica semplificatrice e una lingua imperiale. Di fronte a questa costante standardizzazione, Cassin conia il concetto di Intraducibile, non come ciò che non si può tradurre, ma come ciò che non si cessa mai di tradurre: sono le differenze e gli equivoci tra le lingue, i mancati omonimi semantici e sintattici, evidenti soprattutto in filosofia¹²¹. Per Cassin bisogna comprendere che

¹¹⁷ Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 10.

¹¹⁸ Cfr. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, cit.

¹¹⁹ Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, cit., p. 53.

¹²⁰ Barbara Cassin, *Éloge de la traduction: compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016, p. 56.

¹²¹ Cfr. Ivi, p. 24.

l'essere umano esprime il suo *logos*, il proprio pensiero filosofico, attraverso una determinata lingua, che ne struttura tipologie, sincrasi, limiti e caratteristiche:

Après Babel, avec bonheur ! Il s'agit d'entendre et de faire entendre qu'on philosophe en langues : comme on parle, comme on écrit, et – c'est là le point – comme on pense. En mots, avec des mots qui diffèrent selon les langues, non seulement quant à leur son, mais aussi quant à leur sens tel que rationnellement prétendu (ou prétendument rationnel), mettons : universel-conceptuel.¹²²

Un pensiero della traduzione di questo tipo è rivoluzionario: smonta la concezione di purezza e originalità linguistica ed espressiva, non sacralizza l'Intraducibilità dell'espressione poetica (come scriveva Benedetto Croce¹²³), ma vede nel trasporto stesso degli intraducibili la strutturazione del pensiero umano. La traduzione, infatti, per Cassin viola il principio filosofico di non-contraddizione nella sua forma aristotelica, in quanto fondato sull'esigenza di stretta univocità: una parola uguale un senso, mai più di un senso allo stesso tempo. Invece con la traduzione c'è sempre un confronto tra due equivocità non sovrapponibili. In definitiva :

Nous avons supposé jusqu'à présent que nous possédions *le* texte qu'il s'agissait de traduire ; mais nous ne possédons jamais qu'*un* texte, un résultat, susceptible d'être remis en question, car non seulement fourni par les hasards et les choix de la transmission, les découvertes de l'archéologie, de la papyrologie, de la codicologie, mais produit par les lecteurs, compréhensions et incompréhensions, de philologues prompts à adapter le texte qu'ils éditent au sens qu'ils prévoient. [...]. La traduction – *intepretatio*, disent les Latins – est et n'est que le sommet d'un iceberg. En amont de la traduction grouille cette série d'interprétations qui sont matérialisées et encloses dans la lettre du texte à traduire. Le traducteur interprète, il opère un choix. Le retraducteur fait voir le choix de celui qui le précède comme un choix. Les traducteurs sont co-producteurs de sens, co-auteurs pleins d'« autorité » justement, ils « augmentent » le sens illustrant la langue.¹²⁴

Elogiare la traduzione, spiega Souleymane Bachir Diagne in *De langue à langue* (riprendendo direttamente Cassin) non significa assolutamente ignorare che essa è anche dominazione: significa celebrare la pluralità delle lingue e stimolarne l'egualità. Vuol dire opporsi all'iscrizione della traduzione in un mondo di scambi ineguali e rendere il traduttore, il teorico della traduzione, lo scrittore-traduttore, non un mediatore fluidificante tra le culture, ma colui che ne preserva intraducibilità e differenze, garantendone la creolizzazione. *Logos*, lingua e contesto sono intimamente legati: non si può più pensare che vi è una lingua (tanto pura quanto storica) che incarna il *logos* in base al quale tutte le altre devono regolarsi e strutturarsi (verso la quale deve convergere il processo di creolizzazione): «Il y a eu Babel, et donc désormais l'universel devra se forger et s'éprouver dans les langues humaines, toutes 'imparfaites en ceci que plusieurs', selon le mot de Mallarmé, et dans leur rencontre qui est la

¹²² Ivi, p. 30.

¹²³ Cfr. Benedetto Croce, *La Poesia*, cit.

¹²⁴ Barbara Cassin, *Éloge de la traduction*, cit., p. 119.

traduction»¹²⁵. Diagne critica anche la visione di Casanova per la quale per gli scrittori africani tradursi in francese vuol dire riconoscere l'ipercentralità e la superiorità della lingua africana: trattasi per Diagne di una visione limitata ancora a un concetto monolingue di purezza ed espressività primigenia, come se un abitante del continente africano non possa esprimere la sua africanità se non in una lingua sviluppatasi atavicamente, in quel continente:

A l'opposé de cette manière d'entendre le nationalisme linguistique, pour lequel il ne peut y avoir de littérature africaine que si elle est en langue africaine, on soutiendra qu'une littérature, que je dirais de traduction, a justement fait de l'anglais, du français, ou du portugais des *langues d'Afrique*. On appellera *littérature de traduction* celle qui s'est développée à l'intérieur du genre du « conte » en Afrique sous colonisation française.¹²⁶

Vorremmo chiudere il nostro excursus dal monolinguismo al discorso traduttivo riprendendo le riflessioni sulla traduzione di due importanti pensatori e filosofi del decostruzionismo francese: Paul Ricoeur e Henri Meschonnic¹²⁷. Nonostante non siano certo tra i più citati e influenti teorici della traduzione degli ultimi anni, crediamo che i loro punti di vista su intraducibilità, ritmo e poetica della traduzione siano un prisma importantissimo per poter studiare e comprendere il rapporto tra translinguismo, traduzione e oralizzazione della lingua dominante in Glissant, Meneghello e Rushdie.

Secondo Ricoeur il traduttore letterario si ritrova davanti a un vero e proprio dramma: «Des plages d'intraduisibilité sont parsemées dans le texte»¹²⁸; per questo bisogna rinunciare alla traduzione perfetta, accettando di non poter contemporaneamente asservire i suoi due maestri, l'autore e il lettore. La traduzione non deve più fondarsi su un'ostilità tra le lingue, che sia essa di natura etica o politica, linguistica o semiotica, ma su una «hospitalité langagière»¹²⁹. Trattasi di una terza via che nasce tanto dal riconoscimento dell'irriducibilità dell'altro, della differenza; quanto nell'impossibilità della ricostruzione della lingua pura, sia dal punto di vista ontologico che da quello fonologico, sintattico, morfologico. È sempre possibile per Ricoeur dire la stessa cosa in un'altra maniera, in un altro idioma, il traduttore costruisce le basi per una comparazione nelle alterità: «La tâche du traducteur ne va pas du mot à la phrase, au texte, à

¹²⁵ Souleymane Bachir Diagne, *De langue à langue: l'hospitalité de la traduction*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 121.

¹²⁶ Ivi, p. 69.

¹²⁷ Ringrazio Sara Aggazio per i continui confronti e consigli sul tema della poetica della traduzione. Le riflessioni presenti in questo sottocapitolo devono molto alla sua tesi, *Penser l'alterité, penser la traduction. Pour des poétiques du traduire chez Édouard Glissant et Paul Ricoeur*, tutor: Prof.ssa Tiphaine Samoyault (EHESS), Prof. Fabio Vasarri (Università degli studi di Cagliari). La tesi sarà discussa nell'inverno 2025-2026.

¹²⁸ Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003, p. 11.

¹²⁹ Ivi, p. 19.

l'ensemble culturel, mais à l'inverse: s'imprégnant par de vastes lectures de l'esprit d'une culture, le traducteur redescend du texte, à la phrase et au mot»¹³⁰.

Anche la poetica della traduzione di Meschonnic nasce dalla negazione di un'attinenza empirica e filosofica della differenza tra addomesticamento e straniamento (*target oriented* e *source oriented*, *sourcier* et *cibliste*) in quanto quando si traduce non si traduce mai solo una lingua o solo un significato, si traduce un inestricabile nesso di forma e contenuto espresso nell'altra lingua:

La langue est le système du langage qui identifie le mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus, et ce qu'ils en font. C'est pourquoi si, au sens linguistique du mot, traduire c'est faire passer ce qui est dit d'une langue dans une autre, comme tout le reste suit, le bon sens qui s'arrête à la langue est court.

Si le discours est l'activité, comme dit Humboldt, d'un homme « en train de parler » - « historiquement nous n'avons jamais affaire 'à l'homme réellement en train de parler » - impliquant, comme Benveniste a été le premier à la reconnaître et à l'analyse, l'inscription grammaticale de celui qui dit *je* dans son discours, cette énonciation ne saurait se borner à être logique ou idéologique. Elle entraîne une activité du sujet qui, de sujet de l'énonciation, peut devenir une subjectivation du continu dans le continu du discours, rythmique et prosodique.

C'est alors une écriture, l'organisation d'une subjectivation dans le discours telle qu'elle transforme les valeurs de la langue en valeurs du discours. On ne peut plus continuer à les penser dans les termes coutumiers du signe. On ne traduit plus de la langue. Ou alors, on méconnaît le discours, et l'écriture. C'est le discours, et l'écriture, qu'il faut traduire.¹³¹

In questa citazione di Meschonnic si intrecciano i riferimenti principali del nostro percorso: il passaggio dalla lingua al discorso (Foucault), la critica al formalismo e all'appiattimento della realtà sull'astrattezza del segno linguistico (Bachtin), la concezione sociale e pluridiscorsiva della lingua (ancora Bachtin, ma anche Barthes). Meschonnic riesce a individuare con estrema chiarezza il punto principale del passaggio da un paradigma linguistico a uno discorsivo l'iscrizione grammaticale dell'io, dell'enunciatore, all'interno del parlato. E dunque la natura sempre contestuale, sociale, storica, di qualunque espressione linguistica. Il traduttore, dunque, non traduce mai da lingua a lingua, né da cultura a cultura, ma da discorso a discorso; o, meglio, da poetica a poetica, per citare correttamente Meschonnic. Inscrivere il soggetto nel discorso significa dare anche corporeità, fisicità al segno, di qui l'enorme importanza concessa all'oralità e al ritmo. Per Meschonnic, infatti, il ritmo non è relativo al solo suono, al piano del significante, non è una forma distinta da un contenuto, ma sta nella prosodia della semantica, nel piano continuo e multiforme del testo, non certo della singola frase o parola (come difatti affermavano tanto Berman quanto Venuti):

¹³⁰ Ivi, p. 56.

¹³¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 12.

L'oralité, comme marque caractéristique d'une écriture, réalisée dans sa plénitude seulement par une écriture, c'est l'enjeu de la poétique du traduire. Elle suppose, et vérifie concrètement chaque fois, que l'oralité n'est pas, n'est plus ce que le signe binaire confondait avec le parlé, opposé à l'écrit. [...]. Mais si le rythme n'est plus ce qu'il était, s'il est l'organisation du mouvement de la parole, au sens que Saussure donne à *parole*, une organisation qui est la spécificité, la subjectivité, l'historicité d'un discours, et sa systématité, alors l'oralité est le primat du rythme dans le mode de signifier. Dans le parlé comme dans l'écrit. C'est la littérature qui le réalise, emblématiquement. C'est même en cela et par cela qu'elle est littérature. Il en découle clairement que dans un texte littéraire, c'est l'oralité qui est à traduire.¹³²

Non si deve tradurre quindi parola per parola, né pensare a un addomesticamento o a uno straniamento della singola parola che trova o meno un corrispettivo nell'altra lingua. La supposta "fedeltà del traduttore al testo originale" per Meschonnic è solo una fedeltà alla dualità del segno linguistico: «avec ses effets de mythe, le primat politique de la langue, dans l'instrumentalisme du signe, et le style conçu comme un écart au langage ordinaire [...]. Dans le cadre de la langue, et du primat du sens, la fidélité est un effet du dualisme, un effet spécifiquement idéologique. Loin de l'objectivité qu'elle croit être, la fidélité est une historicité qui ne se reconnaît pas pour telle»¹³³. La fedeltà deve essere riposta nel ritmo, che il filosofo non vede in quanto alternanza formale tra l'identico e il diverso (tra tempi forti e tempi deboli):

A la suite de Benveniste, qui n'a pas transformé la notion, mais qui a montré, par l'histoire de la notion, que le rythme était chez Démocrite l'organisation du mouvant, je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours. C'est-à-dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité. Non plus un opposé du sens, mais la signifiante généralisée d'un discours. Ce qui s'impose immédiatement comme l'objectif de la traduction. L'objectif de la traduction n'est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l'inclut : le mode de signifier.¹³⁴

Di conseguenza l'etica della traduzione non risiederebbe in una determinata responsabilità sociale di protezione e riconoscimento dell'altro, ma come la ricerca e comprensione di un soggetto che si esprime all'interno di un discorso da parte di un altro soggetto. Per questo non bisogna più pensare l'identità (sociale e linguistica) in opposizione all'alterità, in quanto «l'identité n'advient que par l'altérité, ce qui fait l'invention de sa propre historicité»¹³⁵.

In chiusura, citando Siri Nergaard:

In our present societies which can be defined as transnational, multicultural, plurilingual, mixed, hybrid, marked by diaspora, migration, and displacement, translation appears as a fitting analytical tool to both describe and understand what happens when encounters between differences creates new texts, reconfigure identities, generate inventive interconnections and relations, and provoke change. Translation appears as the filter through which the encounter between differences is a process that leads to some kind of transformation. Likewise, translation also emerges as an important epistemological device to identify

¹³² Ivi, p. 29.

¹³³ Ivi, p. 90.

¹³⁴ Ivi, pp. 99-100.

¹³⁵ Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 9.

and analyze the power divides, the incommensurabilities, the marginalizations, and the conflicts that the same encounters generate. Translation is the concept through which the encounter with otherness finds its best expression.¹³⁶

¹³⁶ Siri Nergaard, *Translation and Transmigration*, London-New York, Routledge, 2021, p. 1.

4.2. Poetica translingue e della traduzione in Glissant, Meneghello e Rushdie.

I nostri tre autori condividono la condizione translingue esposta da Kellman: scrivono in una lingua diversa dalla propria lingua madre. Il discorso, che è evidente per i contesti coloniali e postcoloniali di Glissant e Rushdie, può esserlo meno per Meneghello, eppure lo scrittore ribadisce in più luoghi testuali che la sua lingua madre è il dialetto maladense, e che l'italiano della scolarizzazione fascista assume le sembianze di una vera e propria lingua straniera.

In queste pagine ci occuperemo di comparare le riflessioni sul rapporto tra lingua, oralità e traduzione in Glissant, Meneghello e Rushdie. Abbiamo deciso di intrecciare le loro riflessioni dividendole in due parti principali: rapporti tra lingua, linguaggio, oralità e scrittura; relazione tra translinguismo, pensiero della traduzione e intertestualità transculturale.

4.2.1. Rapporti tra lingua e linguaggio, oralità e scrittura.

La riflessione sulla lingua di Glissant si struttura a partire da una riformulazione della differenza tra lingua e linguaggio elaborata dai linguisti. Come scritto infatti già ne *Le discours antillais*:

J'appelle ici langage une série structurée et consciente d'attitudes face à de relations ou de complicités avec, de réactions à l'encontre de la langue qu'une collectivité pratique, que cette langue soit maternelle au sens que j'ai dit, ou menacée, ou partagée, ou optative, ou imposée. La langue crée le rapport, le langage crée la différence, l'un et l'autre aussi précieux.¹³⁷

La lingua è dunque praticata da una collettività, essa può essere condivisa quanto imposta, libera quanto minacciata; mentre il linguaggio è una serie di attitudini relazionali nell'uso della lingua, esso è dunque una pratica comune di fiducia o sfiducia nei confronti della lingua (o delle lingue) utilizzate all'interno di un gruppo sociale. Di qui la differenza tra una poetica libera (quando il rapporto tra lingua e linguaggio non è ostacolato) e una poetica forzata (quando l'espressione del linguaggio è impedita dal fascismo della lingua¹³⁸). La differenza tra lingua e linguaggio è essenziale all'interno di *Poétique de la Relation* per criticare la scienza del linguaggio. Per Glissant, infatti, nel Novecento si è passati da una poetica del *langage-en-soi* verso una poetica della struttura, passando per l'approccio scientifico al linguaggio. Nella poetica del *langage-en-soi* (che troverebbe il suo esempio massimo nel Libro assoluto di

¹³⁷ Édouard Glissant, *Le discours antillais* [1981], Paris, Gallimard, 1997, p. 522.

¹³⁸ Cfr. Ivi, p. 401.

Mallarmé) la lingua non è più presa nel suo rapporto sempre cangiante col mondo, ma diventa oggetto di se stessa. L'astrazione della lingua porta all'idealizzazione del monolinguismo e allo studio scientifico delle sue strutture, rinunciando alle «nostalgies des autres langues – de l'infini des langues possibles»¹³⁹. Infine nella poetica della struttura «le créateur de texte s'efface, ou plutôt s'abolit pour se révéler, dans la texture de ce qu'il a créé»¹⁴⁰. Glissant, come abbiamo visto nel nostro secondo capitolo, oppone a questa poetica della folgorazione dell'istante (delle *Illuminazioni* di Rimbaud) quella della durata, ovvero dell'accumulazione e della relazione dei momenti di soggettivazione dell'individuo all'interno della lingua, degli scarti e rapporti molteplici tra lingua e linguaggio.

In Meneghello e Rushdie non troviamo la medesima differenza tra lingua e linguaggio ma la lingua è lucidamente sempre individuata in rapporto al suo peso sociale, al gioco delle istanze di verità, per dirla con Foucault. Se infatti per Meneghello «quando si tocca il tema del vero e del falso tende sempre a esserci un'associazione coi fatti linguistici»¹⁴¹; per Rushdie la grande sfida degli scrittori contemporanei è la ricostruzione della fiducia dei lettori e dei cittadini nella realtà e nella verità. Come spiegato in *Language of Truth*, oggi ci troviamo nell'età delle *fake news*, del controllo dei flussi di informazione da parte di aziende e partiti politici che modificano, falsificano le realtà sociali in cui i cittadini vivono ogni giorno. Così come gli autori della *Trümmerliteratur* tedesca dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale sentirono il bisogno di «rebuild their language, poisoned by Nazism, as well as their country, which lay in ruins»¹⁴², oggi vi è la necessità di creare nuovi linguaggi che si possano liberare dall'inquinamento capitalista.

Ora, in tutti e tre gli scrittori l'elaborazione di una poetica personale, di un proprio linguaggio (per dirla con Glissant) passa attraverso i rapporti tra la lingua madre e degli affetti personali ed emotivi e la lingua ufficiale della comunicazione istituzionale e intellettuale, con notevoli intrecci e parallelismi, pur nelle loro evidenti differenze sociali e intellettuali. Per Glissant e Meneghello il rapporto tra creolo della Martinica e francese (Glissant) e dialetto maladense e italiano standard (Meneghello) si configura soprattutto nell'opposizione tra oralità e scrittura, in quanto in entrambi i casi il francese e l'italiano sono le lingue dell'istruzione. Trattasi per entrambi di lingue fasciste, che impongono una forte normatività contro la libertà

¹³⁹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 37.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Luigi Meneghello, *Il tremaio*, in Id., *Jura. Ricerca sulla natura delle forme scritte* [1987], in Id., *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Mondadori, 2006, p. 1058.

¹⁴² Salman Rushdie, *Truth*, in Id., *Languages of Truth. Essays 2003-2020*, London, Jonathan Cape, p. 214.

del parlato: in senso coloniale per Glissant, in senso (diremo) letterale per Meneghello, stando parlando dell'imposizione della violenta politica antidialettale condotta dal Fascismo di Mussolini. Parliamo dunque di diglossia in senso stretto, ragionamento che non possiamo fare per Rushdie, per il quale la lingua madre (l'hindi-urdu) è una vera e propria lingua, con un'enorme tradizione scritta, storica, culturale: abbiamo qui un vero e proprio bilinguismo di matrice coloniale, di fronte al quale, come vedremo, Rushdie prende posizioni fuori dal coro.

Il creolo della Martinica è la lingua che si forma nelle piantagioni e nelle abitazioni nell'incontro violento tra le parlate francesi dei colonizzatori, le parlate locali, e le lingue degli immigrati nudi deportati dall'Africa. Trattasi di una situazione particolarissima all'interno dei contesti coloniali; Glissant in *Poétique de la Relation* spiega che le lingue creole si sono sviluppate infatti in maniere simili solo nei territori caraibici e dell'Oceano Indiano colonizzati dai francesi, e non in quelli inglesi e spagnoli. Qui, infatti, le lingue colonizzatrici lasciarono sviluppare unicamente dei pidgin o dei dialetti derivati. Per Glissant una delle ragioni risiede nello stato della lingua francese all'epoca della colonizzazione, che non era ancora stabilizzata come quelle inglese e spagnola, ma che presentava una grande varietà interna soprattutto attraverso le parlate bretoni e normanne¹⁴³. D'altro canto, come approfondito in *Une nouvelle région du monde*, questa iniziale varietà subisce un processo di essenzializzazione linguistica molto più violento nei contesti coloniali francofoni rispetto a quelli anglofoni. Il Commonwealth per Glissant ha rispettato (o dona l'apparenza di rispettare) maggiormente le culture e le lingue che ha dominato (e che domina tuttora); mentre la Francofonia ha sviluppato sempre di più «un air de foyer culturel universalisant, pour ceux qui pratiquent ou ont pratiqué la langue française»¹⁴⁴, promuovendo violentemente l'insegnamento e la pratica della lingua francese in quanto lingua dei *lumières*. Nel *Discours antillais*, l'autore scrive che la diglossia della popolazione della Martinica è la misura di una vita alienata, per questo nella poetica del creolo vi è un esercizio permanente di *détournement* della fonte francese, trattasi di una derisione sistematizzata:

Une dérision systématisée : l'esclave confisque le langage que le maître lui a imposé, langage simplifié, approprié aux exigences du travail (un petit-nègre) et pousse à l'extrême de la simplification. Tu veux me réduire au bégaiement, je vais systématiser le bégaiement, nous verrons si tu t'y retrouveras. Le créole serait ainsi la langue qui, dans ses structures et sa poétique, aurait assumé à fond le dérisoire de sa genèse [...]. Les linguistes ont remarqué que la syntaxe créole traditionnelle imite volontiers le langage de l'enfant [...]. Poussé à ce point, une pratique d'enfantillage n'est pas innocente.¹⁴⁵

¹⁴³ Cfr. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 111.

¹⁴⁴ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006, p. 170.

¹⁴⁵ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, cit., p. 49.

L'elaborazione libera all'interno del sistema della Piantagione di una cultura popolare di espressione creola è stata difatti uno dei tre elementi principali per Glissant della resistenza popolare martinicana alla colonizzazione francese (insieme alla creazione di un'economia di sopravvivenza e alla pratica del *marronnage*)¹⁴⁶. Il *conte créole* (il racconto orale creolo) è l'espressione della poetica forzata («que nous appellerons aussi contre-poétique»¹⁴⁷) dei martinicani, e posiziona la lingua alta del colono in un piano di derisione militante. Come spiegato in *Poétique de la Relation*, l'espressione linguistica e letteraria creola da qui si struttura in tre momenti: l'atto di sopravvivenza, l'illusione, la ricerca della memoria. L'atto di sopravvivenza viene elaborato per l'appunto nelle Piantagioni: qui appaiono racconti, proverbi, canzoni creoli segnati dalla discontinuità, che sembrano per Glissant staccarsi nettamente dalla rappresentazione realistica occidentale, evocando il reale tramite sistemi simbolici («Comme si ces textes s'efforçaient de déguiser sous le symbole, de dire en ne disant pas. C'est ce que j'ai appelé ailleurs une pratique du détour»¹⁴⁸). Emerge la figura del *conteur*, che riprende lo spirito della collettività cercando di aggirare le leggi coloniali che imporrebbero il silenzio negli orari lavorativi: il *conte créole* si sviluppa dunque negli scarti e nelle discontinuità delle notti, dei margini. L'espressione creola si enuncia in diverse modalità quasi codificate:

Parole directe, élémentaire, qui articule les rudiments de langage nécessaires à l'exécution du travail ; parole ravalée, qui répond à la minutie de ce monde où il est interdit de savoir lire et écrire ; parole différée, ou déguisée, sous laquelle l'homme et la femme bâillonnés serrent ce qu'ils disent. La langue créole a intégré ces trois modes et les a jazzés.¹⁴⁹

Per questi motivi per Glissant la Piantagione si configura come vero e proprio ventre del mondo, dove si possono analizzare in vitro le opposizioni violente tra oralità e scrittura, monolinguisimo e multilinguismo: «Le lieu était clos, mais la parole qui en est dérivée reste ouverte. C'est une part, mesurée, de la leçon du monde»¹⁵⁰. Come scritto ne *L'imaginaire des langues*, la lingua creola, come ogni lingua nata nella colonizzazione, è una lingua fragile, contaminata dalla lingua ufficiale, continuamente confrontata coi problemi della trascrizione, della fissazione, del rapporto tormentato tra oralità e scrittura. Un tormento che per l'autore è impossibile da capire nei territori dove le lingue antiche ataviche hanno avuto la possibilità di evolversi progressivamente, trovando delle forme di «classicisme écrit»¹⁵¹. Ma il

¹⁴⁶ Cfr. Ivi, p. 310.

¹⁴⁷ Ivi, p. 412.

¹⁴⁸ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 82.

¹⁴⁹ Ivi, p. 87.

¹⁵⁰ Ivi, p. 90.

¹⁵¹ Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin, 1991-2009*, Paris, Gallimard, 2010, p. 13.

riconoscimento dell'importanza del creolo per Glissant non va insieme a una sua difesa "creolista", nazionalista, che lo renda norma e potere. L'evoluzione del creolo andrebbe difesa nella propagazione dei dialetti che lo compongono, nella loro libera interazione, avendo la conoscenza che questa lingua possa anche scomparire. Come vedremo più avanti, questo è uno dei punti più importanti della poetica multilingue glissantiana:

On ne sauvera pas, ici et là, telle ou telle langue, laissant périr les autres, Le flux d'extinction, avec une force de contagion imparable, gagnera partout. Le résidu n'en sera pas une ou plusieurs langues victorieuses, mais un ou plusieurs codes désolés, qui mettront un long temps à reconstituer la vivacité organique et imprévisible d'une langue. La multiplicité linguistique protège les parlers, du pus extensif au plus fragile. C'est au nom et en fonction de cette multiplicité totale, et non pas de pseudo-solidarités ponctuelles, qu'il faut défendre chaque langue.¹⁵²

Come ribadito in *Une nouvelle région du monde*, non bisogna cedere a un'essenzializzazione del creolo, in quanto: «La *disponibilité* des langues, leur capacité de divination, leur aptitude à fluer dans le courant des échanges et à y trouver leurs points d'ancrage, seront probablement les meilleures garanties d'insertion dans l'inextricable du monde»¹⁵³. Sono i linguaggi, le pratiche comunitarie e intenzionali dell'espressività linguistica, che salveranno le lingue. Un grande esempio per Glissant si rivela nella nascita dei creoli di *banlieue* o dei quartieri meticcici delle città metropolitane contemporanee (si pensi a Saint-Denis a Parigi): qui l'opposizione tra la lingua ufficiale francese e le lingue native dei migranti delle ex-colonie confluirono verso il centro, genera la condizione più adatta allo sviluppo delle lingue creole («les créoles de la Caraïbe sont passés de la Plantation aux bourgs puis aux villes»¹⁵⁴).

Per Meneghello il dialetto di Malo è la sua vera e propria lingua madre¹⁵⁵, quella con cui apprende in età prelogica a nominare le cose e il mondo: «la mia infanzia è trascorsa in ambiente interamente dialettale: a casa mia e attorno a me si parlava esclusivamente dialetto, il dialetto del mio paese che è una variante del dialetto vicentino»¹⁵⁶. Anche per lui il contrasto più evidente, come abbiamo anticipato, è quello tra espressione orale dialettale ed espressione

¹⁵² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 110.

¹⁵³ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, cit., p. 174.

¹⁵⁴ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, cit., p. 214.

¹⁵⁵ In realtà lo scrittore spiega che il suo vero e proprio parlar materno, il parlato acquisito per via matrilineare, non era il maladense ma il friulano: «'Il parlar materno': qualcuno ha usato questa espressione per la lingua di Malo che ho adoperato nei miei libri; però devo dire che il nostro dialetto non l'ho imparato direttamente da mia madre, la quale non era di Malo e nemmeno vicentina, era friulana; e il suo modo di parlare il dialetto del paese, benché franco e melodioso e certo non sentito da noi come foresto, avrà pure avuto delle inflessioni allogene; mia mamma era di Udine, ed era trilingue, parlava con competenza nativa il friulano, il veneto e l'italiano, ma il friulano, quello di Udine città, era la sua madre-lingua. Quindi in senso letterale il parlar materno nel mio caso non è proprio il parlar materno», Luigi Meneghello, *L'acqua di Malo*, in *Jura*, cit., p. 1192.

¹⁵⁶ Luigi Meneghello, *Il tremaio*, cit., p. 1064.

scritta italiana, che dà vita a un linguaggio (nel senso glissantiano) maladense, l'italiano parlato della provincia vicentina. Difatti prima della Seconda Guerra Mondiale e dello shock culturale dell'incontro con altri italiani non vicentini, Meneghello attesta che:

Noi non sapevamo che l'italiano che parlavamo era diverso da quello (letterario) che cercavamo di scrivere, e diverso da quello parlato in altre parti d'Italia, una nostra variante della lingua nazionale; si sentiva, in certi contesti che c'erano delle diversità, nell'accento, nella pronuncia, nella scelta delle parole e delle frasi, ma non esisteva una teoria per spiegare questa faccenda, tranne l'idea che fuori dal Veneto la gente è stramba.¹⁵⁷

La stessa «norma toscana» della pronuncia, della fonologia italiana, ribadisce lo scrittore, è un fatto totalmente ignoto alla popolazione maladense fino agli anni del dopoguerra. Evidentemente il ragionamento sociolinguistico meneghelliano risulta particolarmente pertinente per essere preso a mo' di modello (con le dovute differenze sociali e politiche) dell'evoluzione dei rapporti tra lingua e dialetti nell'Italia del Novecento. Come attestato dagli studi di Tullio de Mauro¹⁵⁸, l'italiano diventa vera e propria lingua parlata solo nel secondo Novecento, alla fine di un processo che era cominciato con la scolarizzazione obbligatoria di inizio secolo (che bandisce i dialetti dalla sfera dell'istruzione), passando per le aggressive politiche linguistiche del Fascismo di Mussolini contro le realtà dialettali, seguendo modelli di romanizzazione e latinizzazione della lingua¹⁵⁹. Ne *Il tremaio* Meneghello scrive per l'appunto che: «per me il dialetto non è una lingua *bassa* [...], ma una lingua *profonda*, non perché abbia delle caratteristiche speciali in quanto sistema linguistico, ma perché è stata la lingua delle prime, più vivide fasi della mia vita. E questo vale per milioni di italiani che hanno avuto un'infanzia dialettofona, anche se col passare dei decenni il loro numero continuerà a diminuire»¹⁶⁰. Ora, in *Maredé, maredé...* Meneghello definisce la diglossia come una «particolare forma di bilinguismo che coinvolge due lingue di cui una sia ciò che tradizionalmente chiamiamo 'dialetto'»¹⁶¹, non istituendo difatti a livello personale alcuna differenza di tradizione culturale o di status tra lingua e dialetto. Ciascuna delle due lingue ha infatti per lo scrittore un proprio grado di forza espressiva e poetica, ma inoltre vi è una terza sfera in cui le due lingue «interagiscono, con effetti a volte straordinariamente intensi»¹⁶². Se nel normale bilinguismo (due lingue che hanno un medesimo status culturale e sociale a livello

¹⁵⁷ Ivi, pp. 1065-1066.

¹⁵⁸ Cfr. Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana. Dal 1946 ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 2014.

¹⁵⁹ Gabriella Klein, *Dalla lingua unitaria alla lingua autarchica. La politica linguistica durante il fascismo*, in Rosanna Morace (a cura di), «Strapparsi di dosso il fascismo»: l'educazione di regime nella «generazione degli anni difficili», Napoli, La Scuola di Pitagora Editrice, 2023, pp. 91-100.

¹⁶⁰ Luigi Meneghello, *Il tremaio*, cit., p. 1098.

¹⁶¹ Luigi Meneghello, *Maredé, maredé... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 44.

¹⁶² *Ibid.*

politico e istituzionale) per Meneghello «l'interazione tende per lo più a configurarsi come semplice interferenza, quasi un disturbo, e i suoi aspetti creativi non sono in speciale evidenza»¹⁶³; nei diglotti «accanto a fenomeni di interferenza c'è anche un continuo insorgere di nuove possibilità espressive, un lievito linguistico che fa fermentare il discorso»¹⁶⁴. L'approccio di Meneghello al dialetto è molto simile a quello di Glissant col creolo: non difesa di una norma purista, ma concezione della varietà storica e sociale; per questo in *Maredé*, *maredé...* vengono divisi diversi livelli di dialetto vicentino (arcaico, plebeo, urbano¹⁶⁵):

La lingua a cui si riferiscono queste note è la stessa di cui si occupa il resto del libro: cioè il dialetto vicentino del nostro secolo, nella varietà che mi è più familiare, la parlata dell'Alto Vicentino così com'era nel periodo dagli anni Venti agli anni Cinquanta. Ovviamente ci sono altre varietà in altre parti della provincia e nel capoluogo, con delle sotto-varietà in diversi periodi. Ma secondo me non c'è una varietà standard, più vicentina delle altre: e una qualunque di queste varietà del VIC del nostro secolo può essere considerata rappresentativa del vicentino nel suo insieme.¹⁶⁶

Nella sua produzione saggistica Rushdie difende l'uso di una lingua inglese indianizzata e fatta propria dalle diverse popolazioni e culture del subcontinente indiano, promuovendola difatti come lingua dell'India unita. In *Damme, This is the Oriental Scene for You!* spiega come la sua stessa lingua madre, l'urdu, sia una lingua migrante, in quanto «camp-argot of the country's earlier Muslim conqueror forged out of a blend between the conqueror's imported tongue and the local languages they encountered»¹⁶⁷. Solo in seguito l'urdu fu naturalizzato come lingua del subcontinente; ebbene, trattasi per Rushdie del medesimo processo che sta avvenendo con la lingua inglese («English has become an Indian language. Its colonial origins mean that, like Urdu and unlike all other Indian languages, it has no regional base; but in all other ways, it has emphatically come to stay»¹⁶⁸). Oltre le apparenze e gli stereotipi culturali, Rushdie spiega che in molte zone dell'India meridionale, la popolazione locale preferisce parlare con i visitatori dell'India settentrionale utilizzando l'inglese al posto dell'hindi, che per ragioni storiche è considerato da parte di parlanti del tamil, del kannada o del malayalam una lingua maggiormente coloniale dell'inglese, che ha invece assunto l'aura di lingua franca culturalmente neutrale:

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ «Dappertutto troviamo i tre livelli del VIC: ARC/RUS, PLEB, URB. Così all'originario *Ara che scuola!* (RUS) corrispondono *Vara che scuola!* (PLEB), e qualcosa come *Varda che bestión de pessata!* (URB) oltre s'intende alle varie forme IT-VIC equivalenti a 'Guarda che gigantesco pessiolino!'. Luigi Meneghello, *Maredé, maredé*, cit., p. 203.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 299-230.

¹⁶⁷ Salman Rushdie, *Damme, This is the Oriental Scene for You!*, in *Id.*, *Step Across This Line. Collected Nonfiction, 1992-2002*, London, Vintage Books, 2003, p. 149.

¹⁶⁸ *Ibid.*

In the North, in the so-called “Hindi belt”, where the capital, Delhi, is located, it is possible to think of Hindi as a future national language; but in South India, which is at present suffering from the attempts of central government to *impose* this national language on it, the resentment of Hindi is far greater than of English. After spending quite some time in South India, I’ve become convinced that English is an essential language in India, not only because of its technical vocabularies and the international communication which it makes possible, but also simply to permit two Indians to talk to each other in a tongue which neither party hates.¹⁶⁹

L’*Hindlinglish* di Rushdie vuole essere dunque l’espressione di questa nuova lingua parlata nazionale, che genera una letteratura in lingua inglese con proprie particolarità che va protetta su due piani. Da un lato, infatti, è una stessa parte della comunità indiana a criticare la letteratura indiana in lingua inglese:

Its practitioners are denigrated for being too upper-middle-class; for lacking diversity in their choice of themes and techniques; for being less popular in India than outside India; for possessing inflated reputations on account of the international power of the English language, and of the ability of Western critics and publishers to impose their cultural standards on the East; for living, in many case, outside India; for being deracinated to the point that their work lacks the spiritual dimension essential for a “true” understanding of the soul of India; for being the literary equivalent of MTV culture, of globalizing Coca-Colonization.¹⁷⁰

Dall’altro vi è soprattutto il trattamento coloniale e assimilativo dell’Inghilterra, attraverso la classificazione della Commonwealth Literature. Come affermato in *Commonwealth Literature Does Not Exist*, questa letteratura sarebbe un «body of writing created, I think, in the English language, by persons who are not themselves white Britons, or Irish, or citizens of the United States of America. I don’t know whether black Americans are citizens of this bizarre Commonwealth or not. Probably not»¹⁷¹. Ora, se la presenza di questa letteratura è evidentemente un frutto della colonizzazione inglese prima, dell’avvento dell’inglese come lingua globale del commercio e della comunicazione attraverso l’imperialismo statunitense, poi; per Rushdie non è necessario «to take up the anti-colonial – or is it post-colonial?- cudgels against English»¹⁷². Infatti per lo scrittore oggi gli ex colonizzati stanno ricreando e riscrivendo la lingua inglese (anche grazie all’enorme flessibilità della stessa lingua):

To take the case of India, only because it’s the one with which I’m most familiar. The debate about the appropriateness of English in post-British India has been raging ever since 1947; but today, I find, it is a debate which has meaning only for the older generation. The children of independent India seem not to think of English as being irredeemably tainted by its colonial provenance. They use it as an Indian language, as one of the tools they have to hand.¹⁷³

¹⁶⁹ Salman Rushdie, *Commonwealth Literature Does Not Exist*, in Id., *Imaginary Homelands*, London, Granta Books, 1991, p. 65.

¹⁷⁰ Salman Rushdie, *Damne, This is the Oriental Scene for You!*, cit., p. 150.

¹⁷¹ Salman Rushdie, *Commonwealth Literature Does Not Exist*, cit., p. 63.

¹⁷² Ivi, p. 64.

¹⁷³ *Ibid.*

Con le già citate differenze storiche e contestuali, il rapporto tra oralità e scrittura in tutti e tre gli scrittori è strutturale nell'espressione creativa delle loro particolari condizioni translingui. Sempre in *Damme, This is the Oriental Scene for You!* Rushdie spiega come la sua idea di *Indian English* non si basa su una lingua standard comune normativa, ma su una base iper-malleabile che permette l'espressività dell'idioletto personale di ciascun abitante dell'India unita: totalità nella molteplicità, ovvero (per dirla con Glissant) relazionalità:

At any rate, there is not, need not be, should not be, and adversarial relationship between English-language literature and the other literatures of India. In my own case, and I suspect in the case of every Indian writer in English, knowing and loving the Indian languages in which I was raised has remained of vital personal and artistic importance". As an individual, I know that Hindi-Urdu, the "Hindustani" of North India, remains an essential aspect of my sense of self; as a writer, I have been partly formed by the presence, in my head, of that other music, the rhythms, patterns, and habits of thought and metaphor of my Indian tongues.

Whatever language we write in, we drink from the same well. India, that inexhaustible horn of plenty, nourishes us all.¹⁷⁴

Come si traduce l'hindustani nell'inglese, formando l'*hindingleish*? Qui Rushdie spiega esplicitamente che non si tratta semplicemente di inserire parole della lingua nativa nell'idioma coloniale, bensì di trasportare le musicalità, i ritmi, i pattern linguistici, i sistemi di pensiero, da una lingua all'altra. Purtroppo, Rushdie non rifletterà più in maniera così profonda sui rapporti tra oralità e scrittura nella sua produzione romanzesca (concentrandosi, come abbiamo visto, principalmente su quelli tra realtà e finzione, autobiografia e finzione). Al contrario, Glissant e Meneghello si sono soffermati notevolmente su questi processi che (traducendo e trapiantando in italiano il termine di *oraliture* utilizzato dalla critica francofona¹⁷⁵), possiamo definire di oralizzazione della lingua scritta. Una riflessione che, si comprende, è necessaria e strutturale per le stesse modalità di apprendimento della lingua dei due autori: ricordiamo come per entrambi la lingua della comunicazione affettiva è confinata agli spazi privati, intimi, ma è vietata negli spazi istituzionali, dove legifera la lingua coloniale/fascista.

Ne *L'imaginaire des langues*, Glissant risponde a una domanda della studiosa Lise Gauvin riprendendo sostanzialmente le stesse visioni di Rushdie sul trasporto del ritmo:

Lise Gauvin : Que signifie pour vous « subvertir la langue » ?

Édouard Glissant : La subversion vient de la créolisation (ici, linguistique) et non des créolismes. Ce que les gens retiennent de la créolisation, c'est le créolisme, c'est-à-dire : introduire dans la langue française des mots créoles, fabriquer des mots français nouveaux à partir de mots créoles. Je trouve que c'est le

¹⁷⁴ Salman Rushdie, *Damme, This is the Oriental Scene for You!*, cit., p. 152.

¹⁷⁵ Si vedano: Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Editions Karthala, 1997; Lise Gauvin, *Des littératures de l'intranquillité*, Paris, Editions Karthala, 2023. Per il trapianto del termine in ambito italofono, in particolare rispetto alla scrittura di Sergio Atzeni, si veda: Ramona Onnis, *Sergio Atzeni: écrivain postcolonial*, Paris, L'Harmattan, 2016.

côté exotique de la question [...]. La créolisation pour moi n'est pas le créolisme : c'est par exemple engendrer un langage qui tisse les poétiques, peut-être opposées, des langues créoles et des langues françaises. Qu'est-ce que j'appelle une poétique ? Le conteur créole se sert de procédés qui ne sont pas le génie de la langue française, qui vont même à l'opposé : les procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mis en haleine.¹⁷⁶

Non si tratta, dunque, neanche in questo caso della ripresa di creolismi o di regionalismi. Nel *Discours antillais* l'autore scrive che la differenza sostanziale tra lo sviluppo della letteratura martinicana e quelle europee sta nel rapporto di discontinuità tra tradizione orale e produzione scritta. Per Glissant la tradizione scritta delle lingue romanze europee si sviluppa in piena continuità con le antiche produzioni orali (fa soprattutto riferimento alle tradizioni epiche latine e greche). Gli abitanti delle Antille, come spiegato ne *L'imaginaire des langues*, si ritrovano immersi in una lingua francese bloccata e limitante che tende all'ipercorrettismo e impedisce qualsivoglia appropriazione personale («ce n'était pas une langue vivante, c'était comme une langue morte»¹⁷⁷). Ora, l'analisi di Glissant su questo punto appare in realtà limitante, non tenendo assolutamente in considerazione le realtà dialettali (che affronteremo invece con Meneghello) e i processi di unificazione e standardizzazione linguistica interni ai confini nazionali. L'interesse dell'autore è evidentemente nel dimostrare le proprietà e le specificità della produzione orale-scritta della Martinica e delle altre società colonizzate la cui espressività è stata ghetizzata e alienata nella produzione orale: «je ne serai pas loin de croire que l'écrit est la trace universalisante du Même, là où l'oral serait le geste organisé du Divers. Il y a aujourd'hui comme une revanche de tant de sociétés orales qui, de fait même de leur oralité, c'est-à-dire de leur non-inscription dans le champ de la transcendance, ont subi sans pouvoir se défendre l'assaut du Même»¹⁷⁸. In quella dialettica tra lingua e linguaggio da cui abbiamo cominciato, il linguaggio si configura dunque come una poetica dell'oralizzazione della lingua scritta dominante; in particolare il creolo, spiega Glissant, irriga continuamente la sua pratica della lingua francese («car la langue créole qui m'est naturelle vient à tout moment irriguer ma pratique écrite du français, et mon langage provient de cette symbiose»¹⁷⁹). Nel *Traité du Tout-monde* vengono elencate in maniera strutturata le diverse modalità di oralizzazione della scrittura:

Des poétiques de l'oral-écrit.

Elles ne constituent pas des systèmes de rhétorique.

On pourrait en traiter les motifs, sans qu'il faille les sommer :

Une poétique de la durée, qui ne « détaille » pas les temps.

¹⁷⁶ Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues*, cit., pp. 25-26.

¹⁷⁷ Ivi, p. 20.

¹⁷⁸ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, cit., p. 331.

¹⁷⁹ Ivi, p. 554.

L'entassement et l'accumulation, qui sortent la parole de sa ligne.
Le retour et la répétition ; qui ne rusent pas avec le signifié.
Les rythmes de l'assonance, qui tissent la mémoire d'alentour.
L'obscur, qui est l'écho du Chaos-monde.¹⁸⁰

Dunque: la poetica della durata (la relazione della formazione diacronica delle soggettività all'interno della lingua), la pratica dell'accumulazione variata dei motivi, il ritorno e la ripetizione, l'espressività ritmata attraverso un sistema di assonanze («la répétition est un rythme»¹⁸¹). Come spiegato ne *L'imaginaire des langues*, trattasi di poetiche che Glissant riprende principalmente non tanto dal linguaggio ordinario martinicano, ma dal linguaggio del *conteur*¹⁸². Il barocchismo generato da questa espressione orale-scritta non è dunque dato da una volontà di rottura con una tradizione classicista precedente (come si può dare per Glissant nelle letterature europee), ma da una vera e propria mancanza, uno strappo violento tra l'espressione del *conteur* e l'elaborazione scritta coloniale:

Nous ne sommes pas de praticiens de l'écriture, nous sommes des praticiens de l'oralité [...]. Si un écrivain français contemporain réagit contre Malherbe, Voltaire, Chateaubriand, Victor Hugo et qu'il veut revenir par référence ou contre-référence à Rabelais ou aux rhétoriques du Moyen Âge, il peut le faire de manière non difficile parce qu'il a derrière lui ce continuum, cette tradition et cette contre-tradition qui sont inscrites dans son histoire et dans l'histoire de sa sensibilité. Mais nous, nous n'avions que le problème brut, absolument « anormal » à surmonter, d'une oralité qui n'avait pas encore trouvé ses lois de scripturalité.¹⁸³

In *Une nouvelle région du monde* Glissant allarga il suo discorso vedendo nelle lingue parlate-scritte (non più solo in Martinica) il futuro dell'espressività del *tout-monde* contro la standardizzazione scritta della globalizzazione capitalista. Questi nuovi idiomi nati dalle violente creolizzazioni contemporanee minaccerebbero infatti costantemente l'impero dell'Universale generalizzante, in quanto situano costantemente le diverse comunità delle zone di contatto all'interno delle lingue dominanti, tracciando dunque una discontinuità differenziale e non una dittatura di un solo Essere-nel-mondo:

Or, ces langues prennent à chaque fois le détour radical des rhétoriques établies, elles remplissent, *en dehors de tout contexte d'art ou de littérature, une fonction littéraire et artistique*, de remise en cause des façons de représentation, comme ont fait les langages forgés dans les langues parlées-écrites, et ces langues chantées-orales pratiquent allègrement l'accumulation et la répétition et l'assonance et la circularité qui combine avec la répétition pour dessiner la spirauté, toutes opérations si peu économiques du point de vue de l'usage de la parole et de l'écriture, et ces langues sont ainsi et à elles seules, et aussitôt après leur apparition, des langages critiques.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 114.

¹⁸¹ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, cit., p. 14.

¹⁸² Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues*, cit., p. 18.

¹⁸³ Ivi, p. 23.

¹⁸⁴ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, cit., p. 70.

In Meneghello il pensiero dell'oralizzazione della lingua scritta appare sorprendentemente simile a quello di Glissant. Sorprendente perché da un lato abbiamo un conclamato contesto coloniale e razzista che tratta le lingue locali allo strenuo di espressività non-umane che non sono degne di esprimere i complessi pensieri della Ragione della lingua francese (se manca la lingua del *cogito ergo sum* allora non parliamo di esseri pensanti, se non parliamo di esseri pensanti non parliamo di umani); dall'altra un fenomeno di diglossia che nell'ambito italiano non si usa studiare attraverso queste lenti di violenza assimilatrice e dominatrice della lingua italiana imposta dal fascismo. Eppure, ripetiamo, il fascismo condusse una violenta politica di eliminazione dei dialetti¹⁸⁵, e strutturò, come studiato da Gaia Giuliani, la costruzione di un'identità comune italiana attraverso procedimenti essenzialmente biopolitici e razziali tesi alla marginalizzazione delle diversità culturali¹⁸⁶ (politiche evidentemente culminanti nelle leggi razziali e nei campi di sterminio). Meneghello analizza profondamente i rapporti poetici, sociali, politici, antropologici tra le due dimensioni dell'oralità e della scrittura soprattutto nei saggi raccolti in *Jura*. In *Per non sapere né leggere né scrivere* il focus è proprio sul sistema di istruzione e di alfabetizzazione scolastico alla lingua italiana, che viene difatti descritto come un violento processo in cui il singolo bambino viene privato, espropriato della propria espressività natale, attraverso l'imposizione di una lingua altra ed estranea: l'italiano. In teoria, ci spiega Meneghello, se tutto andasse per il verso giusto, se ci fosse quella continuità tra produzione orale e scritta vagheggiata da Glissant, «dovresti imparare a riprodurre in forma più stabile il flusso effimero di ciò che si dice: ma ciò che impari in pratica non è questo [...]». A voce, pensare una cosa e saperla dire fa tutt'uno: sembra che non ci sia esecuzione, la parola si eseguisce da sé. Per iscritto, l'esecuzione è sudata e problematica, il risultato più lapidario e insieme più legnoso»¹⁸⁷. A scuola il bambino si sdoppia in due entità distinte, l'una alienata dall'altra:

Emerge con caratteristiche proprie l'io scrivente, il quale ha una gamma di sentimenti e di pensieri che coincide solo in parte con quella dell'io parlante.

Finora chi ti ha fatto è la tua famiglia, serva compresa se c'è la serva, e il gruppo privato dei tuoi compagni e cugini, la fauna del portico, del cortile, dell'orto e del pezzo di strada davanti a casa. Ora chi ti rifà, o fa un altro te, è una strana entità che non sta nei cortili e negli orti, e che tu cominci a pensare che si chiami la Patria.¹⁸⁸

Non si tratta (come a lungo si è pensato) di un semplice processo di allenamento all'ortografia, di perfezionamento espressivo, ma di un processo alienante e artificiale che

¹⁸⁵ Cfr. Gabriella Klein, *Dalla lingua unitaria alla lingua autarchica*, cit.

¹⁸⁶ Cfr. Gaia Giuliani, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Milano, Mondadori, 2013.

¹⁸⁷ Luigi Meneghello, *Per non sapere né leggere né scrivere*, in *Jura*, cit., p. 983.

¹⁸⁸ Ivi, p. 984.

soppianta l'espressione naturale infantile («Non si trattava di imparare grafemi per i propri fonemi, ma d'imparare *simultaneamente* una serie di grafemi e un bestiale impasto di fonemi propri e di squilibrati fonemi altrui, nel tessuto di un lessico nuovo, in parte uguale al proprio, in parte alterato da imprevedibili divergenze [...], in parte del tutto esotico»¹⁸⁹). Il dialetto viene così anche qui (così come il creolo in Martinica) confinato a una sfera comica, antiautoritaria e derisoria, in quanto non ha accesso allo sfogo dell'espressione culturale e del pensiero intellettuale: collassa su di sé, in forme fisse e ripetitive. La scrittura e l'oralità finiscono dunque per riferirsi, vivere in due distinti sistemi e criteri di realtà; di qui la differenza esemplificativa tra l'uccellino e l'oseleto:

Scrivendo, ci si andava a inserire in una sfera in cui vigeva un diverso criterio di realtà e le cose significate dalle parole avevano caratteristiche nuove rispetto al parlato. Un uccellino infatti non fa ciò che fa un oseleto, il quale non fa quasi niente. L'uccellino è energico, fattivo: svolazza, loda Dio; si fa ritrarre nei libri di lettura, o in cartolina, e si può copiare a mano [...].

Al confronto l'oseleto è uno scalzacane. Non sa niente, non sa le poesie a memoria, non entra nei dettati, nei libri, nei pensierini... Non pare che abbia alcuna funzione, non interessa alle persone istruite. Eppure tutti sanno che ha una qualità che all'altro manca: è vivo, ed è proprio lui che presta all'altro una sembianza di vita.¹⁹⁰

Meneghello critica apertamente il sistema prima fascista e poi democratico di unificazione e standardizzazione linguistica («Se avessimo avuto più fortuna, o più testa, chissà se la repubblica non sarebbe oggi quella associazione di stati regionali indipendenti a cui la nostra storia vera ci predisponessa, linguisticamente una federazione di oseleti, magari con un sistema facoltativo di ideogrammi di stato per unificarci in sede di scrittura»¹⁹¹): trattasi di un processo che aliena il bambino, che lo distacca dalla realtà delle cose e lo porta a distinguere dei piani sociali, umani, intellettuali, che in realtà sono intessuti gli uni negli altri. La cosa più naturale da fare per il suo caso (che, come al solito, funge da tassello di DNA del reale italiano), ci spiega, sarebbe stato:

Assecondare questa sua spontanea inclinazione a trasferire e “trasportare” liberamente il parlato vicentino (la lingua della natura) nello scritto “italiano” (la lingua dell'artificio, e dell'arte), come nel trittico dei murari. È curioso che quando poi, con assidue fatiche, riuscì da solo, in età avanzata, a scrivere in modo non aulico, si trovò ad aver riscoperto lo stesso metodo che seguiva già allora – e fece addirittura dei libri fondati su formule linguistiche analoghe a quelle degli spietati murari, eversori dei cessi.¹⁹²

Si arriva così alla cruciale poetica dei trasporti:

¹⁸⁹ Ivi, p. 990.

¹⁹⁰ Ivi, p. 991.

¹⁹¹ Ivi, p. 992.

¹⁹² Ivi, pp. 1010-1011.

Questa è la fase dei liberi scambi reciproci fra le due lingue, fra il dialetto e la lingua letteraria: il rapporto che in inglese si chiamerebbe *interplay* in italiano mi piacerebbe dire “interazione” arieggiando un po’ il linguaggio della fisica moderna [...]. In *Libera nos* li ho chiamati, un po’ semplicisticamente, “trasporti”. [...] Non mi sono proposto di riprodurre il dialetto [...], né mi sono provato a tradurre il dialetto in italiano [...]; ho voluto invece trasferire, *trasportare*, la mia esperienza dialettale in italiano.¹⁹³

Il trasporto è difatti un processo di traduzione dal dialetto all’italiano, processo che, con sorprendente e sostanziale similarità rispetto alle oralizzazioni di Rushdie e Glissant, non si propone semplicisticamente di riprodurre dei termini dialettali in italiano, ma di trapiantare nella lingua dominante le sonorità, i ritmi, le costruzioni sintattiche dialettali. Il trasporto, continua Meneghello, è dunque una parola che sembra italiana, che armonizza con l’italiano, ma che rispecchia anche il dialetto, facendo interagire infine tre lingue: «il dialetto, l’italiano parlato, e l’italiano letterario»¹⁹⁴.

Pomo pero, spiega Meneghello in *Leda e la schioppa*, si struttura proprio in questo lavoro «archeologico»¹⁹⁵: «creare una rete di corrispondenze vive tra questo materiale culturale e il mondo della cultura riflessa, specialmente letteraria e poetica»¹⁹⁶, ovvero far interagire italiano letterario, italiano parlato e dialetto. L’operazione è duplice: da un lato si abbassa di livello il canone tradizionale attraverso procedimenti comici, dall’altro si usa «a livello letterario ma con la massima naturalezza (e questo è il punto, di riuscire a farlo con naturalezza, e non sempre ci si riesce) il materiale linguistico e culturale fornito dall’esperienza locale»¹⁹⁷. Trattasi, infine, di una narrativizzazione, di una messa in narrazione di un nucleo linguistico embrionale, che viene poi inserito sotto forma di componimenti poetici ritmici nella sezione *Ur-Malo* («Mi è piaciuta l’idea che questo nucleo embrionale sia composto di circa mille parole (quelle che differiscono più caratteristicamente dalle parole della lingua): ma quanto ai significati di queste mille parole, ho spiegato che mi piacerebbe poterli esporre per quelli che non li sanno, ma ci vorrebbe un altro libro»¹⁹⁸). La centralità dunque è, come in Glissant e Rushdie (e come lo era per Meschonnic), essenzialmente sul ritmo. Riprendiamo qui per intero un passo a tal proposito chiarificatore da *Discorso in controluce*:

Mi rendo ben conto che si tratta di effetti tipici della poesia piuttosto che della prosa, e forse per questo tendo ad appoggiarmi ai poeti, scrivendo, non agli altri: per parte mia, però, versi in proprio cerco di non scriverne, non mi ci trovo, e quei pochi che ogni tanto mi arrivano in casa, per lo più sono bruti come

¹⁹³ Luigi Meneghello, *Il tremaio*, cit., p. 1079.

¹⁹⁴ Ivi, p. 1089.

¹⁹⁵ «Archeologia: l’arte di far parlare i residui, gli avanzi, i detriti: nel nostro caso, i cocci. È un’indagine quasi poliziesca, affidata al gioco degli indizi e delle deduzioni; e nello stesso tempo è una ricerca immaginativa, aerea. Si mira a ricostruire non solo le linee generali, ma certi dettagli cruciali», Luigi Meneghello, *I cocci di Rivarotta*, in Id., *Jura*, cit., p. 1512.

¹⁹⁶ Luigi Meneghello, *Leda e la schioppa*, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 1220.

¹⁹⁷ Ivi, p. 1219.

¹⁹⁸ Ivi, pp. 1126-1127.

l'orco [...]. Questa concezione della scrittura letteraria ha ben poco a che fare con la poetica del *petit poème en prose*, e nulla affatto con quello della prosa d'arte. Somiglia all'oreficeria, è stato detto, e a me questo non dispiace, mi sembra del tutto appropriato trattare le parole come materia preziosa, perché lo sono. Ma forse il paragone migliore è col lavoro dell'orologiaio: ci sono congegni minuti e delicati, rotelle su perni filiformi, cose di precisione, suste sottili, simili a ragnatele...

Certo lo scopo non è quello di fare degli arabeschi ornamentali, come pare che creda qualche insulso faccendiere della letteratura a cui non piace il lavoro "sulla pagina"; lo scopo delle scritture oneste è di arrivare il più vicino possibile alla realtà delle cose. Della quale io credo che non sappiamo niente finché non s'avvia il congegno delle parole che la rappresentano, rotelle che girano su perni filiformi...¹⁹⁹

Ora, se in *Libera nos a malo* e *Pomo pero* la lingua fascista viene oralizzata attraverso il dialetto, nei *Piccoli maestri* la dimensione è, potremmo dire, nazionale. Spieghiamoci meglio: se l'orizzonte di *Libera nos* e *Pomo pero* è personale e regionale (il soggetto dispatriato che riporta in vita e trasporta i cocci del passato), nei *Piccoli maestri* l'interesse è per la riproduzione dell'italiano parlato in polemica contro «la retorica, la pomposità, la convenzionalità, lasciatemelo dire, bugiarda della nostra cultura ufficiale»²⁰⁰, ovvero della cultura fascista.

In *Quanto sale?* Meneghello spiega come la finalità principale del libro fosse tirare il collo alla retorica fascista, ma anche ironizzare su una nuova retorica di mitizzazione della Resistenza che era sul punto di nascere. Su cosa si fonda questo procedimento? «Il lievito dell'antiretorica. La chiave, si capisce, è ironica»²⁰¹. L'ironia, vedremo, è davvero insieme ai trasporti il più importante elemento dell'oralizzazione dell'italiano: «L'ironia: in pratica la facoltà di spostare (o anche capovolgere) il punto di vista di un testo, con l'intento di contrastare la pomposità, la pedanteria, la retorica, e specialmente la presunzione, il dogmatismo, la saccenteria, la sicumera che insidiano noi tutti, e rendono alcuni di noi così antipatici...»²⁰².

4.2.2. Multilinguismo, traduzione, intertestualità.

La grande particolarità della riflessione linguistica di Glissant, Meneghello e Rushdie sta nel non fermarsi, rispetto ad altri scrittori contemporanei maggiormente interessati ad aspetti locali della lingua, a un ragionamento diglossico. L'oralizzazione è infatti solo una parte di un più largo e vasto pensiero intrinsecamente traduttivo del rapporto tra le lingue. I movimenti transnazionali nella Repubblica Mondiale delle Lettere che abbiamo analizzato nel primo capitolo permettono infatti ai tre di concepire la dualità tra oralità e scrittura all'interno del più ampio multilinguismo globale. I nostri autori elaborano una vera e propria poetica della

¹⁹⁹ Luigi Meneghello, *Discorso in controluce*, in Id., *La materia di Reading e altri reperti* [1997], in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 1377-1378.

²⁰⁰ Luigi Meneghello, *Il tremaio*, cit., p. 1089.

²⁰¹ Luigi Meneghello, *Quanto sale?*, in Id., *Jura*, cit., p. 1127.

²⁰² Luigi Meneghello, *La virtù senza nome*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1434.

traduzione: se l'unico vero traduttore tra i tre, come vedremo, è Meneghello; Rushdie posiziona la traduzione nel suo aspetto antropologico e creativo (sotto la lente degli «uomini-tradotti») come fuoco generativo della propria poetica. D'altronde anche se Glissant non si può considerare un vero e proprio traduttore²⁰³, è, tra i tre, colui che dedica forse le pagine più appassionate alla necessità contemporanea del multilinguismo e del rapporto relazionale tra le lingue.

Sin dal *Discours antillais* Glissant vede nel multilinguismo innanzitutto una ragione etica e politica, identificandolo nel desiderio di accettare e comprendere la lingua del proprio vicino e di opporre alla grande standardizzazione linguistica cercata prima dal francese e oggi dall'anglo-americano, la molteplicità degli idiomi e la loro inter-comprensione²⁰⁴. Nonostante ciò, come analizzato da Celia Britton, sicuramente le problematiche inerenti al rapporto tra lingue e linguaggi all'interno del *Tout-monde* sono ben differenti rispetto a quelle di un soggetto martinicano che deve lottare per costruirsi una modalità espressiva contro la lingua dominante. Come unire questi due passaggi apparentemente così differenti del pensiero glissantiano? Per Britton il nodo è il linguaggio (nel senso glissantiano):

À la fois matérialisation du rapport que le sujet entretient avec la langue, « sillon » tracé dans la langue, « voyage » à travers les langues, mécanisme qui permet leur créolisation, invention du traducteur pour franchir l'espace entre deux langues, et rapport inédit permettant la compréhension des langues étrangères, manifestant toujours une forme de Relation dans sa multi-fonctionnalité protéenne, c'est le langage qui est le fil conducteur assurant à la fois le libre développement et la cohérence de la pensée de Glissant dans ce domaine si important.²⁰⁵

Il primo luogo testuale in cui Glissant ragiona maggiormente del rapporto tra multilinguismo e traduzione è il capitolo *Bâtir la Tour* di *Poétique de la Relation*. La critica al monolinguismo per l'autore nasce da due punti: la già individuata problematizzazione della gerarchizzazione tra lingue scritte e lingue orali, e l'idea che l'identità di una comunità si debba costruire attraverso l'affermazione violenta di un'unica lingua. Attraverso un ribaltamento del mito di Babele, Glissant decostruisce la nostalgia occidentale verso una lingua unica universale, affermando che: «il est donné, dans toutes les langues, de bâtir la Tour»²⁰⁶. Erigere Babele in ogni lingua, e di conseguenza difendere tutte le lingue, compresa il francese, lingua coloniale e

²⁰³ Per la poetica traduttiva di Glissant si veda anche: Loïc Céry, *La traductologie au risque de la créolisation. Approche de la Relation traduisante d'Édouard Glissant*, in Marianne Lederer e Madeleine Stratford (a cura di), *Culture et traduction. Au-delà des mots*, Paris, Classiques Garnier, pp. 99-110.

²⁰⁴ Cfr. Édouard Glissant, *Le discours antillais*, cit., p. 794.

²⁰⁵ Celia Britton, *Langues et langages dans le Tout-monde*, in *Autour d'Édouard Glissant. Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*, a cura di Samia Kassab-Charfi, Sonia Zlitni-Fitouri, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 245.

²⁰⁶ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 124.

veicolare: difenderla dall'impoverimento degli idioletti e delle parlate locali, promuovendone la progressiva variazione e creolizzazione con le altre lingue. Variazione contro standardizzazione, ma proteggendola (insieme alle altre lingue) dalla minaccia, avvertita già in questo capitolo da diverse voci (da Casanova ad Apter, passando per Damrosch e Samoyault), dell'avvento dell'anglo-americano come esperanto tecnico-commerciale. Una lingua, Glissant nota, che non ha in realtà niente a che vedere con gli sviluppi diacronici e sincronici dell'inglese («qui ne serait ni la langue de Hopkins ni celle de Faulkner, mais pas davantage celle des pubs de Londres ni des entrepôts du Bronx»²⁰⁷), ma che si costituisce come una «conteneurisation sommaire de l'expression»²⁰⁸. Di fronte alla contemporanea (e sempre più presente) minaccia della scomparsa delle diversità linguistiche, non bisogna dunque cedere alla difesa essenzializzante e purista della singola lingua (così come non lo si doveva fare per il creolo), bensì guardare a un multilinguismo relazionale che consenta «à toute langue, puissante ou non, véhiculaire ou non, l'espace et les moyens de se maintenir dans un concert total. La symphonie des langues serait plus belle à vivre que la réduction à un monolinguisme universel, neutre et standardisé»²⁰⁹. È questo il significato profondo dello «scrivere di fronte a tutte le lingue del mondo»: non strutturare una sorta di linguaggio enciclopedico capace di parlare più lingue possibili, né aggiungere la più grande varietà di vocaboli di lingue diverse all'interno di un testo; bensì valorizzare innanzitutto la molteplicità di registri, di voci (di linguaggi) all'interno della propria lingua, e aprirla al contatto con le altre lingue («La créolisation, c'est autre chose. C'est l'entrée de systèmes d'images poétiques d'une langue dans une autre. C'est ça, la vraie créolisation. Ce n'est pas une question de mots»²¹⁰):

J'écris désormais en présence de toutes les langues du monde, dans la nostalgie poignante de leur devenir menacé. Je conçois qu'il est vain d'essayer d'en connaître le plus grand nombre possible ; le multilinguisme n'est pas quantitatif. C'est un des modes de l'imaginaire. Dans la langue qui me sert à exprimer, et quand même je ne me réclamerais que d'elle seule, je n'écris plus de manière monolingue. « Maintenir » les langues, contribuer à les sauver de l'usure et de la disparition, constitue cet imaginaire dont il faut tant parler.²¹¹

La concezione multilingue della propria lingua è condizione necessaria e reale all'interno del caos-mondo contemporaneo. Ne *L'imaginaire des langues* Glissant risponde a una domanda di Lise Gauvin affermando che nell'Europa dello sviluppo degli stati nazionali (soprattutto del Settecento e dell'Ottocento) anche quando uno scrittore francese conosceva una lingua

²⁰⁷ Ivi, p. 125.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 126.

²¹⁰ Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues*, cit., p. 111.

²¹¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., p. 26.

straniera, come l'inglese, non ne teneva conto nella propria scrittura. Al contrario oggi siamo così bombardati da immagini, segni, informazioni da ogni parte del mondo, che anche qualora uno scrittore non dovesse conoscere alcuna lingua oltre alla propria, non potrebbe non tenere conto dell'esistenza del panorama multilingue all'interno della propria scrittura²¹². Le lingue, infine, vanno difese per la protezione e variazione degli immaginari: se muore una lingua, muore una modalità di leggere, definire, ricreare il mondo («C'est toujours triste quand une langue meurt. S'il y a une seule manière de dire l'eau, c'est une terrible limitation de l'imaginaire humain. Si tout le monde dit *water*, ce n'est plus un élément de relation entre l'homme et le monde, mais un élément de codification. Par conséquent, il faut défendre à toute force la diversité des langues et se battre à toute force contre la disparition des langues»²¹³).

Per Meneghello la condizione multilingue si instaura sostanzialmente nel rapporto tra lingua inglese, italiano e dialetto. L'apprendimento dell'inglese in Inghilterra funziona innanzitutto da vero e proprio solvente antiretorico, uno strumento che permette al Meneghello appena emigrato e ancora imbevuto di retorica (nonostante l'esperienza resistenziale), di decostruire la lingua e il modo di pensare fascista: «in quei primi anni in Inghilterra, almeno dieci o dodici direi, mi sono sottoposto a una specie di tirocinio; ho cercato di insegnare a me stesso a scrivere semplice e chiaro, come i miei amici inglesi prendevano per sottinteso che si sforzano di scrivere le persone serie»²¹⁴. Basta recuperare uno dei tanti filmati dei discorsi di Mussolini a Piazza Venezia per capire a cosa si sta riferendo Meneghello: la lingua di Mussolini, piena di latinismi e con tratti romanizzanti, non tocca mai veramente i punti nevralgici dei discorsi. Anche in casi drammatici come la proclamazione dell'invasione dell'Etiopia o l'istituzione delle leggi razziali²¹⁵, l'ascoltatore contemporaneo si trova di fronte alla strana sensazione di non aver veramente compreso di cosa si stia parlando. Quando Meneghello parla di retorica fascista non parla solo di una retorica della violenza e della magniloquenza, ma di una modalità discorsiva ambigua che gira intorno al suo oggetto senza mai definirlo, riducendo così per il cittadino italiano lo shock dell'informazione ricevuta. Se *Jura*, come abbiamo visto, è la raccolta dedicata alle riflessioni sul rapporto tra dialetto e lingua italiana, nella *Materia di Reading* confluiscono i saggi che si concentrano sulla relazionalità anglofona. Sin dalle primissime pagine risulta chiaro come il pensiero linguistico di Meneghello sia lontanissimo da

²¹² Cfr. Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues*, cit., p. 14.

²¹³ Ivi, p. 99.

²¹⁴ Luigi Meneghello, *Il tremaio*, cit., p. 1074.

²¹⁵ Si veda il discorso di Trieste del 18 settembre del 1938: <https://www.archivioluca.com/il-discorso-di-trieste/> (consultato in data 07/05/2025)

un panorama scientifico, che astrae la lingua dal suo contesto: una lingua porta con sé sempre una cultura, un sistema di pensiero, una civiltà. È per questo che:

Trovandomi dunque nel mezzo di questo Sistema così diverso, cominciai ad assorbire una buona dose della sua sostanza, e lo assorbivo con avidità. Non si trattava di una cultura che ne soppiantava un'altra, ma della formazione di un secondo polo culturale. Il risultato finale fu infatti una forma di polarità che venne a investire ogni aspetto della mia vita intellettuale. Era come se per poter pensare, o persino esistere, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli.²¹⁶

Col dispatio la lingua e il sistema di pensiero di Meneghello si evolvono in una variazione continua tra i diversi poli della propria identità. La lingua inglese, dunque, modifica il sistema italiano di partenza e la scrittura: attraverso la sua pratica Meneghello riesce a individuare e a decostruire i nodi discorsivi del fascismo. Si prendano queste illuminanti righe sempre da *La materia di Reading*:

È stato in Inghilterra, e attraverso la pratica dell'inglese, che ho imparato alcune cose essenziali intorno alla prosa. In primo luogo, che lo scopo della prosa non è principalmente l'ornamento, ma è quello di comunicare dei significati. Questa per me era una novità. Faceva a pugni con l'intera temperie dell'educazione retorica a cui ero stato esposto.

Ma c'è dell'altro. C'era la nozione che l'oscurità non ha un pregio particolare, e posso assicurarvi che non era (e non è) facile convincere un italiano della mia generazione che è così. C'era poi l'idea che nelle cose che scriviamo la complessità non necessaria è sospetta, e non è affatto invece il prodotto naturale di una mente poderosa. Anzi, a un certo punto credo di essere arrivato molto vicino a credere che la complessità superficiale di un brano di prosa è probabilmente indizio di una mente debole, di un modo di pensare inefficace e confuso. E per concludere, c'era infine l'idea che, a parità di altre condizioni, la solennità è un difetto.

E così siamo arrivati a quanto pare al paradosso che è stato qui a Reading, ascoltando gli inglesi, che ho imparato a scrivere in prosa italiana!²¹⁷

Rispetto al trasporto e al ritmo del dialetto nell'italiano, per quanto riguarda la lingua inglese, ancora prima dei trapianti tra le lingue, vi è l'importanza enorme delle singole parole, le quali, scrive Meneghello in *Fiori a Edimburgo*, determinano veri e propri *shifts*, slittamenti di senso: «ma era l'effetto cumulativo che contava: presi insieme costituivano uno spostamento significativo del modo di pensare»²¹⁸. L'inglese ha da questo punto di vista un'importanza forse ancora maggiore del dialetto, o meglio, è lo shock culturale, l'accumulazione ripetuta di questi *shifts*, che permettono a Meneghello di comprendere «l'importanza del mio 'dialetto', cioè della parlata vicentina, questo straordinario serbatoio di risorse linguistiche»²¹⁹.

Ora, tanto per Glissant quanto per Meneghello, come abbiamo anticipato, la traduzione diventa il prisma principale che permette la dimensione multilingue. Ma di quale tipo di

²¹⁶ Luigi Meneghello, *La materia di Reading*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1301.

²¹⁷ Ivi, pp. 1307-1309.

²¹⁸ Luigi Meneghello, *Fiori a Edimburgo*, in Id., *La materia di Reading*, cit., pp. 1340-1341.

²¹⁹ Luigi Meneghello, *Salta fora co cuatro corni*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1475.

traduzione parliamo? In *Poétique de la Relation* Glissant critica le contemporanee metodologie di apprendimento e di pratica della traduzione, in quanto esse avrebbero in comune la volontà di dare al testo di partenza una certa «trasparenza» (Glissant si riferisce qui alle scuole di traduzione e alla scienza della traduzione, il ragionamento si può oggi sicuramente allargare alla traduzione automatica tramite l'uso dell'Intelligenza Artificiale). Con «trasparenza» Glissant intende l'opposto dell'opacità dei testi letterari, ovvero l'opposto dell'ambiguità del senso intrinseco di un testo e delle sue molteplici reinterpretazioni da parte di un lettore²²⁰. In sostanza Glissant sembra qui criticare le strategie di addomesticamento del testo di partenza verso la cultura di ricezione, propendendo verso una traduzione *foreignizing*. I traduttori dovrebbero infatti tenere in considerazione la molteplicità interna alla lingua che stanno traducendo, la stratificazione sociale dei sensi. In particolare, tanto l'apprendimento quanto la traduzione della/in lingua francese oggi non dovrebbero più essere condotti attraverso lenti normative e fisse, ma concependo le molteplici varietà del francese.

Glissant non è tuttavia stato un vero e proprio traduttore, ma la centralità della traduzione, così come quella della poesia, nel suo pensiero, si può attestare anche solo simbolicamente attraverso la pubblicazione prima della sua morte dell'*Anthologie de la Poésie du Tout-Monde*²²¹. Trattasi di una vastissima selezione di estratti di testi di diversissimo tipo lungo la storia umana: poetici, saggistici, romanzeschi, antropologici; da Dante a Deleuze, passando per Cervantes, Césaire, Garcia Marquez e Calvino²²². Ciò che ci interessa qui è che tutti i testi siano tradotti in francese, laddove la traduzione francese ufficiale non è disponibile, Glissant sceglie di tradurre personalmente i testi²²³. L'unico testo non tradotto in francese è *Me Cyaan Believe It* di Michael Smith, che chiude la raccolta. L'antologia si presenta dunque in pratica come un estremo atto di fiducia nelle possibilità della traduzione, nell'intraducibilità e valore differenziale interno a ogni lingua, certo. D'altronde, la riflessione esplicita sulla traduzione di Glissant è condotta in due principali luoghi saggistici: un paio di pagine del *Traité du Tout-monde* e il breve capitolo *Traduction, Relation* di *La Cohée du Lamentin*. Partiamo dalle pagine del *Traité*, citando direttamente:

La traduction est comme un art de la fugue, c'est-à-dire, si bellement, un renoncement qui accomplit.

²²⁰ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, cit., p. 132.

²²¹ Édouard Glissant, *La Terre, Le Feu, L'Eau et les Vents. Une anthologie de la poésie du Tout-monde*, Paris, Galaade, 2010.

²²² Per un riassunto dell'antologia si veda: Carminella Biondi, *Édouard Glissant, La Terre, Le Feu, L'Eau et les Vents. Une anthologie de la poésie du Tout-monde*, «Studi francesi», 162, LIV, III, 2010, pp. 593-594.

²²³ Per uno studio delle traduzioni glissantiane nell'antologia si veda: Sara Aggazio, *La Terre, Le Feu, L'Eau et les Vents. Une anthologie de la poésie du Tout-monde. Traduction, écologie ou «les échos de la multiplicité»*, «Littérature», n. 216, dicembre 2024, pp. 55-67.

Il y a renoncement quand le poème, transcrit dans une autre langue, a laissé échapper une si grande part de son rythme, de ses structures secrètes, de ses assonances, de ces hasards qui sont l'accident et la permanence de l'écriture.

Il faut consentir à cet échappement, et ce renoncement est la part de soi qu'en toute poésie on abandonne à l'autre.

L'art de traduire nous apprend la pensée de l'esquive, la pratique de la trace qui, contre les pensées de système, nous indique l'incertain, le menacé, lesquels convergent et nous renforcent. Oui, la traduction, art de l'approche et de l'effleurement, est une fréquentation de la trace.

Contre l'absolue limitation des concepts de l'« Être », l'art de traduire amasse l'« étant ». Tracer dans les langues, c'est ramasser l'imprévisible du monde. Traduire ne revient pas à réduire à une transparence, ni bien entendu à conjindre deux systèmes de transparence.²²⁴

La traduzione viene qui descritta come arte della fuga, ovvero, spiega Glissant, in quanto rinuncia di un rapporto tra senso e forma originario al fine di una ricreazione in forme differenti. Fuga dunque sembrerebbe qui in senso letterale, anche se ci risulta stimolante (per quanto non attestata) la possibile interpretazione musicale. La fuga infatti è anche una forma musicale polifonica basata sull'elaborazione contrappuntistica di una (o più) idea tematica, che viene esposta e più volte riaffermata nel corso della ricerca di tutte le possibilità di espressione contrappuntistiche da essa offerte. La fuga si consolida tra il Cinquecento e il Settecento e diventa durante il Settecento Barocco la forma contrappuntistica strumentale più importante in Europa (si pensi all'*Arte della fuga* di Johann Sebastian Bach). L'associazione col Barocco, studiato e trapiantato (come abbiamo visto nel secondo capitolo) nel contesto americano da Glissant, nonché la pratica contrappuntistica (che ispirerà la visione contrappuntistica della critica di Said, che abbiamo studiato nei precedenti capitoli), ci sembrano aprire importanti piste comparative. Ma torniamo alla definizione di Glissant. La fuga qui sembra infatti principalmente legata all'idea dell'intraducibilità: la traduzione inevitabilmente rischia di far perdere l'associazione di elementi ritmici e di senso, dei rimandi e delle assonanze, del testo di partenza, in particolare, scrive esplicitamente Glissant, se si parla di poesia. Eppure, rispetto all'intraducibilità della poesia teorizzata da un Benedetto Croce²²⁵, qui siamo più vicini alla concezione di intraducibile come qualcosa che non si smette mai di tradurre di Barbara Cassin²²⁶: bisogna accettare questa rinuncia, questa traslazione di senso e forma, aprendosi a una nuova poetica della traccia. Abbiamo analizzato nel secondo capitolo il pensiero della traccia come archeologia antistoricista che ricerca gli scarti del discorso storiografico; qui essa assume maggiormente il senso del (sempre glissantiano) *pensée du tremblement*. La traduzione come arte contrappuntistica della ricerca, che smonta e ricostruisce il testo di partenza trapiantandolo in una nuova lingua, mettendo in relazione realtà storiche e locali distinte. Arte

²²⁴ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, cit., pp. 28-29. Corsivo in originale.

²²⁵ Cfr. Benedetto Croce, *La Poesia*, cit.

²²⁶ Cfr. Barbara Cassin, *Éloge de la traduction*, cit.

del tremore, per l'appunto, del non-finito, sempre pronta a essere ripresa, riadattata, riscritta: arte che mette in crisi il pensiero del sistema e dell'opera d'arte come oggetto inscalfibile, parola assoluta e staccata dal mondo. Tracciare le lingue, tracciare tra le lingue, significa dunque per Glissant disegnare dei tratti instabili tra le strutture differenziali del mondo e delle lingue: non si crea trasparenza tra due enti, se ne relazionano le rispettive opacità.

Come approfondito ne *La Cohée du Lamentin*, la traduzione non è inerente solo al rapporto tra due lingue, ma è arte che entra nel mistero della relazione multirelazionale di tutte le lingue del mondo (si percepisce qui una certa eco benjaminiana²²⁷): «Non plus un cours linéaire d'un point à un autre, d'une seule langue à une seule langue: toute traduction entre désormais dans le rhizome des imaginaires, qui se relaient et se plaisent vraiment à être (et d'être) multilingues»²²⁸. La traduzione per Glissant è dunque non certo scienza dell'equivalenza, ma arte creatrice, produttrice di sensi nuovi: il flusso della traduzione permette i transfert culturali ed è dunque uno dei nodi principali della creolizzazione, è continuo intreccio reticolare dei *lieux-communs* del caos-mondo contemporaneo.

Pensiero della traduzione, dunque, davvero cruciale nella poetica glissantiana, nonostante, come abbiamo scritto, Glissant non si possa certo descrivere come un vero e proprio traduttore, al contrario di Meneghello: «È stato un periodo, quello delle traduzioni [...] durato solo due o tre anni, dal 1960 al 1963. Periodo brevissimo, quindi di intensa attività, e mi sono accorto, riguardando queste traduzioni per la prima volta dopo tanti anni, che hanno avuto una notevole importanza per me personalmente. È lì che ho – non dirò imparato a scrivere, ma disimparato a scrivere male»²²⁹. Le traduzioni a cui si riferisce qui Meneghello sono quelle saggistiche pubblicate con lo pseudonimo di Ugo Varnai con l'editore Neri Pozza²³⁰, ma in realtà la traduzione è sempre presente nella sua poetica: i trasporti sono difatti delle traduzioni e i trapianti dall'inglese al vicentino sono un basso continuo della sua scrittura, che confluiscono nel 2002 nella pubblicazione per l'appunto dei *Trapianti*²³¹.

Il *turbo e il chiaro* è il testo in cui Meneghello riflette maggiormente sulla traduzione. Il “turbo” e il “chiaro” sono termini danteschi, che Meneghello qui adopera per esprimere che in ogni testo letterario ci sono parti chiare e parti oscure: «secondo me, il senso di qualunque testo

²²⁷ Cfr. Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit. Per una rapida comparazione tra Benjamin e Glissant si veda: Loïc Céry, *Édouard Glissant, une traversée de l'esclavage*, Tome I, *Rassembler les mémoires*, Paris, Editions de l'Institut du Tout-Monde, pp. 106-111.

²²⁸ Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 143.

²²⁹ Luigi Meneghello, *La materia di Reading*, cit., p. 1308.

²³⁰ Si veda il sottocapitolo 1.3.2.

²³¹ Luigi Meneghello, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Rizzoli, 2021.

è intrinsecamente problematico. Cioè, nessuno neanche l'autore, sa veramente ciò che vuol dire. E la cagione non è superficiale, ma è 'formal principio', come tanti secoli fa diceva Dante a proposito di questa faccenda delle macchie lunari»²³². Questa definizione delle parti chiare e oscure di un testo ci sembra estremamente vicina a quella di opacità glissantiana: come per l'autore martinicano, anche per Meneghello l'opacità è determinata dalla natura delle lingue. Ed è qui che entra in gioco la traduzione: lungi dal disambiguare l'opacità, il «formal principio», per Meneghello:

Tradurre significa spostare gli equilibri interni di un testo, che nel testo stanno lì, e nella vostra comprensione immediata e diretta del testo li vedete stabili, ma non appena tentate di tradurre vi può venir fuori dalla traduzione qualcosa che non sapevate nemmeno che c'era nel testo: almeno questo è ciò che capita continuamente a me. Si va, traducendo, a colpire punti nevralgici del testo; si fanno emergere aspetti che non erano in rilievo, che forse nella lingua originale non potevamo nemmeno sapere se c'erano o no. Insomma, la traduzione è quasi un nuovo testo, in verità; ha la potenza, ai miei occhi, di un nuovo testo.²³³

La traduzione, dunque, anche per Meneghello è essenzialmente creativa, trapianto di senso e di forme. E se la lingua, afferma l'autore, determina le strutture del nostro pensiero, allora la traduzione non è attinente solo al passaggio tra le lingue, ma a ogni tipo di comunicazione e interpretazione (Meneghello cita direttamente *After Babel* di Steiner²³⁴). La traduzione, come abbiamo anticipato, permette innanzitutto all'autore di «sciogliere la mano»²³⁵ e di decostruire la retorica del regime fascista ma anche la prosa accademica. Ne *Il turbo e il chiaro*, inoltre, egli si spende anche su consigli pratici per la traduzione, puntando in particolare sulla necessità dell'esposizione parlata, a voce (di nuovo la centralità dell'oralità e del ritmo) e, soprattutto, sulla creatività:

Mi sono fatto l'idea che se confrontiamo l'esattezza di una traduzione, cioè la comprensione esatta di ogni dettaglio del testo, con l'altra qualità, la freschezza e il brio della lingua d'arrivo, dovendo scegliere io sceglierei la seconda. Mi sono convinto, e non solo per vago gusto estetico, che proprio se il testo è tradotto con la freschezza e il brio necessari (sempre che ci sia una comprensione di base, si capisce), si traduce meglio, si fa sentire di più che cosa è il testo. Continuo a pensare oggi che è più importante che la traduzione sia viva nella lingua d'arrivo, che non che sia puntigliosamente o pedantesamente esatta rispetto alla lingua di partenza.²³⁶

Rispetto alla corrispondenza letterale, all'equivalenza, Meneghello mette in avanti la vivacità nella lingua di arrivo. L'autore va dunque decisamente contro la concezione

²³² Luigi Meneghello, *Il turbo e il chiaro*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1539.

²³³ Ivi, p. 1540. Spero a mio modo di aver spostato gli equilibri interni del testo di Meneghello traducendolo in francese: Luigi Meneghello, *Le trouble et le clair*, tr. fr. di Mattia Bonasia, «Acta Fabula», «enVO», n. 4, *Pratiques de la traduction*, janvier 2025.

²³⁴ Cfr. Luigi Meneghello, *Il turbo e il chiaro*, cit., p. 1539.

²³⁵ Luigi Meneghello, *Il turbo e il chiaro*, cit., p. 1541.

²³⁶ Ivi, p. 1547.

foreignizing della traduzione, ma la sua visione non può neanche essere apparentata a una traduzione *ad sensum* che non rispetta le forme dell'originale. Come per Glissant, parliamo di una poetica della traduzione contrappuntistica che mira a ricreare i ritmi e la tessitura significativa del testo di partenza in una nuova lingua. Una traduzione anche in un certo senso “autobiografica”, che parte innanzitutto dalla conoscenza del testo e della cultura di partenza: «Idealmente bisognerebbe identificarsi con l'autore, perché le cose andassero veramente bene»²³⁷. L'approccio creativo e ironico alla traduzione di Meneghello è ben riscontrabile lungo tutto *Maredé, maredé...*, dove lo scrittore sonda la lingua vicentina anche attraverso un continuo contrappunto con le parole inglesi che più lo hanno colpito (nel senso francese di *frapper*) lungo gli anni in Inghilterra. Così come per Glissant, anche per Meneghello l'ultimo manifesto “creativo” pubblicato è proprio un'antologia di traduzioni poetiche, i già citati *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*. Questa non può essere la sede per analizzare formalmente e strutturalmente le traduzioni meneghelliane²³⁸; basti qui ribadire l'estrema libertà con cui Meneghello rifà in dialetto schegge di componimenti poetici in lingua inglese. Troviamo traduzioni di Shakespeare, Yeats, Donne, Wordsworth, Hopkins, Cummings: Meneghello li trapianta in un dialetto, una lingua minore che non dovrebbe avere dignità letteraria ma che l'autore aveva per l'appunto già elevato a serbatoio linguistico in *Libera nos a malo, Pomo pero* e *Maredé, maredé...*. Trattasi dunque, ci sembra, ancor prima di un trattato di traduttologia, l'espressione di una vera e propria etica e politica linguistica che abbatte qualsivoglia tipo di gerarchizzazione normativa²³⁹.

Per quanto riguarda Rushdie, l'approccio al multilinguismo e alla traduzione è eminentemente culturale, gli indiani figli dell'indipendenza e dell'unificazione dell'India dopo la colonizzazione inglese sono uomini-tradotti: «The word ‘translation’ comes, etymologically, from the Latin for ‘bearing across’. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained»²⁴⁰. Dunque, abbiamo una piena iscrizione del soggetto nella lingua (anzi, non esiste lingua senza soggetto) e l'interesse verso la traduzione

²³⁷ Ivi, p. 1548.

²³⁸ Si rimanda alla già citata tesi di Noemi Nagy, *Luigi Meneghello traduttore di Hopkins, Cummings, Yeats e Donne*

²³⁹ Ringrazio per questi (e altri numerosi) spunti sulla poetica della traduzione di Meneghello Christophe Mileschi, traduttore dall'italiano al francese di *Libera nos a malo* (Paris, Editions de l'éclat, 2010). Rimando all'intervista che mi ha concesso: *La poétique de la traduction de Luigi Meneghello, Entretien avec Christophe Mileschi, par Mattia Bonasia*, «Acta Fabula», «enVO», n. 4, *Pratiques de la traduction*, janvier 2025.

²⁴⁰ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, in Id., *Imaginary Homelands*, cit., p. 17.

non è eminentemente linguistico ma sociale: l'attenzione di Rushdie, come vedremo, si sposterà dopo *Midnight's Children* sempre più dalle strategie di oralizzazione dell'inglese all'analisi intertestuale della migrazione delle storie. La letteratura e la lingua non devono essere espressione di una nazionalità: la contemporaneità è caratterizzata da continui processi di traduzione e traslazione di sensi e significato, dall'ibridazione delle narrazioni. Rushdie non ha dubbi circa la necessità dell'uso dell'inglese per questa espressività ibrida contemporanea: non certo, come abbiamo visto, il *Globish*, ma un'inglese modificabile dalle varie comunità dei parlanti. Questo perché l'inglese, scrive l'autore in *Languages of Truth*, è considerabile come l'oro delle lingue grazie alla sua forte malleabilità:

I once asked a maker of fine gold jewelry why she only worked in such expensive material, and she replied that the point about gold was its malleability: you can do anything with gold, you can twist it and turn it and it will take whatever shape you want it to take. I thought then, and think now, that English is the gold of languages – that, unlike some other languages I could name, its syntactical freedom and its elasticity allow you to make of it what you will, and that this is why, as it has spread across the world, it had made so many successful local metamorphoses – into Irish English, West Indian English, Australian English, Indian English and the many varieties of English.²⁴¹

Inoltre, per Rushdie la produzione in lingua inglese degli scrittori indiani contemporanei risulterebbe più interessante artisticamente rispetto a quella prodotta nelle altre sedici lingue ufficiali dell'India unita²⁴². L'inglese è la lingua che permette la traduzione, la comunicazione, la ricezione della produzione culturale indiana, anche per lo stesso Rushdie («Admittedly, I did my reading only in English, and there has long been a genuine problem of translation in India – not only into English but between the vernacular languages – and it is possible that good writers have been ill served by their translators' inadequacies»²⁴³). Nella sua ultima raccolta saggistica *Languages of Truth*, Rushdie ha ulteriormente allargato (e culturalizzato) la propria poetica della traduzione, non rendendola più solo la caratteristica degli uomini-tradotti indiani, ma dell'individuo migrante contemporaneo:

The text is human society and the human self, in isolation or in groups, the essence to be preserved is a human essence, and the result is the pluralist, hybridized, mixed-up world in which we all now live. Adaptation as metaphor, as *carrying across*, which is the literal Greek-derived meaning of the word “metaphor”, and of the related word “translation”, another form of *carrying across*, this time derived from the Latin.²⁴⁴

La ripresa della definizione degli uomini-tradotti è evidente: il testo oggi è la società umana (non semplicemente un prodotto artistico o letterario), l'autore che vuole parlare della

²⁴¹ Salman Rushdie, *Introduction to the Paris Review Interview, Vol. IV*, in Id., *Languages of Truth*, cit., p. 143.

²⁴² Cfr. Salman Rushdie, *Damne, This is the Oriental Scene for You!*, cit., p. 147.

²⁴³ Ivi, p. 147

²⁴⁴ Salman Rushdie, *Adaptation*, in Id., *Languages of Truth*, cit., p. 180.

contemporaneità deve essere capace di lavorare tra le lingue e tra i mondi, in perpetua traduzione. La traduzione diventa l'adattamento, termine ripreso dal lessico cinematografico che porta con sé ancora maggiormente la libertà nella riscrittura, nella risemantizzazione del messaggio iniziale:

An adaptation works best when it's a genuine transaction between the old and the new, carried out by persons who understand and care for both, who can help the thing adapted to leap the gulf and shine again in a different light. In other words, the process of social, cultural and individual adaptation, just like artistic adaptation, needs to be free, not rigid, if it is to succeed. Those who cling too fiercely to the old text, the thing to be adapted, the old ways, the past, are doomed to produce something that does not work, an unhappiness, an alienation, a quarrel, a failure, a loss.²⁴⁵

Questa visione "larga" della traduzione conduce Rushdie a puntare sempre una maggiore attenzione a livello teorico e poetico verso quella che possiamo definire un'intertestualità transculturale, ovvero l'influenza letteraria tra autori di lingue, tradizioni e culture diverse che si tessono all'interno di un'opera ibrida: «From this transcultural, translingual capacity of influence we can deduce something about the nature of literature: that books can grow as easily from spores borne on the air as from their makers' particular and local roots. That there are international families of words as well as the more familiar clans of earth and blood»²⁴⁶. Jane Austen e Charles Dickens, scrive provocatoriamente Rushdie, sono scrittori indiani, in quanto il cittadino indiano contemporaneo si può riconoscere nella loro lingua e nelle scene sociali rappresentate. La finalità dunque massima della traduzione è permettere lo sviluppo della letteratura mondiale, la tessitura di sempre maggiori nodi tra le culture. Il grande esempio per Rushdie sono *Le Mille e una notte*, che avrebbero origine in India ma trovano la prima traduzione scritta e conservata nella lingua araba, per poi essere ricomunicate e ritrasmesse al mondo attraverso la versione francese ottocentesca di Antoine Galland, fino agli adattamenti cinematografici americani contemporanei²⁴⁷. Come abbiamo visto nel nostro secondo capitolo, Rushdie fa più volte direttamente riferimento al *real maravilloso* di Gabriel Garcia Marquez e a una comunanza tra gli scrittori della *Third World Literature* nelle forme e nelle lingue espresse nei loro romanzi:

Reading the works of Garcia Marquez and the other writers I discovered at Compendium Books, I found myself thinking, in response to almost every page, how much of their worlds I recognized from my own experience in India and Pakistan. [...].
I knew Garcia Marquez's colonels and generals, or at least their Indian and Pakistani counterparts; his bishops were my mullahs; his market streets were my bazaars. His world felt to me like mine, translated into Spanish.²⁴⁸

²⁴⁵ Ivi, p. 181.

²⁴⁶ Salman Rushdie, *Influence*, in Id., *Step Across This Line*, cit., p. 63.

²⁴⁷ Cfr. Salman Rushdie, *Wonder Tales*, in Id., *Languages of Truth*, cit., p. 10.

²⁴⁸ Salman Rushdie, *Gabo and I*, in Id., *Languages of Truth*, cit., p. 128.

In particolare, Rushdie si richiama a una seconda tradizione transculturale per gli scrittori indiani contemporanei, in quanto:

We can quite legitimately claim as our ancestors the Huguenots, the Irish, the Jews; the past to which we belong is an English past, the history of immigrant Britain. Swift, Conrad, Marx are as much our literary forebears as Tagore or Ram Mohan Roy. [...]. We are inescapably international writers at a time when the novel has never been a more international form (a writer like Borges speaks of the influence of Robert Louis Stevenson on his work; Heinrich Böll acknowledges the influence of Irish literature; cross-pollination is everywhere); and it is perhaps one of the more pleasant freedoms of the literary migrant to be able to choose his parents. My own – selected half consciously, half not – include Gogol, Cervantes, Kafka, Melville, Machado de Assis; a polyglot family tree, against which I measure myself, and to which I would be honoured to belong.²⁴⁹

L'intertestualità transculturale, il richiamarsi a una tradizione ibrida è caratteristica condivisa anche da Glissant e Meneghello. Difatti sin da *Poétique de la Relation*, Glissant, come abbiamo visto sempre nel nostro secondo capitolo, fa riferimento a una possibile tradizione comune dei due continenti americani, accomunati dalla Piantagione e dagli scarti e dalle dissonanze della storia: «Alejo Carpentier rencontre alors Faulkner, Edward Kamau Brathwaite rejoint Lezama Lima, je me reconnais en Derek Walcott, nous nous réjouissons des enroulés du temps dans le siècle de solitude de Garcia Marquez. La Plantation détruite a touché alentour aux cultures des Amériques»²⁵⁰. La tradizione orale del *conteur* creolo si ibrida dunque con altre forme transculturali di letteratura scritta, ma anche di (e questa è una grande particolarità glissantiana) arte pittorica: il «barocco naturalizzato» di Wilfredo Lam e di Matta sono una costante ispirazione per l'autore²⁵¹. In particolare, quello che gli risulta particolarmente interessante è l'oralizzazione della tela²⁵², condotta attraverso l'eliminazione della prospettiva occidentale:

Il y a une oralité cachée des arts plastiques, voyez les œuvres de la peinture paysanne haïtienne, et l'élémentaire des teintes, le symbolisme tranché des formes lexicales, et la répétition des statures et l'accumulation qui emplit la toile sans aucune perspective et sans vide *au fond*, et les assonances de la langue créole qui retentissent là, et je hasarderai de dire que l'oralité démarque les peintures d'avant l'invention de la perspective.²⁵³

²⁴⁹ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, cit., pp. 20-21.

²⁵⁰ Édouard Glissant, *Poétique de Relation*, cit., p. 86.

²⁵¹ Cfr. Ivi, p. 107.

²⁵² Per un approfondimento di questi temi, si vedano: Dominique Berthet, *Edouard Glissant et les œuvres d'art, une rencontre créatrice*, in Yann Toma, François Simasotchi-Bronès, François Noudelmann (a cura di), *Archipels Glissant*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2020, pp. 195-206; Michael Dash, *Le frisson du baroque. Glissant, l'art et la structure granuleuse du monde*, in *Archipels Glissant*, cit., pp. 155-162; Daniel-Henri Pageaux, *Edouard Glissant et l'Amérique Latine du Baroque au Tout-monde*, «Francofonie», n. 63, 2012, pp. 105-120.

²⁵³ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, cit., p. 113.

Tuttavia, i due autori che vengono maggiormente citati e che si intessono lungo tutta l'opera non sono dei *conteurs* creoli o degli autori con una spiccata vena decoloniale, ma due (si direbbe in creolo della Martinica) *békés*, figli di coloni: William Faulkner e Saint-John Perse²⁵⁴:

Pour ce qui me concerne, par exemple, j'ai beaucoup tenu compte de deux voix, celles d'écrivains à l'antipode de ce que j'essaie de faire. Il s'agit de Saint-John Perse et de Faulkner. Ce sont deux écrivains de Plantation, on dirait à la Martinique deux « békés », deux écrivains planteurs ou colons qui à première vue se placent dans un lieu totalement imperméable pour moi. Et pourtant, ce sont deux écrivains qui me paraissent déterminants dans tout ce travail que j'essaie de rassembler.²⁵⁵

Anche qui, come per Rushdie, la traduzione risulta cruciale per la messa in relazione della letteratura mondiale: Glissant legge Faulkner nelle traduzioni francesi, nelle quali per l'autore, nonostante si perda indubbiamente qualcosa del linguaggio del Mississippi, viene messa in rilievo la struttura dell'opera. Si può accedere, continua Glissant, alla struttura di un'opera anche senza conoscerne il linguaggio (ed è per questo che non si può più scrivere in maniera monolingue): non si scrive solo di fronte a tutte le lingue del mondo, ma «on écrit en présence d'un certain nombre de structures d'œuvres»²⁵⁶, che si attraversano per costruire il proprio personale linguaggio.

In *Quanto sale?* Meneghello mette in rilievo la tessitura transculturale dei *Piccoli maestri*, sin dal titolo: «dall'espressione francese *petits-mâîtres* che avevo trovata in un saggio inglese del Settecento, usata per designare scherzosamente i beneducati banditi da strada del tempo. Si tratta di un saggio di Horace Walpole che io stesso ho tradotto insieme con altri saggi, 14 in tutto, per un'antologia di *Saggisti inglesi del 700* uscita nel 1963»²⁵⁷. Il libro, continua Meneghello, funziona per schemi derivativi introiettati attraverso l'attività di traduttore, ma non solo, anche dalle numerose letture fatte in Inghilterra in quegli anni: in particolare vengono citati di *Dotto Zivago* di Pasternak²⁵⁸ e *The Catcher in the Rye* di J.D. Salinger²⁵⁹. La non appartenenza a un canone tradizionale italiano è, come abbiamo visto, più volte affermata da Meneghello. In *I Vittoriani* sono le opere inglesi ad essere messe in primo piano per l'influenza

²⁵⁴ Per uno studio approfondito della lettura dell'opera di Saint-John Perse da parte di Glissant, si veda: Raphaël Lauro, *Édouard Glissant, lecteur de Saint-John Perse*, in Loïc Céry (a cura di) *Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant : Regards Croisés. Actes du colloque international organisé par l'Institut du Tout-monde*, Paris, Editions de l'Institut du Tout-monde, 2020, pp. 101-153. Per uno studio comparato della poesia di Glissant e Perse si veda: Wéjédène Amri-Kaabi, *Le Lieu-Identité dans la poésie de Saint-John Perse et Édouard Glissant*, Saint-Denis, EdiLivres, 2015.

²⁵⁵ Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues*, cit., p. 52.

²⁵⁶ Ivi, p. 19.

²⁵⁷ Luigi Meneghello, *Quanto sale?*, cit., p. 1114-1115.

²⁵⁸ Cfr. Ivi, p. 1118.

²⁵⁹ Cfr. Ivi, p. 1136.

sulla sua scrittura: *Apologia Pro Vita sua* di John Henry Newman²⁶⁰, *Eminent Victorians* di Lytton Strachey²⁶¹, George Eliot, *Middlemarch*²⁶², *Darkness at Noon* di Arthur Koestler, 1984 di George Orwell²⁶³, ma soprattutto: «Mi pare evidente, e significativa, l'importanza che ebbero per me allora, tra altri tipi di libri, le biografie e le autobiografie, un genere assai più fiorente in Inghilterra che da noi. Biografie di personaggi i cui equivalenti in Italia non sarebbero stati biografati, o non così, in forme non specializzate ma benissimo documentate»²⁶⁴. Vengono citate *Father and Son* di Edmund Gosse²⁶⁵, ma in particolare: «L'autobiografia che spicca tra tutte è quella meravigliosa di Beatrice Webb, nata nel 1858, che parla della prima parte della sua vita, ciò che chiama il suo apprendistato. *My apprenticeship* è del 1926 [...] (l'apprendistato: il lavoro intellettuale sentito come un onesto mestiere a cui ci si addestra!)»²⁶⁶. Inoltre, risulta importantissima per Meneghello la traduzione di *Trent'anni di storia europea* di Steed: «Molte delle cose che pensavo e capivo quando ho scritto i miei primi libri vengono da qui – e se non mi inganno, anche il modo in cui li ho scritti è legato all'esperienza (per mesi e mesi) di rifare Steed in italiano il più vivacemente e scorrevolmente possibile»²⁶⁷, tanto da definire la sua prima prosa un trapianto di quella di Steed in italiano.

Per quanto riguarda la letteratura contemporanea italiana l'unico romanziere esplicitamente citato è Beppe Fenoglio, partigiano come Meneghello, anche lui con un rapporto particolare con la lingua inglese. Da Fenoglio Meneghello sembra ammettere prendere l'ispirazione per quello che definisce «diversiloquio»:

Ciò che avverto nei testi pertinenti è un senso di urgenza espressiva in forme a tratti estreme, quasi patologiche. L'effetto di una lingua sconvolta è legato alla presenza nell'animo dello scrittore di una sottostante materia che ribolle. C'è un magma rovente di percezioni che si accavallano e fanno ressa, e la mente che le concepisce non riesce a esporle per vie ordinarie, non ne ha il tempo – si crea un ingorgo di spunti e conati espressivi, quasi un effetto di balbuzie... I dettagli dell'effettivo assetto linguistico dei testi, per esempio le irruzioni dell'inglese – di quell'inglese sui generis – non mi sembrano di cruciale importanza [...].

L'uso dell'inglese va accostato a quello delle “irregolarità” linguistiche, i neologismi, le neoformazioni, ecc., che conferiscono al testo il suo eccezionale potere di straniamento. Perché scrivere per esempio “vividità” al posto di “vividezza”? è come se lo scrittore cercasse le parole in se stesso – non nell'uso corrente.²⁶⁸

²⁶⁰ Luigi Meneghello, *I Vittoriani*, in Id., *La materia di Reading*, cit., p. 1360.

²⁶¹ Ivi, p. 1362.

²⁶² Ivi, p. 1368.

²⁶³ Ivi, p. 1369.

²⁶⁴ Ivi, p. 1364.

²⁶⁵ Cfr. Ivi, p. 1365.

²⁶⁶ Ivi, pp. 1366-1367.

²⁶⁷ Luigi Meneghello, *L'uso moderno*, in Id., *Quaggiù nella biosfera* [2003], in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 1601-1602.

²⁶⁸ Luigi Meneghello, *Il vento delle pallottole*, in Id., *Quaggiù nella biosfera*, cit. p. 1614-1615.

Infine, all'interno dell'espansa intertestualità meneghelliana non va assolutamente sottovalutata l'approfondita lettura di saggi scientifici e fisici:

Aggiungi il mondo (o piuttosto, di nuovo, la storia) della fisica moderna, la relatività, i quanti, l'indeterminazione, le particelle sub-atomiche; e l'altro mondo degli studi sui sistemi viventi, la biologia molecolare, la genetica, l'incredibile vicenda della "doppia elica" del DNA... letture intense, non di rado appassionate, accompagnate sempre dal rimpianto di "non essere uno scienziato" e dall'eccitante illusione di un privilegio intellettuale degli scienziati, assoluto, iperuranio.²⁶⁹

²⁶⁹ Luigi Meneghello, *I Vittoriani*, cit., p. 1370.

4.3. Il romanzo di Babele: strategie di oralizzazione, translinguismo e traduzione.

Glissant, Meneghello e Rushdie possono davvero dunque considerarsi come scrittori translingui, secondo la definizione elaborata da Kellman²⁷⁰; e sembrerebbero entrare a pieno titolo in quel canone contemporaneo di scrittori *born translated* elaborato da Rebecca Walkowitz²⁷¹, per cui la traduzione diventa non solo medium di trasmissione culturale, ma nodo creativo della poetica. In realtà, noi crediamo che i tre appartengano a un particolarissimo tipo di autori-tradotti: non enti facilitatori della trasparenza di una lingua nell'altra, ma veri e propri nodi produttori di opacità, di resistenza intraducibile. Glissant, Meneghello e Rushdie scrivono i loro romanzi focalizzandosi, dal punto di vista linguistico, sulle oralizzazioni e sui trasporti delle forme delle lingue dominate (o delle lingue esterne, come l'inglese per Meneghello), all'interno della lingua dominante; ma anche mettendo in luce quello che non si può tradurre o che non si può mai smettere di tradurre. In questo modo i loro romanzi si fanno promotori di una letteratura mondiale non assimilativa che riconosce l'egualità tra lingue scritte, orali, e dialetti, senza gerarchizzarle, promuovendo in questo senso una visione ecologica²⁷² e decisamente politica della traduzione (e della scrittura). A tal proposito ci risulta convincente la categoria proposta recentemente da Alessandro Raveggi di «romanzi di Babele», caratterizzati da: una condizione post-monolingue delle lingua del romanzo, un'arte narrativa delle *translation zones* (che si pone in dialogo col concetto di World Literature contestandolo e risemantizzandolo), un dialogo ininterrotto tra auto-traduzione e intraducibilità, l'onnipresenza della traduzione (come motivo tematico e strutturale, come negazione della lingua pura), un discorso dissonante della narrativa identitaria di una nazione²⁷³. Ci contreremo sullo studio di queste caratteristiche nei romanzi. Abbiamo deciso per rispetto delle grandi differenze tra le lingue dei tre scrittori di suddividere lo studio per autore.

4.3.1. Glissant: scrivere di fronte a tutte le lingue del mondo.

²⁷⁰ Cfr. Steven Kellman, *The Translingual Imagination*, cit.

²⁷¹ Cfr. Rebecca Walkowitz, *Born Translated: the Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2015.

²⁷² Cfr. Michael Cronin, *Eco-Translation. Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*, New York-London, Routledge, 2017.

²⁷³ Alessandro Raveggi, *Il romanzo di Babele: la svolta multilingue della letteratura*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 125-126.

Come abbiamo analizzato nei precedenti capitoli, *Mahagony* è strutturato come un discorso corale in cui Mathieu Béluse e il narratore si occupano di tessere i *lieux-communs* tra i diversi discorsi-testimonianze dei personaggi («Le texte que voici est le dernier maillon d'une chaîne qui a longtemps traîné dans les herbes du temps»²⁷⁴). Se fino a questo momento siamo stati interessati alla struttura del testo, qui ci concentreremo sul ruolo della lingua creola²⁷⁵: difatti tutto il romanzo è un'operazione di messa in scrittura e in narrazione da parte del personaggio-Mathieu di materiali eterogenei, soprattutto orali («je comprenais enfin que la chose écrite porte la trace de ce cri»²⁷⁶). Il francese del romanzo risulta dunque fortemente oralizzato e particolarizzato²⁷⁷: ogni capitolo è narrato da un personaggio differente la cui voce esprime un idioletto personale. Se, riprendendo la teorizzazione del *Discours antillais*, la lingua comune è il francese, in *Mahagony* Glissant attraverso il suo alter ego Béluse mette in pratica una tessitura di differenti contro-poetiche di abitanti della Martinica verso la ricerca (e la creazione) di un nuovo linguaggio comune. Scrive Béluse, commentando il francese fortemente oralizzato dell'agricoltore-raccontatore Lanoué:

Je ne pus établir si ce vieux houe avait eu le goût naturel de confesser son sentiment dans la langue créole – auquel cas on devrait imputer à mes informateurs l'adaptation dont j'avais eu connaissance et dont, tel un ethnologue en terre d'étude, j'avais tâché de respecter la lettre, l'imaginant quelquefois – ou s'il avait eu cet autre génie, paraphrasant le langage de ceux qui se considéraient comme ses maîtres, de le reformer à miracle et de l'incliner à la miséricordieuse relation des enfances de Gani. Dans l'une et l'autre perspective il avait usé ses yeux à une prophétique parabole de ce qui ne cesserait de grandir dans nos voix et dans nos esprits : la variation des langues dont nous usions, leur transmutation vertigineuse en un langage pertinent.²⁷⁸

Il creolo è variazione continua, non si può fissare in una normatività o in una legge: procede per ripetizione, accumulazioni, anche paradossi. Per questo il discorso corale che Béluse si ritrova a mettere in scena non contrasta unicamente la logica storiografica relativamente alla logica causa-effetto (come abbiamo visto nel secondo capitolo), ma relativamente alla mancanza di una sintesi. Il discorso oggettivo non è la restituzione empaticamente distaccata di un'analisi scientifica distaccata dalle sue modalità enunciative, ma la pluridiscorsività delle voci («Inutile de dérouler les mots, d'empiler détail sur détail. Je me trouve à imiter qui je voulais corriger, à étendre mon linge pour cacher ce qui doit être vue, à

²⁷⁴ Édouard Glissant, *Mahagony* [1987], Paris, Gallimard, 1997, p. 64.

²⁷⁵ Per un'analisi del ruolo del creolo al livello teorico nei saggi di Glissant e nei romanzi fino a *Malemort* (1975), si veda: Loïc Céry, *Tan fè tan. Edouard Glissant et le génie du créole: de la digenèse à la diglossie*, in *Edouard Glissant. L'écriture et les arts*, «Les Cahiers du Tout-monde», n. 2, pp. 2-34.

²⁷⁶ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 22.

²⁷⁷ Sull'oralità del romanzo si veda anche: Lilian Pestre de Almeida, *Dans les interstices des textes: entre l'oral et l'écrit, ou la prolifération des contes comme modèle de création caribéen*, in *Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant*, cit., pp. 499-514.

²⁷⁸ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 61.

dérouler ma parole pour différer de dire ce qui doit être dit»²⁷⁹). Un linguaggio non solo umano, antropocentrico, ma capace di rimettere in sintonia, in relazione, il soggetto creolo col proprio paesaggio («Nous ne voyons pas les arbres avant que nous les ayons situés dans leur histoire, qu'ils nous aient parlé notre langage»²⁸⁰).

Il primo a prendere la parola è Hégésippe, figura a metà tra oralità e scrittura, tra il *conteur* e il *marqueur des paroles*, ovvero, seguendo la definizione di Dominique Chancé, uno scrittore che «adopte un style poétique, une phrase rythmée qui évoque et transmet la musique de l'oral»²⁸¹:

Ce jour, trentième d'août de l'an mil et huit cent quinze, sonne la corne dans la campagne de mahogany.

C'est temps de pluie qui commence, à désoler le colon. Sécheresse trop forte et décossante à canne. Pluie trop à crue empêche d'aller.

Au samedi du lendemain trente-unième un raconteur, mais non reconnu d'aucun atelier ni case, chante au ras un midi-brûlante une déclamation qui fait tremblement, même aux anolis visibles, aux mabouyas invisibles.²⁸²

La lingua francese di Hégésippe presenta delle imperfezioni grammaticali ed è caratterizzata da una forte paratassi: le frasi principali e coordinate si susseguono come dei mattoncini ma non vi è la capacità logica di formare dei rapporti di subordinazione. Ciò nonostante, vi è la piena volontà di situare il soggetto nella storia e nel flusso del tempo: l'apprendimento della lingua va insieme alla soggettivizzazione del discorso. D'altronde, il francese appreso da Hégésippe non è certo quello della letteratura o della scolarizzazione, ma quello delle piccole note e liste del commercio triangolare schiavista: «Je ne regarde les prix, à quoi servirait, je réfléchis seulement sur les noms. Cacao est un gros nègre, cacao en surplus est prince de bon maintien. Beurre battu n'est pas saindoux. Vin de Marseille est un tafia tout doux»²⁸³. La riflessione sui nomi delle cose conduce a uno sguardo imagologico che presenta anche tratti alienati, ma porta con sé i primi germi di una parodia del discorso ufficiale. Più avanti la compagna Eudoxie dirà che l'attività di Hégésippe si costituisce nel «grattare i suoi fogli», un'attività di scrittura incessante che parte dall'imitazione dei registri coloniali («Hégésippe a un mystère, j'ai le mystère d'Hégésippe. Il plane dans les phrases qu'il écrit. Mais qu'est-ce qu'il accomplit ? L'imitation des Registres. Toutes mots c'est mot»²⁸⁴).

²⁷⁹ Ivi, p. 73.

²⁸⁰ Ivi, p. 13.

²⁸¹ Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain, 1981-1992*, Paris, PUF, 2000, p. 108.

²⁸² Édouard Glissant, *Mahogany*, cit., p. 30.

²⁸³ Ivi, p. 34.

²⁸⁴ Ivi, p. 47.

Come analizzato da Celia Britton²⁸⁵, difatti l'attività di Hégésippe non è unicamente di apprendimento del francese a detrimento del creolo, vi è un processo di derisione continua della retorica francese attraverso i modelli orali appresi dal *conteur* («Marché-marchant qui vole ci par là des bouts de manger pour échanger avec les affamés dit que ce conteur mélange les roches de la voix dans tout le sable des papiers écrits. Comment peut-il accroire? C'est mystère que j'entreprends, moi seul, malgré l'accablement du corps, la misère de l'esprit. Je déchiffre les singes écrits pour autant les marronner. Ni un autre»²⁸⁶). La notazione del reale e la parodia di Hégésippe lo portano a una sempre maggiore capacità di costruzione del discorso, che viene ripreso e riordinato ogni settimana attraverso un riassunto:

Ce jour, dont ne donne la date, est jour de résumé. Si longtemps a que je ne gratte paroles sur papier ni toile. Pour rassembler la force, procurer d'un seul balan la vie de l'enfant stérile. La date ne convient aux tourments, inutile de jeudifier ou dimancher la trace écrite ni même d'avancer le quantième. Il est un que j'abandonne c'est la datation, pour ce que le temps tournant à tous balans nous prend. Il est un qu'aussi je ne saisis, c'est l'impératif. Levé, marché, chouqué. Levé souffré, mouré. L'impératif est le cantique du travaillant.²⁸⁷

Maggiore presenza di subordinate e di collegamenti logici tra le frasi (con la comparsa di virgole), non vuol dire totale adesione alla lingua francese: il linguaggio di Hégésippe afferma anche dei neologismi (“giovedificare” o “domenicare”) e riprende il ritmo degli imperativi degli ordini lavorativi, modificandoli ed appropriandosene con leggere variazioni consonantiche. Infine, citando Loïc Céry, Hégésippe risulta essere «le conciliateur entre la résistance du marron qui choisit la fuite vers le morne et l'autre résistance de ceux de la plaine, qui endurent»²⁸⁸. Il linguaggio di Hégésippe passa poi sempre attraverso il dialogo col linguaggio della compagna Eudoxie, caratterizzato a sua volta da una sintassi semplice e dall'addizione di coordinate, ma anche da una grande precisione grammaticale. Inoltre, se è vero che la subordinazione risulta assente, le frasi appaiono comunque correlate attraverso un sistema di ripetizioni e di riprese di motivi, vera caratteristica dell'oralità:

Un minuit l'odeur a appelé la bête-longue. Elle se glisse entre la femme l'homme, elle s'installe entre la femme le rejeton. Elle tète le lait promis au mâle. Elle s'allonge tout au long de Jésabel, sa queue caresse la cheville de la soutirée. Jésabel connaît dans son tété l'embouchure de la bête. Elle a senti partir le lait du rejeton. Avec le même doux attirement que fera bientôt l'enfant, sur l'autre tété. Jésabel invente alors le parangon de la statue. Toute sa force est pour ne pas crier, ne pas bouger. Elle franchit l'éternité. La

²⁸⁵ Cfr. Celia Britton, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory. Strategies of language and resistance*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999, p. 166.

²⁸⁶ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 31.

²⁸⁷ Ivi, p. 51.

²⁸⁸ Loïc Céry, *Édouard Glissant, une traversée de l'esclavage*, Tome II, *Renverser les gouffres*, Paris, Editions de l'Institut du Tout-Monde, 2020, p. 977.

bête s'en va au matin. Roulée lourde dans le lait de femme. L'homme court derrière, il tue la bête-longue. Jésabel a les cheveux tout blancs. Sa tête est comme ne lessive dans les herbes. Le rejeton est né.²⁸⁹

La forte oralità e la ripetizione sono caratteristiche anche della lingua dello stregone-*conteur* Papa Longué, rispetto a Eudoxie però non tanto in chiave alienata (e traumatica), ma dissacrante e parodica. Si prendano in analisi questi due estratti:

Tonnerre d'Odibert, j'arriverai jamais à glouglouter cette calebasse... Regardez cette calebasse. Ou bien vide elle tombe ou bien remplie elle roule... à mi-plein, elle va tête en bas... Vous avez beau rire, la seule manière est la suspendue, là, vous mettez la tête sous le trou juste à hauteur de bouche... Ouaille papala!²⁹⁰

A donné nom, quel nom? Une affaire de Beau un Beausoleil un Beauséjour un Beuregard un Beutemps... La beauté fleurit tarit, son goût revient dans la fleur. La fleur est branchée sur le bois. Le bois se nomme mahagoni.²⁹¹

Il linguaggio di Longué è l'anti-sintesi per eccellenza: fatto di continue divagazioni, si struttura per dissonanze di toni vocali (resi dal gioco tra punti interrogativi ed esclamativi, domande retoriche e risposte ironiche), e pause ritmiche (rese dai continui punti di sospensione). L'oralizzazione del discorso anche qui non si raggiunge attraverso un inserimento di singole parole creole, ma tramite ripetizioni ritmiche o inserimenti al massimo di parole fortemente onomatopeiche. Come analizzato da Romuald Fonkoua, trattasi di un discorso "gridato" («La multiplicité et la profusion de cris dans le récits ne sont que la manifestation des voix qui construisent par les sons un langage antillais du monde»²⁹²), anch'esso in realtà a suo modo restituyente il trauma dell'alienazione dal paesaggio e dalla storia sociale del territorio, che ritornerà caratterizzato nel medesimo modo anche in *Tout-monde*:

Ho!

Ho ho !

Ho ho ho !

Je sens une odeur qui accompagne la polka ! Edmée, ne dirait-on pas que c'est vous qui avez trouvé l'odeur ? Même sans paraître, ho ! vous avez trouvé. Ah ! C'est vous, c'est bien vous. Et qui d'autre aurait pu désemmêler ainsi, me donner la vision ? Je la sens, ho ! je sais, je peux nommer, je peux voir l'odeur, oui je la vois, ho ! Longué peut tout voir, à cette heure de son achèvement !²⁹³

Il linguaggio che esprime maggiormente la lacerazione della storia, il grido per la morte di migliaia e migliaia di soggettività lungo la tratta degli schiavi e la schiavitù della Piantagione, è quello di Marie Celat. Compagna di Mathieu Béluse, nonché come sappiamo personaggio ricorrente di tutta la saga romanzesca glissantiana, Marie Celat esprimerà la sua "follia", come

²⁸⁹ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 42.

²⁹⁰ Ivi, p. 82.

²⁹¹ Ivi, p. 83.

²⁹² Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde*, cit., p. 242.

²⁹³ Édouard Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 141.

vedremo, all'interno di *Tout-monde* per la morte del figlio Odon, che è però potremmo dire solo una concretizzazione di un disagio più grande causato dalle molteplici morti dei figli della Martinica. Marie Celat è la vera conservatrice della memoria traumatica designata da Papa Longué, mentre Béluse è colui che si deve occupare di rimettere in relazione la Martinica col resto del mondo andando oltre il trauma storico:

Quand je me réveille, la nuit me fait courir. A ce moment je sens la cadence qui frappe à me tête, depuis quelque temps je pense en rythme, zebcouress zebcouress, comme si les grands plants commençaient à dévaler dans les herbages déracinés pour m'obliger à danser polka, peut-être même marcher au pas.

ils vont encore proclamer je décline dans la folie pas un ne comprendra le mécanisme le tempo qu'est-ce qu'il y a de pas commun à penser en marteau avec des mille de clous vous construisez une Plantation quand vous avez la cadence quatorze quinze seize votre tête fait un orchestre qui bamboule sur le devant derrière vous volez plus colibri que le grand vent

Ils vont encore délibérer Marie Celat est pintinting pas grand pinting ni tipinting mais pintinting pourtant ma parole pousse à tant que vous trouve le sens vous ne savez pas que c'est le rythme qui vous démène que Marie Celat vous emmène à tines je comprends ma pensée...²⁹⁴

Come analizzato da Dominique Chancé, il discorso fortemente ritmato di Celat è una contro-poetica che si oppone alla lingua coloniale²⁹⁵: trattasi di un linguaggio che si costruisce tra il sogno ripetuto del *géreur* e la realtà del paesaggio della Martinica, e che non vuole in alcun modo essere intrappolato nella razionalità occidentale. La follia viene quindi davvero presentata, come il *marronnage*, in quanto strategia di resistenza linguistica.

Ma il creolo non è presente in *Mahagony* solo attraverso queste oralizzazioni, ma anche in quanto grido prelogico che tocca in un certo senso quel «nocciolo di materia dura primordiale» espressa da Meneghello. Lo ritroviamo qui infatti in due casi principali, la morte di Papa Longué e il canto che unisce i diversi sogni che abbiamo analizzato nel nostro secondo capitolo:

A peine Longué nous-a-t-il honorés de sa tirade, ponctuée de cette chasse au coq, le bruit court partout comme un vent froid : « Papa Longué ka mô, Papa Longué ka mô ». Il faut monter dans les mornes pour éprouver l'épaisseur de ce vent, qui ne laisse aucune trace dans la mince pellicule déposée sur les villes. La mort du quimboiseur se répand sous toutes les racines, dans toutes les ravines, jusqu'au plus retiré des acajous, jusqu'au plus secret de mahagonis.²⁹⁶

« Les hommes viennent, les hommes passent. Tété douboutt sé pou an tan » [...].

Il crie : « Aidez en grâce, ce plant-là va tomber. » Les animaux rient, comme au salon : « I kaï tonbé ! » Mani saute sur le bœuf sans poil, il prend le chien à corne comme une bêche, il plante devant le tronc, il attache la bête-longue à une branche, « je peux toucher une bête-longue », il amarre sur une roche pour tenir le plant, il ouvre le bœuf sans poil il répand la peau tout alentour sur le pays, il chante « Bakala

²⁹⁴ Édouard Glissant *Mahagony*, cit., pp. 131-132.

²⁹⁵ Cfr. Dominique Chancé, *Édouard Glissant, un traité du déparler. Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Paris, Karthala, 2002, p. 166.

²⁹⁶ Édouard Glissant *Mahagony*, cit., p. 124.

rété, Bakala rété », le plant reste droit il est droit dans le nuage, avec toute l'eau de source alentour, mademoiselle Ida.²⁹⁷

In entrambi i casi il creolo si espande nel paesaggio, come materia viva, ma non vuole essere tradotto in francese: l'oralizzazione ha un limite, la creolizzazione del francese lascia comunque degli spazi di intraducibilità che non possono (e non vogliono) essere compresi da un pubblico francese. Per questo quando il commentatore prende la parola alla prima persona per integrare il discorso di Mathieu non intende chiarificare o tradurre questi passaggi, ma si limita a un glossario atto ad esplicitare il significato di alcune particolari parole che si riferiscono alla natura e alle materie prime del territorio martinicano, senza voler però in alcun modo unificare e normativizzare il linguaggio:

anolis – petit lézard vert et jaune, tellement familier.

[...]. *chopine* – la moitié d'un litre, dont le quart est une roquille et le huitième une musse.

[...]. *mabouya* – le lézard translucide et malformé, aux pattes en ventouses.

[...] *rhade* – le linge, indifférencié : les hardes.

rhazié – l'herbe, indifférenciée : les halliers.²⁹⁸

Infine il commentatore si concentra anche sulla possibile interpretazione del caratteristico linguaggio di Marie Celat: «[...] *grand pinting* – grand tralala de manières et de cérémonies. Marie Celat joue sur le mot, formant ainsi 'tipinting' qui veut dire pour elle une personne de rien du tout, et 'pintinting' qui signifie, tout simplement, toqué»²⁹⁹.

Il creolo, che, come vedremo, non è molto presente in *Tout-monde* e *Sartorius*, ritorna nell'ultimo romanzo, *Ormerod*; tuttavia, rispetto a *Mahagony*, qui è sempre graficamente in corsivo e risulta costantemente tradotto: «'Viens avec moi...', qu'ils prononçaient *Vini épi moin, vini ek moin, vini avè moi, vinn av moué, come ep mi, vinn with mo...*, et ainsi de suite, et quelquefois tout précieusement *come with me* ou *vien avec moi...*, l'original du cri, selon la fantaisie de leurs langages, l'épaisseur de leur colère ou la mélancolie de leurs mélopées»³⁰⁰. Il narratore svolge un vero e proprio compito di traduttore: la sua scrittura è in lingua francese, ma esprime al lettore anche il creolo originale in cui i briganti di Flore Gaillard comunicavano tra di loro. Si vedano a mo' di esempio anche i seguenti passaggi:

C'était en venant par la ravine des Fers – *Ravinn Lenfé, oué !...*³⁰¹

²⁹⁷ Ivi, pp. 155-156.

²⁹⁸ Ivi, p. 191.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Édouard Glissant, *Ormerod*, Paris, Gallimard, 2003, p. 24.

³⁰¹ Ivi, p. 26.

Les autres hommes de Flore Gaillard, dépoitraillée, roulée de terre et de sang, la sueur coulait à ses pieds comme une pluie grise, les plus vaillants, les plus sauvages si vous voulez, longtemps après la fin du combat hurlaient encore *Viens avec moi ! Come with me ! Vinn ek moué !...*, dont le tonnerre roulait jusqu'à la mer.³⁰²

Trattasi di un creolo con registri differenti, in continua variazione, multilingue, che si ibrida anche con la lingua inglese. Difatti, come spiegato più avanti, Flore Gaillard non parlava né francese né inglese, dunque per lei il creolo è una sorta di «*lingua franca* aisément acceptable, ou que la combattante préfigure dans ses parlers le charivari que nous levons aujourd'hui dans nos inspirations et nos délires plurilingues»³⁰³. Il francese di Ormerod è dunque un francese tradotto che riporta in sé il marchio dei diversi linguaggi multilingui che lo intessono, spesso attraverso un gioco di traduzioni tra gli stessi personaggi:

Les gens des environs apparaissaient soudain sous les branches des grands arbres, ils souriaient en douceur et se moquaient du « francé », *Nou sé frè...*, criait Nestor, ils souriaient ils répondaient, *Nou sé frè, kon zandoli avè mabouya, minm sépina épi zeb-couress, apeuprè kribò ak fèdilans...* Et la jeune femme répétait en riant, « Nous sommes frères, comme anolis et mabouya, les épinards et l'herbe-couresse, les cribos et les fers-de-lance... », Nestor'o se réfugiait en elle, Evora.³⁰⁴

La risata, come nel passaggio sopra riportato, è un aspetto ricorrente, insito nell'aspetto derisorio del creolo. Come scritto in un altro passaggio, la *blague créole* funziona spesso come punto di fuga della sofferenza, all'interno della babelica invasione statunitense di Saint-Lucie («un amas incontrôlé de *Mayday!* de *Rogers!* de *Shit!* de *You stupid!* de *Qu'est-ce que vous foutez!* de *Vous envahissez un pays ami!* de *C'est le Venezuela, bande d'abrutis!* de *Reprenez nord-nord est* entrecoupés de *Feu rouge! Feu rouge!* et de toutes les exclamations monosyllabes injures cris et hurlements de l'argot militaire»³⁰⁵). Per questo il narratore si occupa dunque della traduzione, ma in alcuni passaggi si immette all'interno del flusso plurilingue e ritmato, per rendere al meglio le differenze tra le voci dei parlanti:

Ces bouleversements ne vous crient pas l'essentiel, ils déracinent la terre et ils engloutissent les cases et ils entassent le forêt sur elle-même, mais ils frappent aussi le tambour du vent, qui engendre et qui colore les mots et les musiques de chez nous ! Haha ! « C'est trop compliqué pour moi... », décida Pinto en offrant à Nestor un coco bien taillé, qu'il avait décapé de trois larges tranchants de coutelas sans tremblement, « Hello-sir !... », claironna Di-John, et ils chantèrent de rire dans l'après-midi lourd de carême.³⁰⁶

Si noti anche in questo passaggio la presenza della risata («Haha!») che suona come un colpo di tamburo che riporta il lettore al dialogo tra Nestor'o e Di-John dopo la labirintica e

³⁰² Ivi, p. 149.

³⁰³ Ivi, p. 95.

³⁰⁴ Ivi, p. 132.

³⁰⁵ Ivi, p. 188.

³⁰⁶ Ivi, p. 106.

ipnotica ripetizione ritmata dei verbi alla terza persona plurale («engloutissent», «entassent», «frappent»). Un'altra particolarità di *Ormerod* risiede nella restituzione di alcune formule e racconti orali. Si veda qui di seguito la traduzione e la ripresa di massime-dialoghi dei Batoutos di Saint-Lucie:

Vous pouvez croire, à les entendre échanger de si étranges formules, qu'ils essaient tout simplement d'oublier la vie et les soucis, et aussi de s'étourdir d'inconnu et d'incompréhensible. Mais c'est là où ils vous surprendront, vous restez songeurs devant ces litanies et ces énigmes.

« La mer Océan roule sa *profondeur*, où furent jetés les Africains enchaînés, et son *étendue*, dont l'inconnu terrifiait... »

[...]. « Quand nous dérivons d'un continent à un autre, déportés ou transbahutés, sur le chemin nous enfantons des archipels... »

[...] D'où la répétition,

« Vous vous criez baroques, c'est la poussée à l'infini de l'étendue qui recouvre l'abîme... ». ³⁰⁷

O si veda anche la resa di alcuni dialoghi, come quello che si riporta qui di seguito, dove il discorso diretto classico tra virgolette viene abbandonato in luogo di una sorta di narrazione epica dove le voci di Alvares e di Flore Gaillard entrano nel corpo del testo, attraverso un gioco di ripetizioni e di riprese che sospende il loro confronto nel tempo e nello spazio:

Alvares dit à Flore Gaillard, Qui aurait pu comprendre pourquoi je suis ici, même pas vous Flore Gaillard et ce n'est pas pour vous, même si vous m'avez attaché Flore Gaillard, et pas non plus pour délivrer les hommes de l'esclavage, et pas non plus pour prendre [...]

Flore Gaillard dit à Alvares, Ne criez pas, Alvares, c'est inutile de m'assurer que vous partirez, je les sais depuis le premier jour, vous n'êtes pas fait pour rester où vous êtes [...].

Alvares dit à Flore Gaillard, Ne m'outragez pas Flore Gaillard en feignant que je vous impose des discours [...]. ³⁰⁸

Il rapporto tra traduzione, multilinguismo e oralizzazione del creolo è ancora differente in *Tout-monde*. Partiamo da un passaggio metatestuale situato alla metà del romanzo dove il *déparleur* spiega al lettore la propria poetica dello scrivere di fronte a tutte le lingue del mondo. Per la loro importanza (un vero e proprio momento saggistico), riportiamo le pagine per intero:

Nous écrivons comme ça. Nous contons ces histoires sempiternellement reprises. L'avion a mélangé les langues, te voici là en présence de toutes les langues du monde, il faudra que tu déboussoles celle que tu pratiques, vous ne pouvez pas la laisser trotter aussi mollement à saturation, et si tu disposes d'une autre langue non pas en réserve mais dans la ressource de ta vie, alors vous convoquez le choc, l'éclat mais d'en dessous, la chatoyance sans affichât, où l'une par l'autre ces langues se révèlent à elles-mêmes et au monde qu'elles vivent.

Il a fallu du temps pour qu'on accorde que ce n'est pas là une affaire spéculaire, dont s'enchanteraient les seuls spécialistes, et que la question des langues qu'on utilise, de la manière dont on les pratique, de la licence qu'on exerce à les mettre en relation avec d'autres langues – la question de ce que vous dites le style, qui n'est pas seulement l'homme ni la femme mais leur entour, leur paysage et leur histoire, vers

³⁰⁷ Ivi, p. 221

³⁰⁸ Ivi, pp. 226-227

quoi ils tendent, la faille qui ouvre en eux et la certitude qu'ils tressent et détressent – est aussi vive à démêler que l'air à respirer, le pain ou l'igname ou le riz à manger, ou ne manger pas.

Le langage est un voyage et voyez qu'il n'a pas de fin. Les langues sont des étapes, où vous couchez à l'ablanie, pour noircir ou blanchir selon qu'il se trouve. Vous rassemblez les cris que vous avez poussés, récoltés alentour, fouillés dans la terre ou taillés sur leur branche, vous les désordonnez pour commencer la parole. Ou alors vous prenez vos mots à l'eau pâle d'un puits et vous les dissipez en un silence qui creuse encore.³⁰⁹

Il soggetto del caos-mondo contemporaneo si trova in una nuova condizione babelica, in cui ognuno deve occuparsi di smuovere, decostruire, mettere in questione e aprire al contatto con altre realtà linguistiche il proprio linguaggio. Dunque, le lingue si configurano solo come delle tappe di un linguaggio in perpetua variazione. Potrebbe sembrare un trattato di multilinguismo, una ripresa teorica del narratore a un perpetuo vortice multilingue che il lettore avrebbe letto nel romanzo. Eppure, queste pagine contrastano con la constatazione che le più di 600 pagine di *Tout-monde* in realtà presentano un multilinguismo decisamente ridotto, in luogo di un francese che traduce la molteplicità del diversificato tessuto linguistico del mondo. Il *Tout-monde* difatti non è la moltiplicazione degli idiomi, ma la traduzione di questa proliferazione in francese. Rispetto a *Mahagony*, abbiamo anche una decisamente minore caratterizzazione linguistica delle diverse voci dei parlanti.

Tre luoghi testuali di *Tout-monde* ci sembrano particolarmente interessanti per analizzare questa dialettica tra multilinguismo e traduzione: l'uso dell'italiano nel primo capitolo *Banians*, la messa in relazione degli idioletti “esplosi” di Marie Celat e Stepan Stepanovich e il dialogo su creolo e traduzione tra Anestor Klokoto e Anestor Masson.

Partiamo da *Banians*, che, come abbiamo visto nel nostro secondo capitolo, si svolge in una Vernazza transtemporale. Qui la lingua italiana è presente in diverse modalità, di cui se ne elenca una tipologia: la francesizzazione, per esempio tramite l'uso del plurale con la “s” («Les piazzettas entre les rideaux de pailles»³¹⁰), o la modifica consonantica per esprimere la sonorità italiana all'orecchio francese («scala cuaranta»³¹¹, «son amarro d'avant dîner»³¹²); ma anche la presenza di termini italiani tradotti in francese («on pouvait sprinter, staccare»³¹³), o anche al contrario non tradotti («Ils menaient leur passeggiata sur la jetée»³¹⁴, « que Cesare prolongeait

³⁰⁹ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., pp. 316-317.

³¹⁰ Ivi, p. 32.

³¹¹ Ivi, p. 57.

³¹² Ivi, p. 65.

³¹³ Ivi, p. 39.

³¹⁴ Ivi, p. 43.

entre des séries de ‘scusi, scusi’, pas trop contrits»³¹⁵); fino al gioco linguistico («Isole Tremiti, Tremiti isolée»³¹⁶). Segnaliamo infine il calco ironico dal francese all’italiano:

Il cria dans son italien approximatif, - professant que c’était jouissance d’écorder vaillamment la langue italienne, là même où il était pétrifié d’avoir à annoncer ennuyeusement l’anglo-américain, - mais ce jour-là toute jouissance était morte dans son cri : « Sono battuto dalle meduse ! » - expression qui devint rituelle dans ce groupe d’amis et que toutes les jeunes femmes du groupe, Giovanna, Adriana, Monique, lui chantaient quelquefois, en l’entourant de leurs bras multipliés. « Vous n’êtes que des femmes-méduses, » leur disait-il en se débattant. Et elles reprenaient tout en chœur : « Sono battuto dalle meduse ! ». ³¹⁷

L’esclamazione di Mathieu, «Sono battuto dalle meduse», è un errore evidente di traduzione letterale: viene dal participio passato del verbo francese “battre”, ovvero “battu”, che in francese vuol dire per l’appunto “colpito”; essendo la forma corretta italiana “sono colpito/punto dalle meduse”. L’errore linguistico non viene però utilizzato per sottolineare la difficoltà nell’apprendimento delle lingue, bensì quasi come elogio dell’errore, dello scarto, in direzione di un uso libero, ironico ed autoironico (non viene corretto dalle amiche italiane, viene ripreso giocosamente). L’italiano, teniamo a segnalare, tornerà anche in *Sartorius*, tramite la caratterizzazione linguistica del personaggio di Pietro l’italien («Allez comprendre, madonna!»³¹⁸, «Ma mémoire est plus coriace qu’un nid à termites et par moments plus fragile qu’un bambino de libellule»³¹⁹, «Tu entends des rumeurs, je me dis Pietro c’est la mer, d’ailleurs je ne suis pas imaginant, je mange mon poisson, je m’entortille dans un coin, buona notte»³²⁰).

In *Banians* in realtà Glissant gioca con la relazione tra tre lingue, non solo italiano e francese, ma anche creolo. Il creolo è presente a livello tematico, tramite la comparazione con le altre lingue: per esempio, nel dialogo tra Mathieu e Amina, si cita lo stupore di lui di fronte alla sinuosa parlata di lei, essendo abituato a causa del creolo a un attacco brusco delle parole («Mathieu, que la langue créole avait toujours précipité dans l’attaque brusque, la démarrade brutale des mots, que venait ensuite nuancer la plaisante ou douce glose des doubles et triple sens, et pour qui la langue française était un champ d’ensemencement des mêmes doublés et triplés, avec le même volontaire et intrépide effort, - s’émerveillait de tant d’hésitation légère au bord des mots»³²¹). Ma soprattutto si veda il seguente dialogo tra Mathieu e gli amici italiani sulla natura creola di tutte le lingue:

³¹⁵ Ivi, p. 54.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 42.

³¹⁸ Édouard Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999, p. 186.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 196.

³²¹ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 45.

Quand Mathieu, changeant encore, criait à la ronde : ; « Man pran an koult san ! » - ses amis ne saisissaient pas bien s'il avait voulu annoncer le cent dont il serait pénalisé à la marque, ou le coup de sang qui l'emporterait au moment où cette marque serait confirmée. Les équivoques les plus élémentaires des langues créoles sont douces à saisir.

« Ne te vante pas, disaient les autres, la langue italienne est créole, elle aussi, d'ailleurs toutes les langues sont créoles.

- Oui ! répondait-il en riant. Mais ! Mais ! Les langues créoles sont encore plus créoles que les autres, plus créoles que ce que vous imaginez, nous pouvons vous étourdir avec.

- Et comment ça ? criaient-ils.

- Ah ! Nous pouvons vous faire passer des gros mots pour des inventions, et des traductions littérales pour du style, et vous restez là ébahis ! Ces langues créoles sont trop malignes pour vous !

- C'est quoi un gros mot, dans les langues que tu dis ? demandait Julio.

- C'est ce mot pour lequel il n'y a pas de réplique, sauf par un autre gros mot !

- Alors, dans mon vieux parler de Sicile, concluait Julio, je peux te perdre tout aussi bien !³²²

Mathieu esclama una frase direttamente in creolo nella concitazione del gioco di carte tra amici: ovviamente non viene ben compreso, ma sembra vantarsi di questa intraducibilità immediata della lingua creola rispetto alle lingue ataviche indoeuropee. Gli amici d'altro canto obiettarono sulla supposta unicità ibrida della lingua creola: tutte le lingue sono creole in quanto evoluzione storica e sociale di varianti e regionalismi, soprattutto la lingua italiana, col suo particolare tessuto dialettale. Per il personaggio di Julio (probabile traduzione per l'orecchio francese del nome Giulio) in particolare il siciliano non avrebbe niente da invidiare al creolo rispetto all'uso di «gros mots», parole che non ammettono altre repliche se non aventi il medesimo tono. Il creolo in *Tout-monde* è duttile, malleabile, può essere appreso anche da personaggi non creolofoni, proprio come una lingua: si pensi ai casi di Rigobert Massoul e della sua famiglia, che lo imparano da Raphael Targin («Cinq années ont passé là. A tant qu'à la in je dis deux mots dans la langue. Anne me surveille quand je prononce ainsi. Nous roulons le créole également, la petite apprend le créole en même temps que le français, Targin est acharné à lui enseigner. Ella chante la biguine comme c'est pas possible. Entre-temps, la canonnade nous rattrape»³²³), o del generale tedesco di stanza in Martinica dal 1934 al 1938 che parla un suo personale creolo con pronuncia tedesca («La voix du général allemand le réveilla de ce cauchemar, qui disait avec bonhomie, exclamation, malice allez savoir encore : / 'Ébé ! Sa ou fé ? Ou sé jan ki koté ? Matnik ?' / Non pas ébé mais hébété, il ne put que répéter les derniers mots de cet officier » / 'Man sé jan Matnik'»³²⁴).

Il rapporto tra creolo e traduzione è però soprattutto tematizzato nel dialogo tra i due Anestor. Klokoto obietta contro l'essenzialismo linguistico di Masson, il quale si è iscritto a un'associazione di difesa della lingua creola:

³²² Ivi, p. 62.

³²³ Ivi, p. 351.

³²⁴ Ivi, pp. 451-452.

Et alors, objectait Anestor Klokoto, vous croyez donc qu'on sauvera votre langue créole toute seule, en laissant périr les autres ?

- Mais c'est ma langue, répliquait Anestor Masson, et je dois la défendre, ma langue, non pas des idées générales sur toutes les langues du monde et ce qui s'ensuit. Ha ! Krakira !

- Pauvre demeuré, éclatait Anestor Klokoto, comment ferez-vous accepter à tous ces gens de se lever pour défendre ou sauver une langue créole ou une langue quéchoua ou une langue islandaise, si vous ne commencez pas par changer toutes leurs idées sur les langues ? S'ils ne consentent pas enfin que toutes les langues sont également importantes pour notre vie secrète ou publique, pour ce que vous appelez notre imaginaire, dans vos langages d'intellectuel ?

- Ho ! Res-tun-peu ! criait Anestor Masson. Sé ki l'intellectuel ?³²⁵

Per Masson è necessario difendere la propria lingua minacciata della scomparsa, costi quel che costi, non è utile né necessario riempirsi la bocca con astratti discorsi sull'uguaglianza di tutte le lingue. D'altro canto, Klokoto afferma la primaria necessità di modificare le idee sulle lingue: non difesa per una supposta reciprocità tra lingua e identità, ma accettazione dell'importanza di tutte le lingue. Trattasi di un dialogo che mette evidentemente in scena il dibattito tra Glissant e alcuni suoi colleghi creoli tra creolità e creolizzazione: Glissant, come già sappiamo, non vede alcuna utilità nella cieca difesa del creolo in sé (o di qualsiasi altra lingua), nella sua unicità e immobilità. Per dimostrare la propria tesi, Glissant lega a questo dibattito la messa in scena di un processo traduttivo tra le lingue. Klokoto infatti propone a uno studente originario della Costa d'Avorio di pagarlo per una traduzione, nella sua lingua, della seguente frase francese: «Il faut marcher sur les Eaux, oui sur les Eaux Immenses, alors tu peux encore vivre dans un pays d'Ancêtres»³²⁶, chiedendogli di non tradurre cercando di comprendere il senso della frase, ma trasportando le sonorità e i ritmi nella nuova versione («écoutez, n'essaie pas de comprendre, seulement la machine à traduire, mais à traduire vraiment, hein, tout en poésie, tu brodes tant que tu veux, et dans la langue de ton pays, non non, ne dis pas laquelle, seulement la traduction»³²⁷). Il componimento (traducibile in italiano con: «bisogna camminare sulle Acque Immense, sì, sulle Acque Immense per poter tornare a vivere in un paese di Antenati») si può legare, pensiamo, al concetto di negritudine e al ritorno all'Africa (si pensi al *Cahier d'un retour au pays natal* di Aimé Césaire³²⁸), ma presenta anche un sottotesto biblico (Gesù che cammina sull'acqua). Lo studente ivoriano, fedele ai consigli di Klokoto, non traduce alla lettera, ma parte dalla suggestione del testo iniziale per ricreare una nuova versione, che declama oralmente una domenica:

Ni tamannan dji konon

³²⁵ Ivi, p. 470.

³²⁶ Ivi, p. 470.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Per una comparazione delle poetiche di Césaire e Glissant, si veda: Michèle Constans, Enilce Albergaria Rocha, *Césaire, Glissant: la parole des paysages*, in *Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant*, cit., pp. 457-484.

*Ni dji seri disi kan
Ni temenan badji konon, ni temenan
Kekodju konon
I ba segii djamananbala
Ka t'i, da i makéou kèrèfè.³²⁹*

Di fronte alle domande sull'origine del componimento da parte degli astanti, lo studente ivoriano ripete ancora il componimento, che viene tradotto all'istante in francese dal personaggio di Lucette:

*Si tu makes dans l'eau,
Si tu prends l'eau sur ta poitrine
Tu retourneras au grand pays
Par-delà les Eaux
Te coucher à côté des Ancêtres.³³⁰*

Trattasi di una traduzione di ritorno verso la lingua di partenza: se ci fosse un principio di trasparenza e di equivalenza tra le lingue allora si ritornerebbe al testo originario (e difatti «uno specialista» sottolinea come la traduzione sia piena di errori), ma Glissant, tramite la voce di Klokoto, ci dice che non sono gli errori a contare, bensì «les idées les sentiments»³³¹. Ma non finisce qui, Glissant mette in scena un ulteriore movimento tra le lingue, che questiona nuovamente la stabilità e l'unicità del messaggio:

*Tché, min bé djiri la rèrè
A la rèrè rèrè i ko kou
A la rèrè komi toumoun guésélan
A na ka fini siricé i konnon kan
A dougou kolo ambè ba*.*

Et ce traducteur, faussement distrait et dégagé :

*L'homme qui fait trembler les arbres
Fais-le trembler sur ton dos
Fais-le trembler comme une araignée
Avec sa toile attachée dans ton ventre
Ô mère de la Terre.³³²*

Il componimento in ivoriano viene inoltre sottoposto allo stesso *déparleur*, il quale evidenzia i legami col creolo, ma anche con altri testi di provenienze diverse, affermando che, infine, tutti i testi del mondo si riuniscono e si reincontrano in una stessa lingua. Questo vuol dire, ribadiamo, scrivere di fronte a tutte le lingue del mondo, in traduzione:

³²⁹ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 470. Corsivo in originale.

³³⁰ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 471. Corsivo in originale.

³³¹ *Ibid.*

³³² Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 472. Corsivo in originale.

**Il soumit plus tard ce texte au déparleur. Ce qui les fascinait : Tché, min bé, qui ressemblait tellement au créole « tchébe mouin, » tiens-moi ; et les successions de rère ; et toumoun qui évoquait tant toutt-moun ou tout-monde et A na ka fini qui vraiment semblait vous dire : N'a qu'à finir. Sans compter, ajoutait le déparleur, que Konnon Kan évoquait en plein un poème lettriste. Et que embé ba renvoyait si phonétiquement à Hampaté Ba. A un certain point, toutes les textes du monde se rejoignent ».*³³³

Passiamo alla tessitura degli idioletti in traducibili. In particolare, il caso più pregno di interesse ci risulta essere, in linea con l'analisi di Dominique Chancé³³⁴, il capitolo in cui il *déparleur* intesse, prendendo la parola e giustificando la sua pratica direttamente al lettore, il dialogo tra Mathieu Béluse e Marie Celat e il linguaggio di Stepan Stepanovich. Il dialogo tra Béluse e Celat è assimilabile, come stilemi, a quello che abbiamo visto tra Flore Gaillard e il sergente Alvares in *Ormerod*; anche qui infatti il tono è decisamente epico, sospeso nel tempo e nello spazio, strutturato su riprese e ripetizioni tra i due, ma qui viene usato il discorso diretto:

« Nous nous trouvons, Mathieu Béluse. Laissez-moi chanter la prière qu'il faut chanter pour nous. Pas un n'admet pourquoi nous avons mis tellement de temps à nous séparer sans pitié, et tant d'espace entre nous, comme un trou sans fond où tombe une roche sans pardon. Fallait-il que vous parcouriez dans le monde, pour prétendre à me trouver ? Mais le Tout-monde tourbillonne, Mathieu Béluse, à l'endroit même où vous souffrez.

-Pour vous trouver, Marie Celat ? Il n'y a pas une image de toi qui te ressemble, dans aucun pays du monde. C'est ainsi que je l'ai appris. Marie Celat n'a pas de modèle qui tourne au loin. Marie Celat vire comme un bonheur et un malheur, c'est tout au même, qui ne fait pas une seule ombre. Oui, C'est ainsi que je l'ai appris ».³³⁵

È il capitolo in cui giunge a compimento la già citata follia di Marie Celat, strategia di contro-poetica alla lingua del colonizzatore già messa in atto in *Mahagony*. Il *déparleur*, che dichiara al lettore di non riuscire a comprendere, a tradurre, il linguaggio di Marie Celat, troppo distante dalla sua visione del mondo e dalla sua poetica, sceglie, invece di lasciare il discorso nella solitudine della propria in traducibilità, di metterlo in relazione con un altro discorso in traducibile, quello di Stepan:

- Ne demande pas quel pays ! Stephan a décidé pas de pays ! Pas de maman, pas de gros papa sévère ! Seulement le bisaïeul ! Il fait les passages pour les trains ! Les petits, qui sifflent tout le temps ! Le gros qui grondent, sans s'arrêter ! Stephan apprend à manœuvrer ! Il pousse le gros levier glacé qui brûle ! Oui bien brûlant le soleil, qui coupe ! Stephan garde-barrière, comme le grand-père ! Il souffle le sifflet !³³⁶

Stepan, militare durante la Seconda guerra mondiale, ha una lingua recante le ferite dal trauma storico, che si esprime solo per frasi principali che si fissano nel tempo e nella memoria del lettore tramite un ritmo semplice e compassato, scandito da punti esclamativi. Ma, spiega

³³³ *Ibid.* Corsivo in originale.

³³⁴ Cfr. Dominique Chancé, *Édouard Glissant, un traité du déparler*, cit., p. 227.

³³⁵ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 411.

³³⁶ *Ivi*, p. 418.

Stepan più avanti, la sua lingua è in realtà soprattutto una scelta: è una lingua che si vuole trasparente, traducibile e comprensibile da tutti nella sua intraducibilità (segnata da una semplicità elementare). L'enunciazione cadenzata e infantile di Stepan diventa dunque un altro paradossale modo per rendere multilingue la lingua francese: «Langue de Stepan toute spéciale! Adopté langage et tenue camouflée! Langage en tenue de campagne, pour toujours! Vous ne connaissez pas langue de Stepan! Tchèque allemand italien français! Décidé, personne plus jamais! Plus jamais connaître langage de Stepan»³³⁷.

La traduzione viene messa in primo piano come lingua della comunicazione differenziale del caos-mondo in *Sartorius*: essa è, difatti, la lingua dei Batoutos. Come spiegato dal *déparleur* che intesse le storie dei Batoutos, i loro nomi:

Se terminent par un o. qui est double au féminin. Odonoo pour ce garçon, Odonoo pour sa sœur, du moins selon nos façons actuelles de transcrire. Ce qui donnait du rythme. De l'assonance cadencée, aux palabres. La répétition traditionnelle Odonoo Odonoo, que nous prononçons ici pour la dernière fois, correspondait à la pratique d'hésitation et de suspens, elle fut abandonnée au profit de ce resserrement, Odonoo. [...] Ce son terminal des noms propres ne supposait aucune prééminence des personnes sur les choses et la terre et les bêtes, mais comme une béance à la fois claire et profonde, par quoi chacun s'établit sans régir et se nomme sans prétendre à dominer.³³⁸

Il sistema di ripetizioni e di assonanze che struttura il loro linguaggio è dunque già insito nel loro sistema di nominazione, che restituisce il loro approccio esitante e sospeso alla vita. Una singola “o” per i Batoutos di sesso maschile, una doppia per quelle di sesso femminile: questa lettera viene scelta per la sua apertura alla variazione e la sua neutralità, che rispecchia anche il loro approccio ai territori, mai dominati ma sempre con-vissuti (nonché con gli dei: «Leurs dieux, si semblables d'apparence à ceux qu'honorent leurs voisins, sont ramenés à l'o ou l'oo final des noms propres. C'est les désigner comme des personnes, solidaires du tourment des gens. Les dieux aussi vont aux îles, comme vous et moi»³³⁹). Trattasi però di una lingua che Glissant non riporta mai in “originale”, ma sempre nella sua traduzione francese, per questo possiamo considerare il francese di *Sartorius* davvero come il punto culminante della poetica della traduzione glissantiana. Traduzione sempre come incontro e variazione con altre lingue, mai come assorbimento: «La langue batoutos épaississait lentement ses terminaisons, puis les distribuait au corps des mots avec détachement, préparant de subtils mélanges avec les autres langues des environs, celles des Peuls, des Bambaras ou des Ouolofs. Ces mélanges restent secrets ou du moins non ostentatoires, toujours indécélables, ils procurent un plaisir qui n'a pas

³³⁷ Ivi, p. 438.

³³⁸ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 40.

³³⁹ Ivi, p. 93.

à se déclarer, leur poésie est de ne pas paraître»³⁴⁰. Difatti i Batoutos non sono assolutamente monolingui, anzi: «Les Batoutos maîtrisent vertigineusement les langues»³⁴¹.

Si vedano le pagine dedicate alla variazione linguistica, che iniziano con la frase, tradotta dalla lingua batoutoo al francese «Odon est mort» (che si richiama intertestualmente a *Tout-monde*, alla follia di Marie Celat per la morte del figlio), che viene poi ripresa e variata dal canto popolare, tradotto in creolo: «Ohoho! Odon est mort! À né téfè Odon!»³⁴². In queste continue ibridazioni linguistiche si crea un nuovo linguaggio, che procede nell'attraversamento della lingua creola:

Il remarqua qu'un nouveau langage se faisait là, dans toute une plaisanterie de mots inconnus sur lesquels ils butaient le plus souvent, c'était comme dans les barricades de la rivière Agono, quand les gens accourus attrapaient corps contre corps les poissons, que pour sa part il s'était contenté de prendre à l'hameçon de boisfer, et qu'ils avaient mélangé là leurs langues et leurs façons de dire, dans l'excitation générale. [...] Les mots des marins dominaient ici-dans, déformés par la malice de tous, mais cette langue qui naissait courait sa propre course. Il était content de rire lui aussi, quand il s'était trompé sur une parole. C'est ce qui enfantait la langue créole, il ne le savait pas, mais il voyait que de construire lentement un tel langage imprévu aidait les gens, par tout un jeu de rigolades et de défis, d'inventions et d'étonnements, à supporter un peu de la misère et de la servitude. Il leur offrit en cadeau quelques mots batoutos, ne sachant pas s'ils pourraient les garder.³⁴³

Lingua Batoutoo, dunque, non come esperanto storico capace di fare parlare tra di loro tutte le popolazioni del mondo, ma continua parodia delle lingue, gioco linguistico dissacrante, traduzione che accetta l'errore e il trapianto in una nuova rete di nessi semantici. A livello tematico questa caratteristica viene ribadita dal *déparleur* nella critica dell'uso della lingua latina del filosofo nero Wilhelm Sartoris. Egli infatti «voyait en cette latinité le signe d'un attachement à des notions éternelles, il était peu à peu devenu un conservateur méticuleux et exigeant, et le latin lui paraissait être le garant de la permanence, le langage en soi, par-delà toutes les langues parlées»³⁴⁴. Al contrario, scrive il *déparleur*: «Nous pensons pour notre part que si nous pouvons en effet distinguer entre langues et langages, nous pouvons aussi affirmer, sans entrer dans trop de disputes inconfortables et pour tout dire ennuyeuses, que c'est la diversité de ceux-ci, les langages, décidés dans et au-delà les langues, qui en fait la vérité»³⁴⁵. Il multilinguismo colto di Wilhelm, capace di parlare italiano, francese e inglese, e che sceglie il latino come lingua dell'universalità, è dunque esattamente l'antitesi della lingua batoutoo

³⁴⁰ Ivi, p. 106.

³⁴¹ Ivi, p. 245.

³⁴² Ivi, p. 145.

³⁴³ Ivi, p. 116.

³⁴⁴ Ivi, p. 223.

³⁴⁵ *Ibid.*

della traduzione, che, ripetiamo, si costituisce nelle ibridazioni dei linguaggi, nelle loro relazioni all'interno delle lingue.

La necessità della trascrizione e traduzione del *déparleur* è insita, infine, all'altra caratteristica principale della lingua batoutoo: l'oralità. Questa caratteristica, rispetto alla rete di idioletti di *Mahagony* e al creolo multilingue di *Ormerod*, viene qui resa attraverso un caratteristico stile epico che riporta i discorsi orali dei Batoutos senza individuare i parlanti:

- Celui n'est pas sage, écoutez, qui provoque la lumière et l'ombre, ce sont des puissances rétives et orgueilleuses, vous risquez de perdre les yeux pour toujours.
- Ce que tu ne vois pas n'existe pas, ce que tu ne connais pas est plus grand que toi ! Mais ce qui résonne dans ton rêve existe tout à fait pour ton bien ou pour ton mal.
- Le peuple batouto vous savez personne ne le voit pourtant il existe nous existons.
- Il existe comme la pluie dont vous n'avez pas le temps de mesurer les gouttes.
- Il existe, comme le vent dont vous n'avez pas le temps d'apprécier la couleur.³⁴⁶

Se questo è il procedimento più comune, si segnalano anche altre strategie, come per esempio la ripetizione del medesimo sintagma da parte di differenti *conteurs* («Les conteurs se conformèrent à la règle, ils ne bâtaient pas des échanges directs de parole entre elle et d'autres gens, ils commençaient et finissaient par ce 'Mahinondoo a dit que', répété autant de fois qu'il en était besoin, qui a fait qu'ils ont inventé un style nouveau et qu'ils vous aident à entendre que la parole de la parole est plus belle que la parole elle-même»³⁴⁷); o il riportare le cronache ritmate delle donne batoutoo (anche qui, evidentemente, in traduzione):

Cette part que tout un chacun mettait en mélodie, la première strophe, ramassée dans ses sept volées initiatiques, la voici rapportée avec les infidélités de celui qui ignore la langue et qui a dû s'en remettre à des linguistes incertains de leur art ou à quelque entre-maître flamboyant et rigolo, désireux d'afficher ses mystérieux savoirs.

- « Je parle à Odon qui me répond
- « Le Seigneur des Eaux a consenti à la flèche ô Élène !
- « L'enfant ne fut pas aveugle, il menait la tempête
- « Il marchait entre deux pluies, comme a boité Deux-Couleurs
- « Il y a tant de mares en rond ô Élène !
- « Tant de manières de couvrir la pierre-pacte ô Élène !
- « Nous allumons le feu sous les trois roches noircies. »³⁴⁸

4.3.2. Meneghello: trasporti, trapianti, antiretorica.

³⁴⁶ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 38.

³⁴⁷ Ivi, p. 84.

³⁴⁸ Ivi, pp. 125-126.

Per comprendere³⁴⁹ il rapporto tra dialetto come «nocciolo duro di materia primordiale» e la necessità del trasporto, della traduzione in lingua italiana all'interno della poetica meneghelliana, crediamo sia utile comparare due luoghi testuali di *Pomo pero* e *Libera nos*. La sezione *Ur-Malo* si configura, scrive lo stesso Meneghello, come «sottofondo linguistico da cui ciò che l'autore ha scritto sul suo paese è germinato; e insieme trascrivere in parte dai registri dove si trova, quella che credo si possa chiamare la versione iniziale dei libri di Malo»³⁵⁰. Trattasi dunque davvero del «DNA del reale» della materia maladense, dei cocci linguistici da cui tutto il procedimento di narrativizzazione inconscia e ritmica (la «scrittura notturna», riprendendo la definizione di Ernestina Pellegrini³⁵¹) comincia; come analizzato da Antonio Daniele: «la parola assume spesso il carattere di pointe rivelatrice, di culmine cognitivo e narrativo. Molto spesso l'aneddoto narrativo si regge su agnizioni lessicali, su improvvise riacquisizioni mnestiche cui l'autore indulge (ed anzi è costruito in funzione di esse), talché molte delle pagine di più acuta comicità e ironia si fondano su particolari referti situazionali legati a una precisa parola o effato che li determinarono e fissarono per sempre»³⁵². Il ritmo: i diversi componimenti sono per l'appunto organizzati soprattutto per sistema di accentuazione di parole dialettali (ricordiamo la frase che apre le note di *Libera nos*: «Questo libro è scritto dall'interno di un mondo dove si parla una lingua che non si scrive»³⁵³), si veda il primo componimento, centrato sui sostantivi maschili trisillabi piani:

potacio batòcio spuacio pastròcio
balòco sgnaròco sogato cagòto
scoato lissiasso bigato missiòto
aquasso panaro spigasso seciario [...].³⁵⁴

Sono componimenti da leggere oralmente, a voce alta, con attenzione all'accento (in particolare sulla “o”): abbiamo una messa in relazione tra una traducibilità ritmica, sonora

³⁴⁹ Il rapporto tra lingua e realtà è, come abbiamo più volte analizzato, forse il nodo centrale della poetica meneghelliana. Per questo all'interno del nostro secondo capitolo, l'analisi delle strategie di decostruzione del realismo causa-effetto hanno dovuto necessariamente costituirsi attraverso lo studio dei ritmi e dell'oralità della prosa di *Libera nos a malo* e di *Pomo pero*, essendo proprio il gioco di ritorni e di riprese della parlata dialettale il nocciolo strutturale del superamento del realismo. Per un'analisi dell'organizzazione ritmica della scrittura e degli aspetti più grotteschi, pluridiscorsivi, parodici, di *Libera nos* e *Pomo pero*, rimandiamo quindi al secondo capitolo. Qui invece ci contreremo per la materia maladense in particolare sulla poetica dei trasporti dal punto di vista traduttivo e linguistico, nonché del suo rapporto con l'uso dell'inglese. Ci focalizzeremo poi sull'antiretorica dei *Piccoli maestri* per concludere sull'uso dell'inglese nel *Dispatrio*.

³⁵⁰ Luigi Meneghello, *Pomo pero* [1974], in Id., *Opere scelte*, cit. p. 754.

³⁵¹ Cfr. Ernestina Pellegrini, *La scrittura notturna di Luigi Meneghello*, in *Tra le parole della “virtù senza nome”. La ricerca di Luigi Meneghello. Atti del convegno internazionale di studi: Malo, Museo Casabianca, 26-28 giugno 2008*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2013, pp. 141-156.

³⁵² Antonio Daniele, *Dal centro al cerchio: l'esperienza narrativa di Luigi Meneghello*, Padova, CLUEP, 2016, p. 14.

³⁵³ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo* [1963], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 302.

³⁵⁴ Luigi Meneghello, *Pomo Pero*, cit., p. 727.

(l'effetto generato nel lettore o nell'ascoltatore non dialettologo dalla lettura del testo), e un'intraducibilità semantica, lessicale. Si potrebbero infatti cercare nei foltissimi apparati di note e in *Maredé, maredé...* i significati delle diverse parole, ma la nostra domanda è: trattasi davvero dell'intenzione autoriale? Perché un autore dall'attenzione certosina di Meneghello dovrebbe comporre componimenti di questo tipo per "sfidare" il lettore nella ricerca lessicale attraverso le carte manoscritte e ogni tipo di apparato critico? A noi sembra che qui lo scrittore, non fornendo note ai componimenti, voglia proprio per l'appunto far focalizzare l'attenzione del lettore sul rapporto tra traducibilità e intraducibilità della materia inconscia dialettale. Si veda il diciassettesimo componimento, ancora più libero nella sua «composizione di *aio oio* con firma dell'autore»:

aio
péio sóio
òio
taio bóio
méio
saio sbròio
viaio
luio
griio
giio biio.³⁵⁵

Qui le singole parole sono ancora meno concatenate, presentano un ritmo più sincopato e dissonante: vi è a nostro modo di vedere una messa in scena non unicamente dell'armonia del ricordo dialettale, ma delle disfonie, delle associazioni completamente irrazionali, anche di un certo ramo di follia e di alienazione della vita paesana. Si inizia con un «aio», di apertura, che richiama a livello sonoro crediamo anche semplicemente "l'ahia" italiano, esclamazione per il dolore fisico; si procede poi andando sempre più verso il balbettamento fino alla sequenza finale «griio / giio / bioo», una sorta di grido che sarebbe, seguendo il suggerimento di Meneghello, la firma stessa dell'autore.

Ora, come entra in rapporto questa intraducibile traduzione con la presenza della lingua inglese? Come si mettono in relazione questi due poli linguistici attraverso cui passa la corrente dell'italiano parlato? Nel componimento *CONGEDO*, che chiude *Pomo pero*, abbiamo il passaggio, di chiara memoria montaliana: «smurata è la mura dell'orto, / dilaniato il *core*»³⁵⁶, con quel «*core*» in corsivo e dunque crediamo in inglese che sarebbe traducibile con "nucleo", "base", "centro"; ma che è anche termine della tradizione poetica italiana per indicare il "core"

³⁵⁵ Ivi, p. 743.

³⁵⁶ Ivi, p. 751.

in quanto sede dell'anima. Trattasi di un vero intraducibile nella definizione di Cassin: un termine filosofico, gnoseologico, che porta con sé un carico di significazione dato dalla propria lingua, ma che «non si può mai smettere di tradurre», grazie alla sua ambiguità fonetica e morfologica. Compariamo col seguente passaggio di *Libera nos*:

Ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra, le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino; sotto, le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto. Quando se ne tocca una si sente sprigionarsi una reazione a catena, che è difficile spiegare a chi non ha il dialetto. C'è un nocciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi suoi tralci prensili dei sensi; la parola del dialetto è *sempre* incavocchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua. Questo vale soprattutto per i nomi delle cose.

Ma questo nocciolo di materia primordiale (sia nei nomi che in ogni altra parola) contiene forze incontrollabili proprio perché esiste in una sfera pre-logica dove le associazioni sono libere e fondamentalmente folli. Il dialetto è dunque per certi versi realtà e per altri versi folli.

Sento quasi un dolore fisico a toccare quei nervi profondi a cui conduce basavéjo e barbastìjo, ava e anguàna, ma anche solo rù e pù. Da tutto sprizza come un lampo-sgiantìzo, si sente il nodo ultimo di quella che chiamiamo la nostra vita, il groppo di materia che non si può schiacciare, il fondo impietrito.³⁵⁷

Ci sono diversi strati nella personalità di un essere umano, tanti quanti sono le lingue che in lui/lei si sono depositate/stratificate. Le lingue apprese per scolarizzazione o per esperienza di studio e di vita matura sono livelli in un certo senso superficiali, associati per l'appunto alla sfera razionale, spesso appresi tramite metodi di studio o di insegnamento ben precisi. E poi, per quell'essere umano che è l'abitante della penisola italiana fino almeno agli anni Settanta del secolo scorso, vi è uno strato illogico, anzi prelogico, non appreso per scolarizzazione o con un'intenzione manifesta ma associato all'infanzia. Non è un'idealizzazione dell'età infantile come punto di vista privilegiato sul mondo (che troviamo in tanta letteratura coeva a Meneghello e che, forse non a caso, associa poi la figura del paesano o del borgataro a una sorta di contatto primigenio, selvaggio, barbarico con le cose): è l'analisi estremamente lucida del fatto che il dialetto per quel caso si studio soggettivo che per Meneghello è il Meneghello bambino, è una lingua incavocchiata alla realtà perché è la prima modalità con cui si è dato un nome alla realtà. Bisogna anche ricordare che in Meneghello, come in Glissant, non vi è alcuna intenzione di promuovere un uso normativo, essenzializzante del dialetto. La lingua di Malo, viene spiegato più avanti nel romanzo:

Aveva strati sovrapposti: era tutto un intarsio. C'era la gran divisone della lingua rustica e di quella paesana, e c'era inoltre tutta una gradazione di sfumature per contrade e per generazioni. Strambe linee di divisione tagliavano i quartieri, e fino i cortili, i porticati, la stessa tavola a cui ci si sedeva a mangiare. *Sculièro* a casa nostra, *guciàro* dalla zia Lena; *ùgnolo* presso il papà, *sìnpio* presso di noi.

[...]. La lingua si muove come una corrente: normalmente il suo flusso sordo non si avverte, perché ci siamo dentro, ma quando torna qualche emigrato si può misurare la distanza dal punto dove è uscito a

³⁵⁷ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., pp. 41-42.

riva. Tornano dopo dieci anni, dopo venti anni dalle Australie, dalle Americhe: in famiglia hanno continuato a parlare lo stesso dialetto che parlavano qui con noi, che parlavamo tutti; tornano e sembrano gente di un altro paese o di un'altra età. Eppure non è la loro lingua che si è alterata, è la nostra. È come se anche le parole tornassero in patria, si riconoscono con uno strano sentimento, spesso dopo un o' di esitazione: di qualcuna perfino ci si vergogna un poco³⁵⁸.

Difatti nelle note Meneghello scrive che: «in alcuni casi ho deliberatamente rispettato forme che potrebbero apparire filologicamente inesatte se queste erano le forme che so, e che perciò giudico vive?»³⁵⁹. Ora, ritornando al testo, la scolarizzazione del regime fascista vieta l'utilizzo istruito della lingua dialettale, e dunque si genera una sorta di follia, una nevrosi, uno scarto doloroso tra il vedere le cose e nominarle per la prima volta e l'apprendimento che quello non è (è illegale, non è corretto, è letteralmente vietato in sedi istituzionali) il modo giusto per definire le cose. Per questo si sente «quasi un dolore fisico»: fa male toccare quei nervi profondi perché sono stati negati, cancellati, sepolti, sono dunque l'evidente riemergere di un trauma tanto psicologico in senso individuale, quanto sociale, politico, etico. Come analizzato da Antonio Daniele: «italiano e dialetto non sono due modi di esprimersi, ma, innanzitutto, due modi di essere, talché l'uno sembra incarnare addirittura il convenzionalismo e l'obbedienza, l'altro una forma patente di irriverenza e di anarchia»³⁶⁰. L'intraducibilità genera dolore perché quel mondo non può più tornare, ma anche qui, non in senso ideale, ma in senso (potremmo dire) davvero glissantiano: se muore una lingua muore una modalità di vedere, pensare, immaginare il mondo, e questo porta a una sempre maggiore standardizzazione.

Eppure, questo nocciolo indistruttibile non è di materia *appresa*, ma di materia *apprehended*. Perché inserire qui la lingua inglese? Pensiamo al pubblico italiano a cui *Libera nos*, come scritto in Nota³⁶¹, è rivolto: cosa fornisce questa spia linguistica inglese? Certo non spiega, non semplifica, non “traduce” nella visione corrente del termine. Anzi in un certo senso strania, sia per l'improvvisa comparsa (davvero inaspettata per l'occhio di un lettore medio che non può sapere che stiamo parlando di uno scrittore che vive da decenni in Inghilterra), sia perché è quello che si può definire un “falso amico”: un italiano sarebbe portato a tradurlo immediatamente con “appresa”, e invece il suo significato è “catturata, presa”, nel senso fisico del termine. E per l'appunto il narratore subito la traduce con «presa coi suoi tralci prensili dei sensi». Inserire una parola inglese per tradurla, per quale motivo? Perché siamo, a nostro modo di vedere, di fronte a due intraducibilità: il dialetto maladense e la lingua inglese, che

³⁵⁸ Ivi, p. 129-130.

³⁵⁹ Ivi, p. 302.

³⁶⁰ Antonio Daniele, *Dal centro al cerchio*, cit., p. 45.

³⁶¹ In generale, per uno studio delle Note della materia maladense si rimanda a Sveva Frigerio, *Note linguistiche fra Libera nos a malo e Pomo pero*, in *La lingua dell'esperienza. Attualità dell'opera di Luigi Meneghello*, a cura di ForMaLit, Cierre, Sommacampagna, 2019, pp. 123-149.

Meneghello cerca di tradurre e trapiantare l'una nell'altra, attraverso il passaggio della lingua parlata italiana. Vengono messe in evidenza le possibilità creative (si pensi ancora una volta ai *Trapianti*), ma anche le disfonie, le impossibili sovrapposizioni.

Questo, crediamo, è il lato forse più interessante (e anche meno analizzato) del rapporto traduttivo dell'*interplay* linguistico tra maladense, italiano e inglese nella materia maladense.

Di seguito ci concentreremo dunque su due aspetti: le strategie di intraducibilità e trasporto del dialetto, e la presenza della lingua inglese, che risulta invece sostanzialmente intraducibile. Qui, sul rapporto con la lingua inglese, si innesta la grandissima differenza tra *Libera nos* e *Pomo pero* da un lato, e *I piccoli maestri* e *Il dispatrio* dall'altra. In queste seconde due opere la lingua inglese è traducibile: nei *Piccoli maestri* in senso più lato, come solvente antiretorico della retorica fascista³⁶²; nel *Dispatrio* come costante riflessione sulle parole-amo della cultura inglese.

Ma partiamo dall'intraducibilità e traducibilità del dialetto in *Libera nos* e *Pomo pero*.

Maggio in orto, api, calabroni; virgulti, germogli, foglie tenere, e bai dappertutto, in aria in testa sulle foglie. Mi vede questo bao? Vede un bao grande; è tutto fatto a bai il mondo, bai-bimbissóli, bai-lumèghe, bai-sórze, bai-càn, bai-òmini, bai-angeli che zòla come questo bao. Zòla via bao!

[...].

Si sapeva che erano solo ave. Ava: una giuggiola che si muove, una strega striata, minuscola; un bao che non è un bao, un segreto che non si può penetrare perché non parla, una goccia gialla che punge.

Ava aveta, do lo ghètu 'l basavéjo.

Ava: sa te me bèchi te lo incatéjo.

Non giocare con la Ava. Viene dalla zona dei noumeni, non è un bao. Ava.³⁶³

Seguendo le note, ci sono parole che Meneghello sceglie di tradurre al lettore e altre che sceglie di non tradurre: «bimbissóli», leggiamo, vuole dire lombrichi, ma lo stesso significato di «bao» non viene esplicitamente tradotto qui (significa “vermi” ed era stato tradotto precedentemente per «bai da tabacco»³⁶⁴), né tantomeno quello di «sórze»; al contrario «lumèghe» vuol dire “lumaca” e «zòla», “vola”. Né viene tradotto «ava», che tramite la definizione di «strega striata» intuiamo essere un'ape. Il breve distico dialettale «Ava, aveta» è riportato in nota, ma non per tradurlo, bensì per indicare al lettore che è stato «scritto nel 1954»³⁶⁵. Qui il dialetto è davvero nocciolo duro prelogico, che riporta con sé anche tutto il ritmo della cantilena infantile ma anche probabilmente l'ordine dei genitori: non si gioca con le api non sono semplici insetti. Ma questo ordine viene poi ribaltato ironicamente tramite un pensiero che non poteva certo essere del Meneghello-bambino: «viene dalla zona dei noumeni»,

³⁶² Cfr. Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Luigi Meneghello e il dispatrio*, Pisa, ETS, 2020, p. 24.

³⁶³ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., pp. 40-41.

³⁶⁴ Ivi, p. 304.

³⁶⁵ Ivi, p. 311.

a cui segue la nominazione diretta dell'essere. Rapporto diretto tra le parole e le cose, eliminazione dello strato discorsivo. La medesima ambiguità traduttiva è messa in gioco nella redazione delle note al seguente passo:

I dossi dietro al Castello erano tutta una rete di sentierini-stròsi, e stròso è avventura; Stròso rimonta contrafforte, scala gobbeta, adduce a pino in cresta; penetra, infrasca disinfrasca; punge con rùsse, consola con primule. Da stròso si rubano pere pome ùe.

Chi ze che róba la uà spinèla?

La uà-mericàna, la bromba idropica, l'àmolo acido, il pèrsego che dà del verdastro e sente di màndola, l'armellino che allega?

Stròso da còrnole, còrnole garbe; stròso da dùdole. Nosèlle appena fatte, e nello spiàccico verde le tenere nòse nuove, e le more.

Quale vùton quelle rosse o quelle negre?

Quel che vien vien! Quel che vien vien!³⁶⁶

Anche qui non ci concentriamo sulle associazioni ritmiche e lessicali che governano la struttura del testo (che abbiamo analizzato nel secondo capitolo), ma sulle scelte traduttive. «Stròso» significa «sentiero», così come «rùsse», «sentieri spinati»; quasi tutti i termini dialettali qui vengono tradotti al lettore, tranne «àmolo», «màndola», «dùdole», evidentemente anche per giocare con le possibili traduzioni creative che si generano per associazioni fonetiche e morfologiche nella testa di un altro italofono.

Ora, come spiegato a livello teorico in più passaggi, tutta la poetica dei trasporti è un processo di traduzione: in senso più largo, come riproduzione dei ritmi del dialetto nella lingua italiana; in senso più stretto, in quanto creazione di parole trasportate dal maladense all'italiano con alterazioni foniche e morfologiche che ne permettono la comprensione a un italofono. Trattasi di un procedimento già molto studiato³⁶⁷, elenchiamo qui a mo' di esempio: le brutte cose» (trasporto di «le brute ròbe»³⁶⁸); «la maiala» («Tras. Composto dall'A. dormendo [...], in senso proprio è *scróa*, negli altri è *ròia*»³⁶⁹; si noti, come sempre, l'ironia); «guzzava» (trasporto di «gussare», ovvero «arrotare»³⁷⁰), ma anche i non tradotti in nota «atinpùri»³⁷¹ e «anzolèti»³⁷².

³⁶⁶ Ivi, p. 102.

³⁶⁷ Elenchiamo qui delle importanti monografie sul tema a cui non facciamo direttamente riferimento nelle pagine che seguono: Luciano Zampese, *La forma dei pensieri: per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati, 2014; Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo, 2002; Carla Chiara Perrone, *Ceramica linguistica: la scrittura di Luigi Meneghello*, Galatina, Congedo, 2008; Gigliola Sulis, *Tra memoria e parole: appunti per un'analisi stilistica dell'opera di Luigi Meneghello*, Cagliari, CUEC, 2004.

³⁶⁸ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 303.

³⁶⁹ Ivi, p. 307.

³⁷⁰ Ivi, p. 309.

³⁷¹ Ivi, p. 8.

³⁷² Ivi, p. 9.

Ci interessa qui mettere in luce il processo inverso di traduzione dell'italiano della cultura ufficiale nel dialetto: la traduzione ironica, che mette cioè in scena parodicamente il modo in cui i bambini del paese (ma anche gli adulti), recepivano gli inni fascisti oppure certi precetti religiosi. Se ne riportano due passi da *Libera nos*:

Vibralani! Mane al petto!
Si defonda di virtù.
Freni Italia al gagliardetto
e nei freni ti sei tu

La forma poetica *ti sei tu* per *ci sei tu* non bastava a confonderci, né l'arcaismo di *mane* per *mani*. L'ordine era di portarle al petto, orizzontalmente, in una forma sconosciuta ma austera di saluto: come un segno di riconoscimento in uso tra i vibralani a cui sentivamo in qualche modo, cantando, di appartenere ad honorem anche noi.

I freni a cui era impigliata l'Italia erano per Bruno quelli della nostra Fiat Tipo-due, esterni, sulla pedana destra dietro l'asta del gagliardetto a triangolo: e lì ti era l'Italia con la corona turrata e la vestaglia bianca.³⁷³

Come analizzato da Cesare Segre³⁷⁴, qui la parodia della cultura ufficiale parte a livello testuale innanzitutto dal "prendere sul serio" l'inno modificato, giocando con le «forme poetiche» e gli «arcaismi»: se durante il fascismo tutto è retorica e la lingua italiana per un dialettofono è alla stregua di una lingua straniera, allora tutto può essere forma poetica o arcaismo. Anche l'abbassamento della figura simbolica della donna-Italia imbrigliata nei freni di una piccola e povera Fiat gioca su questo accostamento di piani. Come leggiamo nelle note, l'inno ironico è la traduzione del fascista: «Vibra l'anima nel petto / sitibonda di virtù: / freme, o Italia, il gagliardetto / e nei fremiti sei tu»³⁷⁵. La frase «vibra l'anima nel petto sitibonda di virtù» è evidentemente incomprensibile per lessico e retorica da parte di un bambino, già diremmo dell'Italia contemporanea, davvero impossibile da comprendere per un bambino dialettofono degli anni Venti del Novecento. La traduzione si configura dunque come processo di appropriazione ironica, ma anche quasi un riflesso condizionato: quel «vibralani!» si deve leggere col tono di Mussolini («Italiani!»), col conseguente immediato sbattere di piedi e saluto romano che era stato insegnato a un giovane Balilla («mane al petto!»). Stesso gioco viene proposto più avanti con: «E la pace del mondo, o gelatina! / il Tricolore canta sul cantiere / Su l'Ufficina»³⁷⁶, parodia, viene spiegato in nota, dell'Inno a Roma: «...e la pace del mondo oggi

³⁷³ Ivi, p. 6

³⁷⁴ Cfr. Cesare Segre, *Libera nos a malo*, in *Su/Per Meneghello*, a cura di Giulio Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, p. 39.

³⁷⁵ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 303.

³⁷⁶ Ivi, p. 152.

è latina»³⁷⁷. Ma si veda anche il seguente passaggio, che gioca intertestualmente col titolo del romanzo:

Libera nos amaluàmen. Non sono molti anni che il mio amico Nino s'è reso conto che non si scrive così. Gli pareva una preghiera fondamentale e incredibilmente appropriata: è raro che una preghiera centri così un problema.

Liberaci dal luàme, dalle perigliose cadute nei luamàri, così frequenti per i tuoi figliuoli, e così spiacevoli: liberaci da ciò che il luàme significa, i negri spruzzi della morte, la bocca del leone, il profondo lago!

Liberaci dalla morte ingrata: del gatto nel sacco che l'uomo sbatte a due mani sul muro; del cane in Piazzola a cui la sfera d'acciaio arroventata fuoriesce fumando dal sottopancia; del maiale svenato che urla in cima al cortile; del coniglio muto, del topo di chiavica che stride tra il muro e il portone nel feroce trambusto dei rastrellatori.

Libera Signore i tuoi figli da questo luàme, dalla sudicia porta dell'Inferno!³⁷⁸

Qui il gioco parodico è sulla ricezione della lingua latina utilizzata ancora a quel tempo durante le cerimonie cattoliche, anch'essa, evidentemente, vera e propria lingua straniera che deve essere tradotta e riadattata dal soggetto infante dialettale per poter essere compresa e seguita. Il *Libera nos a malo*, liberaci dal male, che, come analizzato da Gigliola Sulis³⁷⁹, diventa poi puntualmente il titolo del romanzo (con l'evidente gioco anche col toponimo del paese), viene tradotto con *Libera nos amaluàmen*, liberaci dal letame: una preghiera, scrive ironicamente Meneghello, molto più legata all'attualità igienico-sanitaria di Malo. La preghiera viene poi davvero riadattata al tema del letame, sfruttando al massimo la resa comica che nasce dall'opposizione dei registri.

In *Pomo pero* il dialetto viene trasportato soprattutto a livello ritmico (per quest'analisi rimandiamo ancora al nostro secondo capitolo, ma anche allo studio di Pietro de Marchi³⁸⁰), per restituire gli aspetti più folli e irrazionali dati dall'educazione fascista e familiare. Ma vi sono dei passaggi traduttivi fortemente ironici su cui desideriamo concentrarci:

C'era una quinta forma, dedòne, categoria a parte che non colpiva gli uomini; e alcune altre minori, come il mal-caduto. E il male oscuro.

KOS SAKA...?

Il male oscuro, benché oscuro, aveva il suo nome; ma cosa c'è in un nome? Questo si chiedeva l'anonimo compaesano con la domanda trasmessa dalle generazioni,

KOS SAKA GAIKA...?

In cui egli nell'atto stesso di dire che male aveva, diceva anche di non sapere che cosa avesse – l'emblematico lamento di malo,

KOS SAKA GAIKA GOLKA GOTO?

³⁷⁷ Ivi, p. 324.

³⁷⁸ Ivi, p. 110.

³⁷⁹ Cfr. Gigliola Sulis, *Polisemia, plurilinguismo e intertestualità in limine: sui titoli delle opere di Meneghello*, «The Italianist», 32, 2012, pp. 79-102.

³⁸⁰ Cfr. Pietro de Marchi, «... in una lingua 'scritta'». *Stile, ritmi, registri in Pomo pero*, in Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese (a cura di), *Meneghello 100*, Firenze, Firenze University Press, 2024, pp. 161-172.

Così, con angoscia dignitosa, quasi bonaria, si esprimeva presso di noi l'equivoco esistenziale che s'annida nel cuore di quel disturbo, la tensione tra il Sein e il Dasein del Kagotto.³⁸¹

Qui il dialetto emerge come non aveva mai fatto prima: in maiuscole, espressione di una lingua sconvolta e allucinata, associata qui ambigualmente a una sorta di male oscuro. Il male oscuro, viene chiarito già nel testo, è in realtà la diarrea (abbiamo di nuovo quindi il gioco comico di abbassamento tramite il letame). Il nesso viene portato ancora più all'estremo nella traduzione in nota: «*Cossa ca gai ca go 'l cagòto?* = 'è strano, ma ho la diarrea'; letter. 'Cosa che abbia che ho la diarrea?'. Qui si direbbe che il genio della lingua derida se stesso equivocando sull'idiomatico *cozza ca gai ca...* che pare introdurre un'inchiesta conoscitiva, e invece esprime solo sconforto»³⁸². Abbiamo un processo di traduzione dal dialetto, all'italiano corretto, all'italiano parlato letterale che esprime meglio la costruzione dialettale; oltre a un richiamo ironico al funzionamento dell'astratto «genio delle lingue». Ma si veda anche il seguente passaggio che invece si fonda sull'uso popolare della bestemmia in Veneto:

La Santa Eucarestia ha sempre stimolato la fantasia delle nostre popolazioni, e del resto la sua istituzione deve aver fatto ai presenti l'effetto di una bella stramberia. Mino la racconta così:

Gesù: *Prendete e mangiate, questo è il mio corpo.*

San Pietro (sottovoce a un apostolo): *Ciò, el biondo l'è inbriago anca stasera.*

Ascolto con tristezza. La gente mi è cara, le storie mi piacciono, la gioia non c'è più. Si discorre un po' sulla natura delle donne. Il più taciturno dei nostri mediatori assiste imbronciato. Gli chiedono il suo parere. Lo enuncia:

Le done dio-can gussarle.

Davanzati.³⁸³

Viene spiegato in nota, a proposito dell'intraducibilità:

Pare all'A. che questo testicciolo non si possa tradurre in lingua (o forse esportare da Malo) senza sciuparlo. Presuppone familiarità col mondo delle Compagnie paesane, e con certi usi linguistici associati con esse. Tra l'altro Gesù deve parlare in una lingua "scritta", contro uno sfondo di lingua parlata. Nota che *el biondo* è il nomignolo che si dà in una popolaz. prevalentem. non bionda, non a tutti i biondi, ma a quei biondi che abbiamo caratteristiche piscilog. e comportamentali "da biondi". *Inbriago anca stasera*, oltre che ricco d'implicazioni sulle abitudini e sui rapporti interni di quella Compagnia di giovanotti ebrei, è ben fondato sulle Scritture [...]. *Dio-can* = "sono sicuro di ciò che dico".³⁸⁴

Quello che ci interessa però maggiormente in questa sede di *Pomo pero* è l'importante presenza della lingua inglese, che assume nella stragrande maggioranza dei casi la posizione dell'intraducibile. Nel primo capitolo, durante l'elenco tra le varie morti e malattie, si ritrova: «Apparivo insomma un po' uncanny per lo scampato pericolo»³⁸⁵. Qui «uncanny» è allo stesso

³⁸¹ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., pp. 629-630.

³⁸² Ivi, p. 758.

³⁸³ Ivi, p. 714.

³⁸⁴ Ivi, p. 777.

³⁸⁵ Ivi, p. 626.

tempo presentato come traducibile a livello grafico, in quanto perfettamente integrato nel testo (senza l'uso del corsivo), ma anche intraducibile: niente viene scritto per suggerire al lettore la traduzione in "inquietante, perturbante". Ma si veda anche allo stesso modo, anche se questa volta evidenziato in corsivo: «I divini cagnetti, brulicando per terra, offrivano un *glimpse* di cose interne, semisegrete»³⁸⁶; «Ma a parte la dubbia *literacy* dei mendicanti, orbi e scemi, e l'*illiteracy* indubbia di Janilate monatto a scimmiotto da fatica delle suore dell'ospedale, il paese non era analfabeta»³⁸⁷; «Erano poche le cose ben fatte: i chiodi, le ciampe tribali sortivano bene, no wonder, dal mare di fiamme [...]. E dalla sintassi puerile nel grembo dell'*usage* generarsi il miracolo [...]; (ma non questa volta *successfully*)»³⁸⁸; «Ma anche lasciando stare il sinking feeling a cui cercavo invano di non badare, insorsero difficoltà»³⁸⁹; «La bussola dell'ingresso sparita, utterly...»³⁹⁰.

Questo utilizzo naturale e allo stesso tempo intraducibile dell'inglese diventa ancora più straniante, quasi oppositivo, nella parte *Postumi*. Qui infatti i titoli delle diverse sezioni sono dei veri e propri trasporti («*Cavar su i morti*»³⁹¹; «*Il giorno della soétta*»³⁹²), ma abbiamo un inserimento continuo di termini inglesi: «Con me è venuta mia moglie che verrebbe ad essere la young executive's wife»³⁹³; «poi tornavo eagerly a chiacchierare con gli altri»³⁹⁴; «è un po' assurdo in this day and age, ma la voglia di fare bella figura coi miei di famiglia è uno dei sentimenti più profondi che mi trovo ad avere»³⁹⁵. Infine, abbiamo delle specie di trasporti dall'inglese all'italiano, ovvero: parole inglesi di cui viene indicata la pronuncia per l'orecchio di un italofono, senza però indicare assolutamente il significato («Il guaio è sempre lo stesso, l'idea che sotto alle cose ci sono le verità (già di per sé abbastanza futile, pr. fiutail)»³⁹⁶).

Anche in *Libera nos* troviamo un'enorme gamma di utilizzo intraducibile dell'inglese («Senso di fulfilment»³⁹⁷; «Accoglievamo e rigettavamo le istanze con sussiego, io reggendo in mano il simbolo del potere, il pallone, e Piareto col cipiglio del *senior executive*»³⁹⁸; «Ma

³⁸⁶ Ivi, p. 638.

³⁸⁷ Ivi, p. 657.

³⁸⁸ Ivi, pp. 660-661.

³⁸⁹ Ivi, p. 676.

³⁹⁰ Ivi, p. 678.

³⁹¹ Ivi, p. 665.

³⁹² Ivi, p. 668.

³⁹³ Ivi, p. 665.

³⁹⁴ Ivi, p. 668.

³⁹⁵ Ivi, p. 669.

³⁹⁶ Ivi, p. 708.

³⁹⁷ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 39.

³⁹⁸ Ivi, p. 90.

crescendo poi ci parevano *irrelevant* per un adulto»³⁹⁹; «Quando lo conobbi era già del tutto *respectable*»⁴⁰⁰; «In teoria ero un ragazzo abbastanza *sophisticated*»⁴⁰¹). D'altro canto qui, come abbiamo anticipato, la lingua inglese è maggiormente utilizzata per permettere il sistema traduttivo. Vi sono diversi passaggi, ma forse quello più esemplificativo è il seguente:

Ridevamo recitando con le donne di servizio:

Bianco rosso e verde
color delle tre merde
color dei panezèi
la caca dei putèi

Questa però non era sentita come critica alla Bandiera della Patria: che c'entra? La bandiera si esponeva sul poggiuolo della zia Lena, e si descriveva nei Pensierini a scuola; le tre merde erano allineate in orto sotto la mura del Conte, lucide come di vernice, sorvolate dai mosconi; sopraggiungeva la Colomba e ci stendeva sopra il pannolino umido che soffocava i colori in una tache giallastra.

Bianco rosso e verde era soltanto una frase in lingua; il resto era il suo *counterpart* in dialetto.⁴⁰²

Per l'appunto l'inglese è utilizzato per *counterpart*, controparte, permette la traduzione ironica tra le lingue, come in: «'Onta' vuol dire insomma *untidy*; nei casi gravissimi si diceva, e mio padre dice tuttora, che una donna era 'un luamàro' che vuol dire *most untidy*»⁴⁰³; «Per il termine che si scrive *knock-out* ha adottato da molto tempo la pronuncia conàu. L'hanno avvertito che non si dice così, ma lui ha dichiarato: 'Io dico conàu', e dice conàu»⁴⁰⁴. Crediamo che il passo più esemplificativo di questo procedimento sia il seguente, che riportiamo per intero:

Sti ani antichi – co i copava i peòci coi pichi.

Un prete c'era qui, "questi anni" (ossia nel remoto fondo del secolo quando i nostri vecchi erano bambini, e mio padre alle sue prime prove nel mondo del lavoro, usciva col badile alle tre del mattino a raccogliere letame nelle strade), che diceva messa prima, e faceva una predica assai semplice, sempre quella.

Taceva a lungo presso la balastra, fissando l'uditorio di rozzi ammazzatori di pidocchi, poi proferiva in tre brusche emissioni il suo messaggio:

Bisogna – èssare – bòn.

Questa era la predica. Mio papà se ne ricorda chiaramente. Mi pare che quel nostro prete, che si chiamava don Culatta, predicasse in modo esauriente: che altro c'è da dire?

Ammazzare i pidocchi col piccone è difficile e pericoloso. Eppure quest'arte dei nostri antichi, derisa nel ricordo popolare come il simbolo stesso della rozzezza, sprigiona anche, a nominarla, l'immagine di una schiatta robusta e fiera perfino nell'eseguire le piccole bisogne della vita quotidiana, come lo spidiocchiarsi, che ancora quand'ero a scuola io era necessità d'ogni giorno per molti e di tanto in tanto per tutti. Questi nostri antichi col piccone non saranno mai esistiti in realtà, ma sono pur esistiti nella fantasia del popolo, e dunque hanno qualche cosa di vero [...].

³⁹⁹ Ivi, p. 127.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 136.

⁴⁰¹ Ivi, p. 158.

⁴⁰² Ivi, p. 34.

⁴⁰³ Ivi, p. 125.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 170.

Di don Culatta, che predicava per usanza nelle prime messe, si ricorda in paese un'altra predica nella festa di San Giuseppe, per ordine di Monsignore, a messa ultima.

“Parrocchiani” disse con la voce a scatti, paonazzo per lo sforzo. “Sant’ Antonio – è un gran santo.” Lunga pausa congestionata. “San Piero – è un gran santo anche lui.” Pausa. “Ma San Giuseppe...” E invece di aggiungere parole fece un doppio fischio, e tornò sull’altare.

Queste memorie sono molto vive tra i vecchi: insistono che è letteralmente vero che quando il prete chiamato Selegghetta si batté il petto dicendo *mea maxima culpa*, gli uccelletti che aveva in seno fecero pio-pio-pio.

Don Antonio che allora chiamavano ancora il Cappellanello predicava anche lui con molto riserbo.

“La Madonna” disse una volta arrivando sul pulpito, e poi tacque chinando la testa. Tacque mezzo minuto, nel silenzio totale. Poi disse: “La Vergine Santissima”, e tacque di nuovo, a testa china. Passarono minuti interi, il silenzio calamitato pareva ormai senza misura, la nonna di Mino si vergognava da morire. Poi don Antonio sollevando lentamente il viso disse: “Sia lodato Gesù Cristo”, e scese. A me questa predica pare commovente.

Mi dicono che adesso si può andare a messa anche alla sera. “è valida” mi assicurano. Mi sento *let down*.⁴⁰⁵

L’inizio della sequenza riporta un detto dialettale, traducibile con “Nei tempi antichi si ammazzavano i pidocchi coi picconi”; mentre la fine della sequenza si chiude con l’inglese «*let down*», traducibile con “deluso”. Tra questi due poli linguistici scorre il flusso della traduzione irriverente, che si espone attraverso la narrazione parodica di una messa celebrata da Don Culatta. Don Culatta difatti espone delle quasi ovvietà come delle massime di assoluta importanza: il contrasto tra l’altezza che si dovrebbe adibire al momento religioso e la bassa realtà dialettale (il fatto che bisogna predicare poi in maniera comprensibile per delle persone per larga parte analfabete o umili lavoratori) viene reso attraverso i ritmi del parlato, il gioco delle pause sonore. Le pause poi in qualche momento hanno quasi il sapore delle bestemmie, tramite l’isolamento di nomi di santi.

«Mentre russi e alleati tiravano il collo al nazismo, noi cercavamo di tirarlo alla retorica»⁴⁰⁶: questa frase da *I piccoli maestri*, può davvero assurgere a manifesto del romanzo. La lingua antiretorica dell’opera è costruita attraverso due procedimenti: l’ironia (come analizzato da Rosanna Morace⁴⁰⁷), utilizzata spesso per sbeffeggiare la retorica della cultura ufficiale fascista ma anche quella della mitologia resistenziale; e la lingua inglese, che imbeve il romanzo con traduzioni continue usate per de-fascistizzare la lingua italiana. Bisogna, spiega il narratore in una messa in scena metatestuale, mettere in crisi anche l’assunto della cultura umanistica fascista e italiana per cui “Chi sa parlare, comanda”: «Non volevo comandare, però

⁴⁰⁵ Ivi, pp. 217-218.

⁴⁰⁶ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri* [1964], in Id., *Opere scelte*, cit., p. 549.

⁴⁰⁷ Cfr. Rosanna Morace, *Funzioni dell’ironia nei Piccoli Maestri*, in *Meneghello 100*, cit., pp. 149-160.

parlavo. Dicevo: ‘Non fatevi influenzare da nessuno, e tanto meno da me; fate quello che vi pare giusto’; e tutti dicevano: ‘Bravo, ostia: facciamo come dice lui’»⁴⁰⁸.

Partiamo dall’ironia. Essa gioca su diverse strategie discorsive, innanzitutto, come analizzato da Luciano Zampese, l’inserimento di formule orali da parte del narratore-protagonista⁴⁰⁹: «Ma sì, durante un rastrellamento sono venuto a finire qua; ora sono qua di nuovo»⁴¹⁰, «La società non è stata smontata, però: dopo la guerra l’uomo col berretto di pelo tornò in prigione, e io dico che è una bella vergogna»⁴¹¹, «Prima ci controindignammo, poi dicemmo: fate vobis»⁴¹², «Mi dissi: ‘Quando finisce la guerra voglio riflettere a fondo sulla natura della retorica: ora marciamo sul Varca’»⁴¹³. Risulta centrale il rovesciamento parodico di espressioni fasciste eroicizzanti: «L’esercito italiano va a casa»⁴¹⁴, «‘Per di qua, alpini!, per di là’: il popolo italiano difendeva il suo esercito, visto che s’era dimenticato di difendersi da sé: non volevano sapere che glielo portassero via»⁴¹⁵, «Pareva di essere caduti dentro a un componimento patriottico. Il piacere era schiacciante»⁴¹⁶. Come in *Libera nos* e *Pomo pero*, anche qui l’ingiurio e la bestemmia hanno valore fortemente dissacrante, si pensi all’assonanza creata tra «il caposquadra si alza in piedi, gli altri lo imitano, e tutti si slanciano sulla trincea finta gridando *Savoia!*» e «sentivo che ci sarebbe voluto un grido analogo, forse *La troia!* che rendeva l’idea»⁴¹⁷; o anche : «Diceva: ‘Riale Giovanni e Riale Saverio, colpevoli di furto, condannati a morte. L’esecuzione avrà luogo ora’. / I due fratelli gridarono: ‘No, dio-ladro!’. /Il Commissario gridò: ‘Sì, dio-boia!’»⁴¹⁸.

L’antiretorica è diretta anche verso una certa retorica resistenziale, il cui maggiore esempio è, a nostro modo di vedere, l’incontro tra la squadretta partigiana di Meneghello comandata da Antonio Giuriolo, e la più organizzata squadra di partigiani comunisti:

Antonio era vestito alla buona, con la sua aria dimessa e riservata; pareva un escursionista. Il comandante avanzò sorridendo, a due metri si fermò, col pugno sinistro in aria, e disse allegramente: “Morte al fascismo”. Vibrava di salute, fierezza, energia. Toni un po’ imbarazzato disse: “Piacere, Giuriolo”, e gli

⁴⁰⁸ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 365.

⁴⁰⁹ Cfr. Luciano Zampese, *Ritmi del parlato e voci dialettali nei Piccoli Maestri*, in *Maestria e apprendistato: per i cinquant’anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello: atti del convegno di studi, Università degli studi di Milano (8 maggio 2014), Università degli studi di Milano Bicocca (9 maggio 2014), Università degli studi di Malo (28 giugno 2014)*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2017, p. 142.

⁴¹⁰ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 342.

⁴¹¹ Ivi, p. 367.

⁴¹² Ivi, p. 401.

⁴¹³ Ivi, p. 440.

⁴¹⁴ Ivi, p. 359.

⁴¹⁵ Ivi, p. 364.

⁴¹⁶ Ivi, p. 604.

⁴¹⁷ Ivi, p. 446.

⁴¹⁸ Ivi, p. 562.

diede la mano i quel suo curioso modo, con le dita accartocciate. Uno meglio dell'altro. Provavo fitte di ammirazione contraddittorie.⁴¹⁹

Qui il contrasto tra il retorico «Morte al fascismo» e il semplice e parlato «Piacere Giuriolo» mette in scena una differenza linguistica che è anche una differenza nell'atteggiamento nei confronti della Resistenza partigiana e del mondo. La natura popolare di Giuriolo è infatti espressa soprattutto dal suo modo di parlare, essendo lui «uno di quegli uomini che parlano tutte le lingue con lo stesso accento, l'opposto di uno come me, per esempio, che invece avrei la tendenza a sentire le lingue in modo piuttosto frivolo. Invece quando Antonio parlava con qualcuno, da una certa distanza non si poteva distinguere se era russo, o inglese, o dialetto vicentino, anzi pareva *sempre* dialetto vicentino»⁴²⁰.

La maggiore resa linguistica dell'antiretorica nei confronti della Resistenza si ha tuttavia nel capitolo dell'insurrezione di Padova. Qui quelli che dovrebbero essere i temutissimi tedeschi sono infatti semplicemente «un gruppetto di signori in glauco, stranamente avevano alzate le mani e le tenevano su. Mária-vergine! Non li avevo mai visti così, e quasi mi spaventai»⁴²¹; e lo scontro con i partigiani non ha assolutamente niente di eroico: «Loro a me non fecero niente, e forse neanche io a loro, così siamo pari. La guerra era finita»⁴²². Più che di un conflitto armato, l'aria che si respira in seguito è quella «di una grande sagra. Chi correva, chi passeggiava, chi marciava; spuntava gente da tutte le parti, per lo più coi bracciali tricolori. Ma chi sono tutti questi qui. Veniva da domandarsi»⁴²³. L'insurrezione, scrive il narratore, «non è proprio autentica»⁴²⁴, e l'arte dei «rivoluzionari da insurrezione» sembra essere semplicemente «colpo d'occhio, tenersi in anticipo sulla corrente, riconoscere il centro dei vortici in arrivo»⁴²⁵. Il solvente retorico dell'ironia gioca poi profondamente nelle pagine che descrivono la proposizione che viene fatta al protagonista e a un altro partigiano di scrivere il primo giornale libero post-fascista del Veneto:

«Il fondo del giornale che esce domattina, il primo giornale libero del Veneto, lo scrivete voi due. Fate presto.»

Marietto si mise a deglutire. Io domandai: «Cosa volete dire, in questo fondo?».

«Arrangiatevi voi» disse l'uomo.

«Io e Marietto qui, siamo diseducati» dissi.

«Cosa siete?»

«Diseducati, politicamente diseducati. Non abbiamo niente da dire a nessuno. Non possiamo educarci per iscritto a spese del pubblico. Questa è roba per una persona matura.»

⁴¹⁹ Ivi, p. 407.

⁴²⁰ Ivi, p. 469.

⁴²¹ Ivi, p. 605.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 606.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

L'uomo invece di arrabbiarsi si rattristò.

«Ma sono cose da dire in un momento come questo?» mormorò.

«Noi abbiamo bisogno di studiare, non di scrivere articoli» dissi. «Gli articoli li abbiamo già scritti sui giornali fascisti, almeno io, lui no perché era troppo giovane.»

La sua faccia diceva: che tristezza! I suoi occhi contrariati cercavano qualcosa di meno sconsolante su cui posarsi. Lì vicino c'era Zacchèò, bruno, scattante, occhialuto. Bravo ragazzo, con un impianto etico-politico di quart'ordine (il nostro sarà stato di secondo, i gradi medi del secondo ordine).

«Tu» disse l'uomo.

Zacchèò batté i tacchi. Portava un elmetto tedesco.

«Te la senti di scrivere il fondo del giornale per domani?»

«Agli ordini» disse Zacchèò confermando coi tacchi. Sprizzava senso di responsabilità.⁴²⁶

Quello che dovrebbe essere un atto eroico, di valore, diventa un atto che viene percepito come inadeguato: il protagonista e Marietto non possono scrivere nulla di davvero serio e rivoluzionario in quanto sono politicamente diseducati, e il protagonista d'altronde aveva già scritto articoli su giornali fascisti. La volontà di non diseducare il pubblico, di essere sinceri con se stessi e con gli altri, lascia però difatti uno spazio vuoto, che viene colmato dal pronto Zacchèò, che ha ironicamente ancora indosso un elmetto tedesco, che ne testimonia (perlomeno) l'ambiguità politica. In poche linee di dialogo ironico, Meneghello sembra dirigere una forte critica politica verso l'establishment della Democrazia Cristiana, che prese il potere in Italia dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. Non sono stati i partigiani a liberare l'Italia, ci dice Meneghello, ma gli alleati; non sono stati i partigiani a governare dopo la fine del regime (ricordiamo che il Partito d'Azione ottenne tragicamente appena l'1,5 %), ma delle personalità che avevano vissuto tranquillamente durante il fascismo e che ebbero la prontezza di cambiare partito al momento giusto. Tra i due poli del «fascismo come autobiografia della nazione»⁴²⁷ di Piero Gobetti e Antonio Gramsci, e del «fascismo come parentesi»⁴²⁸ di Benedetto Croce; Meneghello sembra decisamente vicino alla prima linea di critica radicale.

Passiamo alla lingua inglese. Essa è spesso inserita, come nella materia maladense, in quanto intraducibile: «la *nurture* montanara»⁴²⁹, «ultimo in fondo, isolato, vestito correttamente di scuro, veniva avanti a passettini piluccati il *chief mourner*, il Culattone sconvolto dal dolore»⁴³⁰, «*Some chicken: some neck!*»⁴³¹, «Illustrai una politica di *no fraternization* assoluta»⁴³².

⁴²⁶ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 608.

⁴²⁷ Piero Gobetti, *Elogio della ghigliottina* [23 novembre 1922], in Id., *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1997, pp. 1066-1068.

⁴²⁸ Benedetto Croce, *Storia d'Italia. Dal 1871 al 1915* [1928], a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1991, Capitolo X, *Rigoglio di cultura e irrequietezza spirituale (1901-1914)*, pp. 309-331.

⁴²⁹ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 389.

⁴³⁰ Ivi, p. 390.

⁴³¹ Ivi, p. 437.

⁴³² Ivi, p. 484.

Ma, soprattutto, essa è lingua di comunicazione tra il gruppo di partigiani del protagonista e gli alleati inglesi che arrivano in Italia per liberarla. Il primo incontro è però segnato dall'uso da parte di un bambino inglese del dialetto vicentino: «‘Sémo inglesi’. A noi venne da ridere, e anche questi soldati si misero a ridere vedendo ridere noi; poi facemmo conoscenza»⁴³³. Trattasi di inglesi dell'ottava armata, che hanno imparato il dialetto avendo vissuto nascosti nelle case dei contadini vicentini. Tuttavia, il protagonista non si rivolge a loro in dialetto bensì in inglese:

“Do you want to be soldiers or cooks?”

Sillabavo queste parole con molta serietà, e con l'orgoglio di mostrare quanto eravamo democratici e rispettosi della volontà individuale delle reclute. Forse se ci fossero stati membri delle classi dirigenti, mi avrebbero risposto con una di quelle battute compassate e ellittiche di cui sono maestri. Io credo che glielo insegnino a scuola. Invece essendo popolani consentivano a qualche spunto didattico: dalle loro spiegazioni conclusi che l'ottava armata era un'associazione di cuochi-soldati, o di soldati-cuochi, e li assumemmo a tutto fare.⁴³⁴

Trattasi di una sorta di *flashforward* nella vita di Meneghello: egli non solo mette in scena un perfetto uso della lingua inglese, ma dimostra anche un'accurata conoscenza della loro cultura, possibile solo per qualcuno che ha effettivamente vissuto in Inghilterra, cosa che all'autore succederà, come sappiamo, solo dopo la Resistenza. Il rapporto con gli inglesi si fonda sulla traduzione dal dialetto all'inglese e viceversa, come analizzato da Pietro de Marchi, «i due mondi culturali sono messi a confronto e reciprocamente illuminati proprio grazie a un flusso di corrente alternata»⁴³⁵. Si vedano questi due passaggi:

Erano persone di aspetto normale, ma *tough*, che pronuncia *taf*, e vuol dire che puoi pestarlo fin che vuoi: materiale da campagna militare [...]. I nostri montanari erano spesso più forti di loro, e più veloci camminatori in montagna, ma non così *tough* nel sopportare tranquillamente la fame e le piaghe e tutto il resto.

Presto cominciammo a capirci benino; loro erano curiosi delle parole che ricorrono più frequenti nella nostra lingua, come *cramento* e *mona*, noi della principale loro espressione, che giudicammo un compendio di ciò che l'inglese medio pensa e sente della natura e della società: *fochinà*.⁴³⁶

Bene si fece mostrare una pagina; sotto la data c'erano scritte solo due parole:

Weather glorious.

L'aggettivo ci piacque enormemente. Almeno era glorioso il tempo.⁴³⁷

Gli inglesi e la lingua inglese tornano alla fine del romanzo, dopo l'insurrezione di Padova: «Com'è strana la vita, sono arrivati gli inglesi. Benvenuti»⁴³⁸. La scena è fortemente imagologica: il popolo italiano, personificato in Meneghello, è visto dall'alto verso il basso

⁴³³ Ivi, p. 394.

⁴³⁴ Ivi, p. 394

⁴³⁵ Pietro de Marchi, «Sémo inglesi». *La Matter of Britain nei Piccoli Maestri*, in *Maestria e apprendistato*, cit., p. 94.

⁴³⁶ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 394.

⁴³⁷ Ivi, pp. 395-396.

⁴³⁸ Ivi, p. 612.

dalle cime dei carri armati inglesi, «che figura da nulla dobbiamo fare noialtri visti da sopra uno di quei carri! Branchi di straccioni; bande. Banditi»⁴³⁹; anche se, in realtà, scrive il narratore, questi banditi sono «ancora la cosa più decente che è restata in Italia; non lo hanno sempre pensato gli stranieri che questo è un paese di banditi?»⁴⁴⁰. Dopo essere salito sul carro con la Simonetta, il protagonista inizia a parlare con gli inglesi, urlando per sovrastare il rumore; la scena che segue è caratterizzata dal multilinguismo e dalla traduzione orale tra dialetto, italiano parlato e inglese:

«E chi sareste voialtri?» disse l'ufficiale a un certo punto. Io risposi senza pensare: «Fucking bandits», ma subito mi venne in mente che c'era un risvolto irrispettoso nei confronti della Simonetta, e arrossii nel buio. L'ufficiale gridò: «I beg your pardon?» e io gridai: «Ho detto che siamo i *Volontari della Libertà*».

«Libertà?», gridò l'ufficiale, e io glielo confermai, e poi aggiunsi: «E adesso canto una canzone che vi riguarda, se non le dispiace».

«Sing away» disse lui, e io attaccai:

Sono passati gli anni
sono passati i mesi
sono passati i giorni
e ze rivà i inglesi.

La Simonetta si mise ad accompagnarmi al ritornello. Io sono stonato, lei invece no. Il fracasso confondeva tutto.

La nostra patria è il mondo intèr...
solo pensiero – salvar l'umanità!

«Che dicono le parole?» disse l'ufficiale.

«Che finisce la guerra» dissi, e poi aggiunsi: «E che ci interessa molto la salvezza dell'umanità».

«You a poet?» disse l'ufficiale.

Io gli circondai l'orecchio con le mani, e gridai dentro:

«Just a fucking bandit.»

Così accompagnammo a Padova l'ottava armata, e poi io e la Simonetta andammo a dormire, e loro li lasciammo lì in una piazza.⁴⁴¹

Come analizzato da Franco Marengo: «il primo contatto con un esercito straniero nuovo e diverso da quelli che avevano percorso fino allora le strade di casa era vissuto come il primo contatto con la libertà, era la realizzazione di un sogno»⁴⁴². Il dialogo multilingue gioca sull'intraducibilità del dialetto e dell'inglese, mettendo tuttavia al contempo in scena una possibilità di comunicazione, simbolizzata proprio dal protagonista, difatti ponte tra due mondi. Il dialetto ritorna qui come eravamo abituati nella materia maladense: sotto forma di canzone,

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., pp. 612-613.

⁴⁴² Franco Marengo, «*Sémo inglesi*»: *I Piccoli Maestri*, Ed. Feltrinelli 1964, p. 76, in *Maestria e apprendistato*, cit., p. 134.

filastrocca, *counterpart* ironico e antiretorico del fin troppo retorico «volontari della libertà» (che ha comunque una giustificazione storica). Il passaggio ha evidentemente anche un'importante funzione metatestuale: il protagonista-narratore-Meneghello non si definisce in quanto poeta, ma come «fucking bandit». Non, dunque, uno scrittore che basa la propria lingua sulla messa in forma armonica del reale, o che distacca (in senso bachtiniano) la propria voce monologica dalla pluridiscorsività del reale: bensì un bandito, che ribalta la lingua fascista attraverso l'ironia antiretorica.

Chiudiamo la nostra analisi con *Il dispatrio*. Qui la relazione tra le parole-ammo inglesi struttura e organizza il discorso, intessendo il sistema delle *relationships*. Il rapporto con la lingua inglese del narratore-protagonista varia tra la traducibilità e l'intraducibilità⁴⁴³.

L'incipit inizia proprio sotto il segno dell'intraducibilità di una parola piena di significati culturali e filosofici come “morte”: «*Death* qui in Inghilterra non è donna, naturalmente, non porta la veletta coi lustrini, non va a dire ai giovanotti orfici ‘*Je sui sta mort*’: ma nel complesso non è nemmeno uomo, è un *transvestite*»⁴⁴⁴. “*Death*” e “morte”, come analizzato da Antonio Daniele, sono intraducibili l'uno con l'altro in quanto hanno una differenza di genere grammaticale che ne connota poi anche la percezione culturale⁴⁴⁵. L'intraducibilità del neutro inglese in italiano è evidente: impossibile tradurre una parola che in una lingua non ha con sé alcuna determinazione di valore o contestuale rispetto alla lingua italiana che classifica tutti i suoi sostantivi, aggettivi, articoli ecc. in una divisione di genere binaria.

Di seguito altri esempi di intraducibili: «Come incombeva, la roba *pauline* (pr. “polàin”) sui pastori non conformisti che ho conosciuto!»⁴⁴⁶ (qui la pronuncia per l'orecchio italiano ha il senso quasi del trasporto); «Per definire con assoluta precisione un *Cad* con tre soli fonemi

⁴⁴³ La nostra analisi deve una prima strutturazione alla classificazione condotta da Antonio Daniele, *Dal centro al cerchio*, cit., pp. 120-125, della fenomenologia della presenza dell'inglese all'interno del *Dispatrio*: [...]: «a) Processo di sostituzione. Il lessema (o sintagma) inglese entra nel contesto italiano, come spinto da un impulso obbligato, quasi l'autore non potesse privarsi di un vocabolario collaterale, di un tesoro lessicale per lui ugualmente alla mano, con valenza in questo caso sostitutiva rispetto all'italiano corrispondente e al dettato soggiacente [...]. b) Processo di traduzione esatta (o di interpretazione). In questo caso il tassello inglese viene tradotto o chiosato in forma espansa e riflessa [...]. Si tratta in ogni caso di divagazioni a sfondo espressivo ed emozionale, con finalità di racconto, prima che istanze di chiara notificazione scientifica, di spiegazione strumentale delle singole parole o espressioni [...] c) Processo di traduzione con effetti umoristici. Anche questa modalità è applicata spesso, con intenzionalità goliardiche di storpiamento, secondo dei parametri di vaga somiglianza dei significanti e, a volta, totale incongruenza e non corrispondenza dei significati [...] d) Processo di equivoco. Naturalmente il confronto tra le lingue genera anche il fraintendimento. Ma è proprio da queste situazioni di imbarazzo che si sviluppano i migliori pretesti narrativi».

⁴⁴⁴ Luigi Meneghello, *Il dispatrio* [1993], Milano, Rizzoli, 2000, p. 31.

⁴⁴⁵ Antonio Daniele, *Dal centro al cerchio*, cit., p. 111.

⁴⁴⁶ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 87.

ce ne vuole della civiltà!»⁴⁴⁷; «La prima impressione a ogni ritorno è che qui i sentimenti non si attaccano alle case, alle strade, il vento li disperde. *Grimy, dingy*. L'animo contratto, per autodifesa»⁴⁴⁸. Interessante notare che spesso gli intraducibili corrispondono a parole molto brevi⁴⁴⁹:

Assurdo sproloquiare sulle speciali virtù di questa o quella lingua, ma se leggi o senti (per esempio, e gli esempi sono decine di migliaia) che qualcuno sembra un po' *smug*, e questo ti accade dopo qualche settimana di assenza e di astinenza, la mente fa *ping*!

La roba che è impaccata in quel piccolo quadrifoglio di suoni! *Smug*: soddisfazione un po' stupida di essere come si è, un fondo di pomposità imperfettamente repressa, uno spolvero di pedanteria, e poi le ricche vene della superficialità, della supponenza...

Ma come hanno fatto a ficcare tutto in questo bonsai?⁴⁵⁰

Ma in realtà gli intraducibili sono un caso molto ridotto: *Il dispatrio* è un libro di traduzione, sulla traduzione, tutto incentrato sul cercare di trapiantare le parole-amor inglesi in lingua italiana⁴⁵¹. Ed è per questo un'operazione creativa e complessa allo stesso tempo: perché molto spesso la traduzione è quasi impossibile, perché la lingua non è un qualcosa di astratto ma porta con sé una cultura, un'attitudine nei confronti del reale. La lingua inglese (a quell'altezza storica) è (ancora) lingua di concretezza e civiltà, la lingua italiana è ancora (e forse tutt'oggi) piena di retorica fascista. Tradurre quindi per ricreare una nuova lingua italiana che possa toccare il nucleo delle cose come lo fa la lingua inglese (o lo stesso dialetto maladense per l'autore). Ma anche, come analizzato da Rosanna Morace, «per distanziare se stesso da una lingua e una retorica che avvertiva moralmente inaccettabili [...], nonché di allontanare il corredo di ricordi e rimorsi che venivano a galla»⁴⁵².

L'inglese può essere colto attraverso la pronuncia, nella sua piena oralità («Mi fece piacere identificare una parola che continuava a ripetere, *peps*. Intuii a un certo punto che voleva dire 'forse', *perhaps*, e me lo attaccai a un orecchio»⁴⁵³), in questo senso può anche deformare nomi italiani, con effetto parodico («E si mise a spiegarmi quanto bene aveva fatto Mussolini all'Italia! Mussolini: e io sorridere per profondo nervosismo, invece di dirle: Vecchietta, andate

⁴⁴⁷ Ivi, p. 95.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 124.

⁴⁴⁹ Mi permetto un piccolo appunto linguistico autobiografico circa la mia esperienza con la lingua francese, e l'insegnamento della lingua italiana ai francesi, nonostante essa sia evidentemente molto più vicina all'italiano dell'inglese. Spesso se si traducono alla lettera da una lingua all'altra parole con quattro o più sillabe, si rischiano errori legati al registro linguistico, ma sovente si viene capiti. Per le parole molto brevi questo non vale, si generano dei mostri irricevibili; la cosa forse più difficile da tradurre dal francese all'italiano e viceversa, sono per l'appunto le preposizioni brevi.

⁴⁵⁰ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 170.

⁴⁵¹ Cfr. Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo*, cit., p. 44.

⁴⁵² Ivi, p. 26.

⁴⁵³ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 33.

al circo. La civiltà moderna, la democrazia, producevano dunque anche questi mostri?»⁴⁵⁴). La pronuncia è cruciale per essere davvero accolti nel nuovo sistema antropologico e civile, pronunciare in maniera errata una parola dopo decenni in Inghilterra, per il protagonista, può essere elemento di smacco e di rivelazione dell'impossibile trapianto culturale:

Non era che non piacesse, a Sir Jeremy, piuttosto non poteva sentirmi sbagliare, per esempio, la pronuncia di *dandelion* senza una trafittura di disappunto e di imbarazzo. «Cosa è successo al vostro inglese?» diceva. Ma qui non era successo niente. Non avevo mai sentito pronunciare quella parola vista in libri e giornali, e avevo istintivamente scartato l'etimologia più ovvio (e vera), il dente del leone, e scelto invece il modello fonico di *aphelion*... il dente del Dio del Sole, Sir Jeremy!

Di alcuni suono o schemi fonici fuori dalla norma inorridiva, altri ottenevano una certa indulgenza. Le "e" troppo strette (in *bed*, *Emily*, ecc.) potevano passare: ma per carità, una "o" breve per una lunga! C'era un curioso repertorio di cose inaccettabili, squalificanti. Il modo in cui io dicevo "Soho", per esempio, lo disturbava in profondo, non che spiegasse perché, non l'ho mai saputo. Mi correggeva ogni volta, in modo per me misterioso... Mi ero ridoto a cercare di evitare il nome di quel quartiere di Londra, usavo circonlocuzioni... Ancora oggi, che ci vivo accanto, lo dico con assurde cautele. Sarà la prima "o", o l'aspirata, o la seconda "o"? Possibile che sia la sibilante?⁴⁵⁵

Se il parlante non nativo non ha mai sentito una determinata parola, in questo caso *dandelion*, può scegliere l'errato modello di pronuncia (in questo caso pr: "dendilyon", con accento tonico sulla "i"), al contrario del modello corretto (che in questo caso si otterrebbe con una scansione quasi francese ma pronuncia inglese: "den-de-lion"). Si possono assimilare concetti culturali e modi di vita, sembra dirci qui Meneghello, ma quel piccolo scarto linguistico di una cattiva pronuncia su una sola lettera, può essere in certi casi la dimostrazione dell'intraducibilità non solo delle lingue in sé: ma dei soggetti umani che parlano le lingue.

Dunque, il trattamento della lingua inglese ne *Il dispatrio* è soprattutto legato a una concezione culturale della lingua. Certe volte l'assimilazione culturale sembra impossibile, ad esempio rispetto agli orari di lavoro («Ore privilegiate, ore del 'lavoro', tra il tè e il pranzo. Ma dopo il *lunch*, tra il *lunch* e il tè, non si lavora? 'Goodness me, no' mi disse Sir Jeremy. Si va a camminare in campagna, oppure si leggono i gialli: le occupazioni ausiliari dello *scholar*. Oltre alla conversazione, s'intende»⁴⁵⁶); altre volte la reazione del narratore-protagonista è seccata, anche se non può esplicitarsi a parole («'Are you the chap from Padua?'. / Chap sarete voi, gli risposi mentalmente, mentre su un piano acustico gli dicevo di sì»⁴⁵⁷)

Tuttavia, vi sono molteplici parole-amo che irrigano la lingua italiana e che permettono in realtà il trapianto e il dispatrio del soggetto. Vediamo di seguito alcuni esempi di traduzione che ci sembrano pregnanti:

⁴⁵⁴ Ivi, p. 48.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 185.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 51.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 52.

Al colloquio del British Council a Roma [...] parlai [...] di R. G. Collingwood, il filosofo, dicendo che intendevo condurre una *investigation* sul suo pensiero. Mi piaceva molto quella parola, che corrispondeva, secondo me, a un modo di studiare sconosciuto a Padova.⁴⁵⁸

Al corso mi colpì subito la parola “*discuss*”, usata nel senso di discorrere, parlarsi non ostilmente di qualcosa: ci sentivo dentro un residuo inassimilabile in senso linguistico ma anche psicologico, e forse civile...⁴⁵⁹

“Sbarrare la quercia! Costumi di un tempo, di un mondo in cui la gente assonnata poteva dormire, la gente studiosa studiare, e la malcontenta meditare in pace il suicidio. Si diceva *sporting the oak*. Quasi esibirla, metterla in mostra”.⁴⁶⁰

“He’s an Oxford man” era una frase pregnante, non voleva dire soltanto “Ha studiato a Oxford”, ma qualcosa come “Ha studiato lì e naturalmente ne porta e ne porterà sempre l’impronta”, con l’intesa che di impronte di questa sorta al mondo ce n’è solo due”.⁴⁶¹

Il capostipite, relativamente moderato, è *Nonsense*! Mentre *Rubbish*! È più apertamente spregiativo, fa pensare a ciò che in vicentino si getta nella *scoassara* (pattumiera), e infatti quel giorno meditando su si affacciava or sì or no alla mente la giusta versione nostrana: *Scoasse*!⁴⁶²

Holmes mi riferì che diceva di sé “Da piccolo, mi hanno dato il battesimo e mi hanno fatto l’innesto del vaiolo: *neither took*” (“Non hanno attecchito”: qui *neither* non conviene tradurlo, per preservare almeno un’ombra della brevità dell’originale).⁴⁶³

Farlo o subirlo, *snub* è un rigetto, una ripulsa che umilia e mortifica, una specialità inglese: in Italia, almeno ai miei tempi si faceva poco e si concepiva imperfettamente. Siamo sempre alle solite: la cosa è impossibile che non ci fosse, ma il nome della cosa, e perciò la sua idea, non circolavano molto.⁴⁶⁴

Qualche infiltrazione c’è stata, ma il senso spregiativo di *pathetic* non si avverte ancora distintamente nel nostro “patetico”. Somiglia solo in parte, a “penoso” o “pietoso”, e in certi casi pare insostituibile.⁴⁶⁵

Assumptions... Solievo di trovarsi a vivere in un ondo in cui le *assumptions* sono *assumptions*, non “supposizioni” (*suppositions*), “ipotesi” (*hypotheses*), “convincimenti” (*beliefs*): se mai “presupposizioni”, che però corrisponde anche a *presuppositions* con speciali connotazioni tecniche. Pareva una categoria naturale e insieme nuova, che confermava certi aspetti istintivi del proprio modo di pensare, e obbligava a rivedere gli altri.⁴⁶⁶

Da questi esempi si evince il procedimento meneghelliano: le parole-amo colpiscono innanzitutto per la loro sorprendente assenza nella cultura italiana. Una volta controllato che effettivamente la parola non abbia davvero un corrispettivo, l’autore si occupa di riempire il

⁴⁵⁸ Ivi, p. 33.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 37.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 53.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 60.

⁴⁶³ Ivi, p. 62.

⁴⁶⁴ Ivi, pp. 62-63.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 94.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 173.

vuoto, far fluire la corrente tra i due poli, come spiegato in un luogo metatestuale: «Certi settori dell'esperienza si analizzano meglio, in modo più sottile o più penetrante, nel lessico della lingua A, altri nella lingua B. è lo schema della Ragione e della Fede in san Tommaso. I due cerchi si intersecano, nell'ovoide di mezzo stanno appaiati per esempio *coward* e 'vigliacco', mentre all'esterno abbiamo di qua *vicious*, o *bully*, o *cad*, di là qualcuna delle nostre specialità»⁴⁶⁷. In altri casi questa continua comparazione tra le lingue e le culture mette in scena alcune parole o nozioni che risulterebbero già tradotte dall'inglese all'italiano: «Secondo me la nozione di auto-compiacimento, da noi, è tradotta. Dire, pensare, in italiano che una civiltà o un'età (queste) sono *self-satisfied* non riesce agevole. Pure di auto-compiacimento noi in Italia ne portavamo addosso senza saperlo una dose 'massiccia' (goffa traduzione di *massive*)»⁴⁶⁸. D'altronde, ci sono anche dei casi in cui sono parole e concetti italiani a non essere pienamente traducibili in inglese, si veda:

Curioso: "sussiego" è una delle parole che non so dire meglio, o almeno altrettanto bene, in inglese. Per rendere l'idea bisogna ricorrere a un rafforzativo, come *bloody*: anzi direi che per chi usa le due lingue una buona traduzione inglese di "sussiego" è "*bloody sussiego*".⁴⁶⁹

«Faccio questo mecidio...» Come chiarire agli inglesi che contro ogni apparenza quelle parole non annunciavano necessariamente un *murder*? C'è di mezzo una storpiatura, da persona *illiterate*, del termine italiano "omicidio" che in sé e per sé vuol dire proprio *murder*. Ma qui siamo in una sfera linguistica e mentale in cui accanto all'"omicidio" c'è anche il "mecidio", non molto diverso da "sproposito", *spigasso*, ecc. [...] Tradussi perciò "mecidio" con *outrage*, sostenendo tra me e me che, storpiata la parola, la natura giuridica profonda della cosa (ammesso che ci sia qualcosa di profondo nel giure) cambiava.⁴⁷⁰

4.3.3. *L'Indian English di Rushdie: ibridazioni e polifonia.*

Nonostante l'*Indian English* sia unanimemente riconosciuto come una delle caratteristiche maggiori della scrittura di Rushdie, esso non è costante e non ha le medesime caratteristiche nei tre romanzi del nostro corpus. In *Midnight's Children* esso è effettivamente onnipresente: la lingua del romanzo è l'inglese, sì, ma sempre ibridata tramite i modelli dell'hindi-urdu. Questa scelta ha le motivazioni poetiche che abbiamo già analizzato: Rushdie cerca di creare una lingua franca inglese dell'India unita. Ma essa è anche motivata da ragioni diegetiche: il narratore e protagonista, Saleem Sinai, è nativo di Bombay, dunque la lingua in cui egli descrive la sua storia non può che essere un inglese ibridato. Queste motivazioni

⁴⁶⁷ Ivi, p. 95.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 88.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 98.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 76.

diegetiche sono alla base del diverso intarsio linguistico di *The Satanic Verses* e *Quichotte*. In entrambi i romanzi infatti, come vedremo, l'*Indian English* diventa caratterizzazione linguistica unicamente dell'idioletto di alcuni personaggi, mentre la narrazione viene condotta sostanzialmente in un inglese letterario pluridiscorsivo che, come, analizzato da Guy Astic, si propone come vera e propria lingua tradotta⁴⁷¹.

Partiamo da *Midnight's Children*. Il romanzo vuole essere una narrazione orale in forma scritta, strutturandosi nel dialogismo tra Saleem e Padma. Trattasi, seguendo la definizione di Catherine Pessa-Miquel di una «scrittura trasportata»⁴⁷², che contiene numerosi tratti di oralità, che spesso si traducono nell'inserimento di parole in hindi-urdu. Ma quali sono le caratteristiche principali dell'*Indian English*? In queste pagine cercheremo di colmare le nostre mancanze sulla conoscenza dei tratti storici e linguistici dell'*Indian English*⁴⁷³ appoggiandoci molto sull'importante studio di Marianna Cefariello, *L'Indian English nella narrativa di Salman Rushdie: il caso Midnight's Children*⁴⁷⁴. La studiosa opera un'attenta tripartizione dei diversi *indianisms* (le interferenze ereditate dalla madrelingua indiana nella produzione linguistica dell'*Indian English* dei parlanti indiani): parole che traggono l'area semantica dalle lingue indiane e che vengono tradotte direttamente in *Indian English* (per esempio *the confusion of caste*, traduzione letterale dell'indiano *varna sankara*), termini inglesi utilizzati in maniere completamente nuove (es. *salt-fiver*, *rape-sister*), parole formate su analogia di altri indianismi (es. *black market* diventa *black money*). A livello lessicale si nota anche una predilezione per un lessico ricercato e antiquato, ormai desueto nel *British English* (ad esempio, *thrice* in sostituzione di *three times* e *gingerly* in luogo di *carefully*). Per quanto riguarda invece le forme verbali, notiamo: l'omissione dei pronomi nei verbi riflessivi (es. *enjoy*, *exert*), la sostituzione di verbi transitivi con intransitivi (es. *reach*, *waive*), l'estensione dei *phrasal verbs* (es. *eat off*), la predilezione per la *ing form* (anche nei verbi di percezione), abbreviazione di parole inglesi. Nella sintassi, si nota un uso arbitrario dell'articolo determinativo ed indeterminativo, l'uso di *only* e *itself* per enfatizzare il tempo e il luogo, fenomeni di *reduplication* delle parole, cambio dell'ordine della frase in oggetto-soggetto-verbo.

Ritornando al livello lessicale, possiamo avere il caso di ibridazioni tra lingua madre e inglese (i *kichiri*), come: *general mai* (*in general*), *ek minute* (*one minute*). Vi sono inoltre

⁴⁷¹ Cfr. Guy Astic, *Salman Rushdie. La fièvre du roman*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2024, p. 229.

⁴⁷² Catherine Pessa-Miquel, *Salman Rushdie. L'écriture transportée*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 27.

⁴⁷³ Si veda anche a tal proposito lo studio di Vijay Mishra, *Rushdie-Wushdie; Salman Rushdie's Hobson-Jobson*, «New Literary History», vol. 40, n. 2, 2009, pp. 385-410.

⁴⁷⁴ Marianna Cefariello, *L'Indian English nella narrativa di Salman Rushdie: il caso Midnight's Children*, Napoli, Giapeto, 2015.

diversi termini di uso comune, appartenenti alla lingua hindi, che vengono usati, non tradotti, all'interno di espressione in *Indian English*: *achchaa* (good), *arrai* (hey), *bahut* (a lot), *hajar* (more than a lot), *masala* (spicy), *teek hai* (okay), *yaar* (buddy, pal).

Ora, nei romanzi di Rushdie l'inglese assume il ruolo di una lingua panindiana (ossia di una lingua che attraversa e accomuna tutta l'India) per fornire una rappresentazione completa del subcontinente. Il termine "traduzione" viene spesso usato in questo contesto; tuttavia, piuttosto che denotare la reale traduzione di un testo in un'altra lingua, esso diventa un'utile metafora per le simultanee trasformazioni in un linguaggio dialettale, nazionale e globale. Da una parte la voce narrante nei suoi romanzi effettua una sorta di traduzione dalla lingua indiana in inglese al fine di rappresentare la complessità multilinguistica della nazione indiana all'interno di un discorso narrativo omnicomprensivo. L'eteroglossia della nazione è quindi "tradotta" in un mezzo espressivo monolingustico che aspira a rappresentare tutta l'India. D'altra parte, i narratori dei suoi romanzi "vernacularizzano" l'inglese presentandolo come un mezzo di traduzione dalle altre lingue indiane.

In *Midnight's Children*, come abbiamo anticipato, questo processo traduttivo è esplicito: la parola/frase in Hindi/Urdu e la traduzione in inglese sono poste l'una accanto all'altra, generando una ripetizione semantica. Di seguito diversi esempi: «the mader-imillat or mother of the nation»⁴⁷⁵, «Godown, gudam, warehouse, call it what you like»⁴⁷⁶, «There do not seem to be any goondas, any trouble-makers»⁴⁷⁷, «Hey, bhaenchud! Hey, little sister-sleeper»⁴⁷⁸. Come analizzato da Cefariello, il processo di traduzione come reduplicazione deriva in realtà dall'indianizzazione dell'inglese, «tuttavia una particolare forma di raddoppiamento in *Indian English* fa uso diretto della traduzione tra le lingue, usando il contesto linguistico ibrido per ripetere la stessa parola in una lingua diversa»⁴⁷⁹. Difatti anziché consentire all'inglese di assimilare l'esperienza indiana, in *Midnight's Children* Rushdie permette agli elementi intraducibili della lingua e cultura indiana di stravolgere la lingua inglese: «ciò che viene guadagnato nella traduzione, quindi, è un risultato diretto dell'intraducibilità, dell'incommensurabilità di diverse lingue. È proprio la distorsione prodotta dalla traduzione che ibridizza il linguaggio e che produce nuove forme linguistiche»⁴⁸⁰. A tal proposito, si riscontra un numero significativo di parole non inglesi – *shikara*, *chaprassi*, *tongas*, *ikkas*,

⁴⁷⁵ Salman Rushdie, *Midnight's Children* [1981], 40th Anniversary Edition, London, Jonathan Cape, 2021, p. 322.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 71.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 35.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 320.

⁴⁷⁹ Marianna Cefariello, *L'Indian English nella narrativa di Salman Rushdie*, cit., p. 70.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 78.

gharries, kurta, feringhee, goonda, takht, dupatta, phaelwan, lok sabha, almirah, muhalla, nargisi kofta, jawan, rasgullas, gulab jamans, pallu, khansamma, pakora, hijra, dharmachakra, tamasha, lungi, garam masala – la maggior parte delle quali designa specifici riferimenti culturali che sono esclusivamente indiani e dei quali non si ha un equivalente in inglese.

Ulteriore caratteristica di *Midnight's Children* è la creazione di neologismi, che Cefariello classifica come: neologismi che rientrano nel settore della morfologia, e neologismi che rientrano nell'area dei prestiti⁴⁸¹. Per quanto riguarda i neologismi morfologici, abbiamo diversi casi. Innanzitutto, quelli in cui a un termine indiano si aggiunge un suffisso inglese (*pajamas, goondas*); poi quelli in cui a termini inglesi viene aggiunto un suffisso indiano (*cousinji, sisterji*); in altri casi alla radice di un morfema in hindi o urdu viene aggiunto un morfema inglese per formare una parola composta (*paan shop, green medicine wallah*). Inoltre, come indicato da Cefariello, l'uso del suffisso “-ed” è un ulteriore modo per creare numerosi neologismi⁴⁸² (*frost hardened, many headed, one eyebrowed*); ma si trova spesso anche l'uso del suffisso “-ing” (*hand flapping, mother sleeping*). Padma è il personaggio che fa maggiore uso di neologismi, soprattutto trasformando gli aggettivi in sostantivo tramite il suffisso “-ie” (*the baldie, the blackie*). Abbiamo inoltre l'inserimento di diverse espressioni indiane che si possono ascoltare per le strade di Bombay ma che sono in realtà prive di significato: *arre baap* (esprime disaccordo), *wah wah* (esprime apprezzamento), *joono-moono* (esprime amore e affetto). Oltre alle caratteristiche lessicali, Cefariello analizza diverse caratteristiche sintattiche significativamente: forme verbali non utilizzate nell'inglese standard («that is what the Public is wanting»⁴⁸³, «I don't know what go into you daddy now»⁴⁸⁴), anomala costruzione delle frasi («Why these old things can't stay dead...?»⁴⁸⁵), gli avverbi *only* ed *even* appaiono dopo ciò che delimitano e non prima come richiesto nell'inglese standard («that girl is sickly from too much soft living only»⁴⁸⁶), gli aggettivi rafforzativi *so* e *too* sono posizionati prima del nome («with so-big sisal farms»⁴⁸⁷).

Dopo la necessaria analisi delle caratteristiche più precisamente linguistiche dell'*Indian English* di Rushdie in *Midnight's Children*, intendiamo concentrarci su delle qualità

⁴⁸¹ Ivi, p. 116.

⁴⁸² Ivi, p. 119.

⁴⁸³ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 236.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 200.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 239.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 35.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 97.

maggiormente letterarie. Particolarità del romanzo è infatti anche di caratterizzare con un particolare idoletto tutti i diversi personaggi, per esempio la parlata della nonna di Saleem è caratterizzata dal ripetuto *whatisname* (*what's his name*): «This, whatisname, is a very heavy pot; and if just once I catch you in here, whatisname, I'll push your head into it, add some dahi, and make, whatisname, a korma. I don't know how my grandmother came to adopt the term whatisname as her leitmotif, but as the years passed it invaded her sentences more and more often. I like to think of it as an unconscious cry for help... as a seriously-meant question»⁴⁸⁸. Mary Pereira invece viene caratterizzata dalla pronuncia delle "s" («You newlyweds, I can't stop coming to see, *cho chweet* I can't tell you!»⁴⁸⁹). William Methwold parla un inglese perfetto che cerca però di ingraziarsi soggettività indiane attraverso l'uso di modi di dire in hindi-urdu («Look around you: everything's in fine fettle, don't you agree. Tickety-boo, we used to say. Or, as you say in Hindustani: Sabkuch ticktock hai. Everything's just fine»⁴⁹⁰). Lo slang americano di Evie Burns è chiaramente caratterizzato («Hey you widda leaky nose! Stop watching the schoopid ball, ya crumb! I'll showya something worth watching!»⁴⁹¹), e per una sorta di "attrazione linguistica", anche Saleem e Sonny cominciano a parlare come lei, intervallando lo slang però con intercalari hindi-urdu («'But hey, man, that's no-fair man, why don't you do it yourself?' [...] / 'Hey, Sonny, man, think. Think only. These girls need careful handling, man. Look how the Monkeys flies off the handle! You've got the experience, yaar, you've been through it. You'll know how to go gently this time. What do I know, man?'»⁴⁹²).

La lingua è organismo ibrido e cangiante, che si adatta anche ai diversi linguaggi dei media, per esempio ai cartelloni pubblicitari:

That morning he'd seen two men pushing a low trolley on which were mounted two enormous hand-painted posters, back-to-back, advertising the new film Gai-Wellah, starring Rashid favourite actor Dev. FRESH FROM FIFTY FIERCE WEEKS IN DELHI! STRAIGHT FROM SIXTY-THREE SHARPSHOOTER WEEKS IN BOMBAY! The posters cried, SECOND RIP-ROARIOUS YEAR! The film was an eastern Western.⁴⁹³

Om Hare Khusro Hare Khusrovand Om

Know, O unbleivers, that in the dark Midnights of CELESTIAL SPACE in a time before Time lay the sphere of Blessed KHUSROVAND!!! Even MODERN SCIENTISTS now affirm that for generations they have LIED to conceal from the People whose right it is to know of the Unquestionabel TRUE existence of this HOLY HOME OF TRUTH!!! [...]

* * * NOW! * * *

For 1st Time, such powers may be used

⁴⁸⁸ Ivi, pp. 48-49.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 89.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 128.

⁴⁹¹ Ivi, p. 252.

⁴⁹² Ivi, p. 256.

⁴⁹³ Ivi, p. 60.

Ma abbiamo anche la perenne presenza del linguaggio cinematografico, per esempio nel seguente passaggio: «zooming out slowly into long-shot, I allow the sound-track music to drown my words, because Tony Brent is reaching the end of his medley, and his finale, too, is the same as Winkies's: 'Good Night, Ladie's' is the name of the song. Merrily it rolls along, rolls along, rolls along... / (Fade-out.)»⁴⁹⁵.

La resa forse maggiormente interessante del rapporto tra multilinguismo e traduzione è però data nel capitolo *This is All-India Radio* («Yé kaskvai hai. This is All-India Radio»⁴⁹⁶). Qui, infatti, per rendere stilisticamente la telepatia di Saleem, Rushdie adotta una particolarissima forma di *stream of consciousness* della folla⁴⁹⁷ («In 1956, then, languages marched militantly through the daytime streets; by night, they rioted in my head»⁴⁹⁸). Ma come rendere questo multilinguismo a livello stilistico?

My voices, far from being scared, turned out to be as profane, and as multitudinous, as dust. Telepathy, then: the inner monologues of all the so-called teeming millions, of masses and classes alike, jostled for space within my head. In the beginning, when I was content to be an audience – before I began to *act* – there was a language problem. The voices babbled in everything from Malayalam to Naga dialects, from the purity of Lucknow Urdu to the Southern slurrings of Tamil. I understood only a fraction of the things being said within the walls of my skull. Only later, when I began to probe, did I learn that below the surface transmissions – the front-of-mind stuff which is what I'd originally been picking-up – language faded away, and was replaced by universally intelligible thought-forms which far transcended words... but that was after I heard, beneath the polyglot frenzy in my head, those other precious signals, utterly different from everything else, most of them faint and distant, like far-off drums whose insistent pulsing eventually broke through the fish-market cacophony of my voices...⁴⁹⁹

Trattasi di un vero e proprio trattato di traduzione: all'inizio nella ricezione di Saleem vi è un problema linguistico babelico in quanto tutti i differenti dialetti e lingue del subcontinente indiano si intrecciano tra di loro; in seguito, però a questa Babele linguistica si sostituisce una forma linguistica trascendentale (difatti la lingua pura benjaminiana) che permette di comprendere tutte le lingue nella loro diversità: è la lingua della traduzione. Questa stessa motivazione verrà usata per rendere in lingua inglese le differenti lingue della *Midnight's Children Conference*: «For the sake of their privacy, I am refusing to distinguish the voices from one another; and for other reasons. For one thing, my narrative could not cope with five

⁴⁹⁴ Ivi, p. 371.

⁴⁹⁵ Ivi, pp. 328-329.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 230.

⁴⁹⁷ Il particolare stile di Rushdie è, come abbiamo visto nel nostro secondo capitolo, al centro dell'analisi di Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

⁴⁹⁸ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. 231.

⁴⁹⁹ Ivi, pp. 232-233.

hundred and eighty-one fully-rounded personalities; for another, the children, despite their wondrously discrete and varied gifts, remained, to my mind, a sort of many-headed monster, speaking in the myriad tongues of Babel; they were the very essence of multiplicity, and I see no point in dividing them now»⁵⁰⁰. Una volta risolto il problema multilingue, si configura dunque per Rushdie la questione di come rendere stilisticamente questo flusso di coscienza proteiforme: la soluzione trovata è difatti riprendere gli *stream of consciousness* canonizzati da Joyce⁵⁰¹ e Woolf, esacerbando però i contrasti repentini tra i pensieri delle persone (giocando insomma maggiormente sul versante grottesco e parodico):

Imagine yourself inside me somehow, looking out through my eyes, hearing the noise, the voices, and now the obligation of not letting people know, the hardest part was acting surprised, such as when my mother said Hey Saleem guess what we're going for a picnic to the Aarey Milk Colony and I had to go Ooo, exciting!, when I had known all along because I had heard her unspoken inner voice And on my birthday seeing all the presents in the donors' minds before they were even unwrapped And the treasure hunt ruined because there in father's head was the location of each clue every prize And much harder [...], that's my father thinking, MY FATHER, now he's looking at me all funny What's the matter son don't you feel well Yes fine Abba fine, must go now GO TO GET AWAY homework to do.⁵⁰²

Abbiamo dunque soprattutto un'eliminazione della punteggiatura, la lettura però viene facilitata dall'inserimento delle lettere maiuscole per segnare il cambio discorsivo.

L'importanza dell'*Indian English* è meno costante in *The Satanic Verses* e *Quichotte*, per motivi diversi. *The Satanic Verses* vuole essere il romanzo della migrazione, non può dunque essere caratterizzato solo da una tipologia (per quanto ibridata) di inglese: qui, come analizzato da Soren Frank⁵⁰³, troviamo maggiormente gli stilemi di una deterritorializzazione della lingua inglese, secondo la definizione di letteratura minore di Deleuze e Guattari che abbiamo analizzato. D'altro canto, *Quichotte* si svolge negli Stati Uniti e la volontà sembra essere quella di esibire il contrasto tra un inglese informale ma non pluridiscorsivo e il caos babelico della *Age-of-Anything-Can-Happen*.

L'accettazione o la negazione della propria transculturalità per Gibreel e Saladin (che abbiamo analizzato nel nostro terzo capitolo) si traduce anche in *The Satanic Verses* in un diverso approccio linguistico alla lingua inglese e alla traduzione linguistica e identitaria. Gibreel Farishta, infatti, come notato da Jenni Ramone, riporta già nel suo cognome la natura

⁵⁰⁰ Ivi, p. 317.

⁵⁰¹ Per una comparazione tra le poetiche di Joyce e Rushdie, si veda: Diana Badulescu, *Rushdie's Cross-Pollinations*, Iasi, Editura Junimea, 2013, pp. 39-51.

⁵⁰² Ivi, p. 235.

⁵⁰³ Cfr. Soren Frank, *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, Jan Kjaerstad*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 154.

tradotta, essendo Farishta la traduzione letterale in urdu di “angelo”⁵⁰⁴. L’idioletto di Gibreel è difatti pienamente *Indian English*, formato da tutte le particolarità che abbiamo analizzato nelle precedenti pagine, tanto da poter parlare, secondo Guy Astic, di una vera e propria *oraliture* («l’oral dans sa fracture scriptée, transposée, s’articulant à l’oral en soi»⁵⁰⁵). Si vedano i seguenti esempi:

«To be born again,» sang Gibreel Farishta tumbling from the heavens, «first you have to die. Ho ji! Hi ji! To land upon the bosomy earth, first one needs to fly. Tat-taa! Taka-thun! How to ever smile again, if first you won’t cry? How to win the darling’s love, mister, without a sigh? Baba, if you want to get born...»,⁵⁰⁶

«Ohé, Salad baba, it’s you, too good. What-ho, old Chumch»,⁵⁰⁷

«Hey, Spoono, » Gibreel yelled, eliciting a second inverted wince, «Proper London, bhai! Here we come! Those bastards down there won’t know what hit them. Meteor or lighting or vengeance of God. Out of thin air, baby. *Dharrraaamm!* Wham, na? What an entrance, yaar. I swear: splat». ⁵⁰⁸

Spoon. Like Zeenat Vakil, Gibreel had reacted with mirth to Saladin’s abbreviated name; «Bhai, wow. I’m tickled, truly. Tickled pink. So if you are an English *chamcha* these days, let it be. Mr Sally Spoon. It will be our little joke. » Gibreel Farishta had a way of failing to notice when he made people angry. *Spoon, Spoono, my old Chumch:* Saladin hated them all. But could no nothing. Except hate.⁵⁰⁹

Gibreel at some point during their three and a half days, booming with his usual foot-in-mouth lack of restraint, «Baby you’re no iceberg, whatever they say. You’re a passionate lady, bibi. Hot, like a kachori. » He had pretended to blow on scalded fingertips, and shook his hand for emphasis: *O, too hot. O, throw water.* Gibreel Farista. She controlled herself: Hi ho, it’s off to work.⁵¹⁰

L’*Indian English* di Gibreel è caratterizzato dal continuo inserimento di intercalari indiani non tradotti, che individualizzano il suo discorso (*yaar, babi*); dal consistente utilizzo di onomatopée che non riproducono suoni inglesi ma indiani (*tat-ta!*, *dharrrrraaaaamm!*); dall’abbreviazione amichevole dei nomi di amici e colleghi (spesso non richieste e accettate, come nel caso di Saladin). L’idioletto di Gibreel tendenzialmente manterrà le stesse caratteristiche anche durante i sogni degli episodi del Corano o durante la sua metamorfosi nell’Arcangelo Gabriele, generando scarti tra registri alti, comici e grotteschi («What shall I recite? / Gibreel remains silent, empty of answers, for Pete’s sake, bhai, don’t go asking me»⁵¹¹). Il linguaggio di Gibreel si modifica quando non è più lui a parlare direttamente, ma sono Mahound o l’Autore/Satana a prendere la parola tramite le sue corde vocali («And the power,

⁵⁰⁴ Jenni Ramone, *Salman Rushdie and Translation*, cit., p. 24.

⁵⁰⁵ Guy Astic, *Salman Rushdie. La fièvre du roman*, cit., p. 230.

⁵⁰⁶ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, London, Viking, 1988, p. 3.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 83.

⁵¹⁰ Ivi, p. 195.

⁵¹¹ Ivi, p. 111.

starting with Mahound, reaching up to *my vocal cords* and the voices comes. / Not my voice I'd never know such words I'm no classy speaker never was never will be but this isn't my voice it's a Voice»⁵¹²). Nel momento di massima confusione tra i piani, comincerà a parlare arabo nel sonno:

He would still speak, at night, verses in Arabic, a language he did not know: *tilk al-gharaniq al'ula wa inna shafa'ata-hunna la-turtaja*, for example, which turned out to mean (Allie, woken by his sleeptalk, wrote it down phonetically and went with her scrap of paper to the Brickhall mosque, where her recitation made a mullah's hair stand on end under his turban): "These are exalted females whose intercession is to be desired".⁵¹³

Difatti, come indicato da Ramone, la figura dell'angelo che interpreta e modifica le parole dell'autorità (sia essa paradisiaca o infernale), si può intendere come una metafora della stessa figura del traduttore, il quale può decidere se rispettare il testo originale o trasportare creativamente il testo nella nuova cultura, inserendo la propria *agency*⁵¹⁴. Lo stesso episodio dei versi satanici assumerebbe dunque difatti la dimensione di una sorta di errore di traduzione, di trasmissione culturale e linguistica. D'altro canto, il linguaggio di Gibreel si frammenterà e perderà la sua continuità sintattica e lessicale durante l'episodio dello "scontro finale" con Saladin: qui la perdita della ragione e l'inversione demoniaca vengono infatti espresse attraverso un linguaggio frammentato (anche visivamente), che riprende (facendo il verso) i versi satanici di Chamcha⁵¹⁵.

Il linguaggio di Saladin è caratterizzato invece in maniera decisamente opposta: costruendo la sua identità narrativa inglese in opposizione rispetto a quella indiana, egli cerca di parlare in un perfetto inglese standard che non possa lasciar trasparire la sua provenienza (che viene tuttavia costantemente smascherata dalla propria etnicità). Da piccolo in realtà Saladin è pienamente immerso nella realtà indiana, anche se sogna la mecca straniera, Londra, appropriandosene tramite filastrocche e una pronuncia indiana (*Ellowen deeowen*):

His favourite playground rhymes were those that yearned for foreign cities: *kitchy-conkictchy-ki kitchy-con stanty-eye kitchy-ople kitchy-cople kitchy-Con-stanti-nople*. And his favourite game was the version of grandmother's footsteps in which, when he was *it*, he would turn his back on upcreeping playmates to gabble out, like a mantra, like a spell, the six letters of his dream-city, *ellowen deeowen*. In his secret heart, he crept silently up on London, letter by letter, just as his friends crept up to him. *Ellowen deeowen London*.⁵¹⁶

⁵¹² Ivi, p. 112.

⁵¹³ Ivi, p. 340.

⁵¹⁴ Cfr. Jenni Ramone, *Salman Rushdie and Translation*, cit., p. 25.

⁵¹⁵ Cfr. Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., pp. 544-545.

⁵¹⁶ Ivi, p. 37.

La sua successiva migrazione e assimilazione all'identità inglese viene messa in evidenza attraverso un vero e proprio conflitto linguistico coi genitori: da un punto di vista più culturale, per quanto riguarda la madre Nasreen, che si prende anche gioco del nuovo modo di esprimersi del figlio («His transmutation into a Vilayeti was well advanced. 'See how well he complains,' Nasreen teased him in front of his father. 'About everything he has such big-big criticism [...], why can't we take pride in our surroundings, isn't it'»⁵¹⁷, si veda appunto il molto inglese *isn't it* alla fine delle frasi); da un punto di vista prettamente linguistico per il padre Changez («'You are no son of mine, but a *ghoul*, a *hoosh*, a demon up from hell. An actor!'»⁵¹⁸). Ma la metamorfosi identitaria e linguistica di Saladin non si ferma semplicemente a un inglese standard: egli diventa l'uomo dalle mille e una voce, capace di riprodurre allo stesso modo qualsivoglia tipo di voce o accento:

Because he did have that gift, truly he did, he was the Man of a Thousand Voices and a Voice. If you wanted to know how your ketchup bottle should talk in its television commercial, if you were unsure as to the ideal voice for your pocket of garlic-flavoured crisps, he was your very man. He made carpets speak in warehouse advertisement, he did celebrity impersonations, baked beans, frozen peas. On the radio he could convince an audience that he was Russian, Chinese, Sicilian, the President of the United States. Once, in a radio play for thirty-seven voices, he interpreted every single part under a variety of pseudonyms and nobody ever worked it out.⁵¹⁹

Le diverse voci del suo multilinguismo non entrano tuttavia mai in relazione tra di loro, sono separate in compartimenti stagni, addizionate l'una all'altra, non generano un idioletto ibrido e inter-traduttivo tra le lingue. Quello che manca al multilinguismo di Saladin è dunque proprio la traduzione: e il multilinguismo senza traduzione, sembra dirci Rushdie, è accomunabile a un monolinguisma purista standard, in quanto non mette in crisi l'intrinseca unità delle lingue. Durante i primi anni in Inghilterra la transizione tra i diversi *self* e le diverse voci è possibile per Saladin, ma all'altezza del racconto dei *Satanic Verses*, la continua metamorfosi è ormai sempre più difficile e ciò viene espresso proprio attraverso delle riimmersioni dell'*Indian English*:

When he was young, he told her, each phase of his life, each self he tried on, had seemed reassuringly temporary. Its imperfections didn't matter, because he could easily replace one moment by the next, one Saladin by another. Now, however, change had begun to feel painful [...]. 'It isn't easy to tell you this, but I'm married now, and not just to wife but life'. *The accent slippage again.*⁵²⁰

L'episodio in cui l'assimilazione linguistica di Saladin è messa maggiormente in crisi è sicuramente il dialogo con gli agenti di polizia che lo portano in caserma scambiandolo per un

⁵¹⁷ Ivi, p. 44.

⁵¹⁸ Ivi, p. 48.

⁵¹⁹ Ivi, p. 60.

⁵²⁰ Ivi, p. 63.

immigrato irregolare a causa del colore della sua pelle (nonché dalle corna da Diavolo che gli sono cresciute). Qui Chamcha vorrebbe parlare nel suo perfetto inglese, ma «he would find his voice mutated into goat-bleats [...], his metamorphosis into this supernatural imp – was being treated by the others as if it were the most banal and familiar matter they could imagine»⁵²¹. Il non saper parlare inglese viene percepito dagli agenti di polizia come un segno di disumanità: chi non parla la lingua del colonizzatore e della civiltà è un barbaro, viene trattato alla stregua di un animale («‘Animal,’ Stein cursed him as he administered a series of kicks, and Bruno joined in: ‘You’re all the same. Can’t expect animals to observe civilized standards. Eh?’»⁵²²). L’impossibilità della completa traducibilità, del completo adattamento culturale, così come ne *Il dispatrio* di Meneghello, è resa dal fatto che gli agenti di polizia, i *locals*, non parlano certo un inglese standard e perfetto, ma pieno di inflessioni locali e personali: l’idioletto del *native speaker* è impossibile da raggiungere per l’immigrato:

Officer Stein, whom his colleagues called ‘Mack’ or ‘Jockey’, turned out to be a large, burly man with a thick roller-coaster of a nose; his accent, it now transpired, was exaggeratedly Scottish. ‘Tha’s the ticket,’ he remarked approvingly as Chamcha munched miserably on. ‘An actor, was it? I’m partial to watchin’ a guild man perform.’⁵²³

Il ritorno delle mille e una voci si ha nell’ultima parte del libro, quando Saladin, che ha ormai pienamente accettato la propria natura demoniaca, decide di utilizzare il suo talento per vendicarsi nei confronti di Gibreel, recapitandogli chiamate con voci sempre diverse in cui insinua ripetuti tradimenti di Alleluia Cone:

*I like coffee, I like tea,
I like things you do with me.*

Tell her that, the voice swooned, and rang off. Another day it returned with another jingle:

*I like butter, I like toast,
You’re the one I love the most.*

Give her that message, too; if you’d be so kind.

[...] But O how easy it all turned out to be! How comfortably evil lodged in those supple, infinitely flexible vocal cords, those puppetmaster’s strings [...]. And how carefully it bided its time, sending forth every voice but the voice that would deliver the coup de grâce [...] deep voices and squeaky voices, slow ones, quick ones, sad and cheerful, aggression-laden and shy.⁵²⁴

Saladin e Gibreel non sono gli unici due personaggi con una caratterizzazione del proprio ideoletto. Il linguaggio di Eugene Dumsday è caratterizzato da contrazioni di parole diverse e

⁵²¹ Ivi, p. 158.

⁵²² Ivi, p. 159.

⁵²³ Ivi, p. 160.

⁵²⁴ Ivi, pp. 444-445.

da uno spiccato slang americano («The creationist scientist Eugene Dumsday was unable to bear the realization that the hijackers did not intend to release him [...]. *Now just hold hard here, busters, now goddamn it enough is ENOUGH, whaddya wheredya get the idea you can and so forth*»⁵²⁵); la non assimilazione di Hind alla cultura inglese si esprime attraverso il continuo inserimento di parole indiane intraducibili («‘Look at this husband of mine. What sort of haji is this? Here is Shaitan himself walking in through our door, and I am made to offer him hot chicken yakhni, cooked by my own right hand.’»⁵²⁶); Hal Valance parla in italo-americano («‘No capeesh,’ he said, remembering Valance’s fondness for Italian-American argot – this was, after all, the author of the slogan *Getta pizza da action*»⁵²⁷); Hanif Johnson per rendersi più accettabile e credibile di fronte ai manifestanti, assume un accento del Trinidad («‘Another old lady get slice ls’ night,’ announced Hanif Johnson, affecting a Trinidadian accent in the way he had. ‘No mo soshaal security for she’»⁵²⁸); la provenienza polacca del padre di Alleluia Cone, Otto, è espressa tramite l’inserimento di piccole parole legate all’affettività («‘The world is incompatible, just never forget it: gaga. Ghosts, Nazis, saints, all live at the same time; in one spot, blissful happiness, while down the road, the inferno’»⁵²⁹); mentre Sisodia soffre di balbuzie («*Where am I*, and Sisodia, seeing the legendary features of the vanished demigod squashed up against the limousine’s windshield, was tempted to answer: *Baback where you bibi belong: on the iska iska iscreen*. – ‘No bobobones broke,’ Sisodia told Allie. ‘A mimi miracle. He ista ista istepped right in fafa front of the weewee vehicle’»⁵³⁰); la sorella di Saladin modifica il suo linguaggio attraverso spie di slang americano («‘I suppose,’ she addressed her glass, sitting at the old pine table in the spacious kitchen, ‘that what I did was unforgivable, huh?’ / That little Americanizing *huh* was new: another of her infinite series of blows against her breeding?»⁵³¹). Infine, Pamela Lovelace ha una voce iper-identificabile con l’entroterra dell’Inghilterra settentrionale:

Pamela Chamcha, née Lovelace, was the possessor of a voice for which, in many ways, the rest of her life had been an effort to compensate. It was a voice composed of tweeds, headscarves, summer pudding, hockey-sticks, thatched houses, saddle-soap, house-parties, nuns, family pews, large dogs and philistinism, and in spite of all her attempts to reduce its volume it was loud as a dinner-jacketed drunk throwing bread rolls in a Club.⁵³²

⁵²⁵ Ivi, p. 79.

⁵²⁶ Ivi, p. 245.

⁵²⁷ Ivi, p. 265.

⁵²⁸ Ivi, p. 287.

⁵²⁹ Ivi, p. 295.

⁵³⁰ Ivi, p. 337.

⁵³¹ Ivi, p. 403.

⁵³² Ivi, p. 180.

Si noti qui il forte nesso tra modo di parlare e cultura di riferimento. La stessa forte associazione si ha quando viene spiegato che il problema di Jumpy Joshi con Hanif Johnson è linguistico, ovvero discorsivo:

Hanif was in perfect control of the languages that mattered: sociological, socialistic, black-radical, anti-anti-anti-racist, demagogic, oratorical, sermonic: the vocabularies of power. *But you bastard you rummage in my drawers and laugh at my stupid poems. The real language problem: how to bend it shape it, how to let it be our freedom, how to repossess its poisoned wells, how to master the rivers of words of time and blood: about all that you haven't got a clue.* How hard that struggle, how inevitable the defeat. *Nobody's going to elect me to anything. No power-base, no constituency: just the battle with the words.* But he, Jumpy, also had to admit that his envy of Hanif was as much as anything rooted in the other's greater control of the languages of desire.⁵³³

Un ultimo appunto sulla lingua di *The Satanic Verses*. Negli episodi del Corano non vi è sostanzialmente (e sorprendentemente) presenza della lingua araba, se non nell'unico caso in cui Salman risponde alla minaccia di morte di Mahound («'Salman Farsi,' the Prophet begins to pronounce the sentence of death, but the prisoner begins to shriek the qalmah: 'La ilaha ilallah! La ilaha!'⁵³⁴); l'unica ulteriore presenza dell'arabo non è in un episodio del Corano, ma in quello dell'arrivo di Gibreel e Saladin sulla costa inglese («*Kan ma kan/Fi quadim azzaman...* It was so, it was not, in a time long forgot, that there lived in the silver-land of Argentina a certain Don Enrique Diamond [...], and his wife, Rosa [...]. One day it so happened that when the senora was out riding [...], she arrived at the Diamond estancia's great stone gates, which stood insanelly in the middle of the empty pampas»⁵³⁵, si noti qui anche la presenza di calci dallo spagnolo). Anche da questo punto di vista possiamo dunque parlare di lingua tradotta: Rushdie laicizza il Corano e la sua lingua attraverso la lingua inglese, spingendo in luoghi testuali anche sulla parodia, facendo esprimere personaggi dell'antichità araba con un linguaggio informale dell'Inghilterra contemporanea («'That bunch of riff-raff,' Abu Simbel says. 'Those are your targets. Write about them; and their leader, too.' Baal, for all his terror, cannot conceal this disbelief. 'Grandee, those goons – those fucking clowns? You don't have to worry about them.'⁵³⁶).

Potremmo affermare che il linguaggio di *Quichotte* ibrida le istanze dell'*Indian English* di *Midnight's Children* e della pluridiscorsività tradotta di *The Satanic Verses*. Quichotte, così come Saladin Chamcha, ha condotto un processo di bianchizzazione della propria identità e del proprio linguaggio, ma in questo caso ciò non ha generato una co-presenza multilingue non

⁵³³ Ivi, p. 281. Corsivo in originale.

⁵³⁴ Ivi, p. 374.

⁵³⁵ Ivi, p. 143.

⁵³⁶ Ivi, p. 101.

ibridata, bensì un linguaggio astratto e desueto, che ricalca la letteratura cavalleresca medievale (parodiando sempre il sottotesto intertestuale donchisciottesco).

Quichotte ha difatti eliminato totalmente la sua lingua indiana; si veda questa conversazione col cugino: «‘Come and have a biryani with my wife and myself’ / [...] ‘Thank you,’ Quichotte said, pocketing the cheque. ‘May I ask, will it be all right to bring my Salma with me when I visit? [...] And I am sure she will be happy to eat your wife’s fine biryani’»⁵³⁷. Il piatto tipico *biryani* viene citato da Quichotte come un qualcosa di sconosciuto, è reso linguisticamente come un elemento totalmente altro rispetto alla sua lingua alta e astratta («‘I will gladly do whatever you ask of me,’ Quichotte said, bowing his head. ‘You have been the finest of cousins.’»⁵³⁸). Questa lingua d'altri tempi si scontra tuttavia continuamente con lo stato contemporaneo del mondo: è Sancho, la voce informale ed empirica della ragione, che si occupa di abbassare costantemente il tono magniloquente del padre⁵³⁹:

«Our success is certain... What’s in it for you? Young man, if we fail, then you will cease to exist. If she does not consent to becoming your mother, then, you will never be born, and so it follows that you wouldn’t be here now. Does that focus your mind?»

«I’m hungry,» Sancho muttered mutinously. «Can we stop talking and eat?»⁵⁴⁰

Lo stesso tono e linguaggio viene utilizzato da Quichotte nelle lettere per l’amata Salma R:

My dear Miss Salma R,

With this note I introduce myself to you. With this hand I declare my love. In time to come as I move ever closer you will come to see that I am true and that you must be mine. You are my Grail and this is my quest. I bow my head before your beauty. I am and will ever remain your knight.

*Sent by a Smile,
Quichotte.*⁵⁴¹

Eppure neanche questo basta per eliminare del tutto la propria origine e il proprio percorso di assimilazione linguistica/identitaria: Salma R leggendo le lettere, infatti, dedurrà la sua scolarizzazione non americana («judging by the phrasing, had not been an American schooling»⁵⁴²), e che l’inglese non è davvero la sua lingua madre. Gli scarti individuati sono relativi alla sintassi («American English was far more informal in its construction»⁵⁴³) e alla

⁵³⁷ Salman Rushdie, *Quichotte*, London, Jonathan Cape, 2019, p. 14.

⁵³⁸ Ivi, p. 14.

⁵³⁹ A nostro modo di vedere qui si può cogliere un influsso della comicità surreale e barocca dei Monty Python, si pensi al film *Monty Python and the Holy Grail* (1975).

⁵⁴⁰ Salman Rushdie, *Quichotte*, cit., p. 20.

⁵⁴¹ Ivi, p. 51.

⁵⁴² Ivi, p. 52.

⁵⁴³ *Ibid.*

morfologia («which was improbably perfect»⁵⁴⁴). Rushdie qui ironizza sulla perfezione e l'ipercorrettismo che vengono richiesti nell'apprendimento di una lingua da parte di uno straniero dai *native speakers*, quando loro stessi molto spesso presentano numerose imperfezioni ed errori, che vengono tuttavia accettati quasi come segni di originalità.

Se in *Midnight's Children* la lingua indiana modificava pienamente la lingua inglese, trasformandone sintassi e lessico, introducendo numerosi intraducibili; in *Quichotte* essa, quando compare, viene sempre tradotta. È il narratore a occuparsi di questo continuo processo traduttivo, si vedano i seguenti esempi:

Zévar meant “ornamentation” in Urdu and *Zayvar* was the Anglophile patriarch’s Englishing of the word. He had been an only child, the old man, but he thought *Brothers* was a businesslike name, and if he couldn’t use the plural, the singular would do just as well. Thus, *Zayvar Brother*, a brother without a brother. People had started calling the whiskered old gentleman Brother Sahib, Mr Brother, and the name stuck.⁵⁴⁵

A well-known Bombay physician whom everyone called Babajan – *Baba* being an honorific title of respect and *jan* meaning “darling”-⁵⁴⁶

However, Miss Anisa R was devastated by her very public humiliation. In the words of Nargis Kumari, who was happy to gloat publicly over her former friend’s distress, Anisa had “been shown the power of Muslim *kismet* and of Hindu *karma*, both of which exact bitter poetic justice upon traitors and wrongdoers”.⁵⁴⁷

«*Arré, kya baat!*» he cried out in the privacy of his home office. «Whoa, what a thing!»⁵⁴⁸

I casi di intraducibili, d'altro canto, sono davvero pochissimi, e si limitano o a parole che si riferiscono a cose o ad attività propriamente indiane che non hanno corrispettivi occidentali («And from time to time organized informal *kabbadi* competitions in Centennial Park»⁵⁴⁹, il *kabbadi* è uno sport di combattimento indiano); oppure intercalari molto conosciuti anche in Occidente («‘But don’t tangle me up in any of that, yaar,’ he added. ‘I’m a pharmacist. I make pills’»⁵⁵⁰). Quello che potrebbe sembrare un “passo indietro” nella poetica di Rushdie, magari in direzione di una maggiore resa globale della propria immagine (com'è stato spesso analizzato e criticato⁵⁵¹); è in realtà una scelta critica tesa a mettere in primo piano l'enorme problema del

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ Salman Rushdie, *Quichotte*, cit., p. 31.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 37.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 39.

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 81.

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 67.

⁵⁵⁰ *Ivi*, p. 68.

⁵⁵¹ Vi è una certa parte di critica su Rushdie che vede il percorso dell'autore segnato da una frattura tra un primo periodo postcoloniale e un secondo postmoderno e globale. La frattura sarebbe segnata dal trasferimento negli Stati Uniti. Si veda: Ana Cristina Mendes, *Salman Rushdie in the cultural marketplace*, Farnham, Ashgate, 2013. Noi, come ampiamente argomentato lungo la nostra trattazione, crediamo che questa frattura non esista e che Rushdie non sia ascrivibile né alla categoria di postcoloniale (da cui si è sempre distaccato), né tantomeno a quella

purismo identitario e linguistico che affligge la nostra estrema contemporaneità. Il multilinguismo, infatti, negli Stati Uniti di *Quichotte*, che ricordiamo sono una metafora degli Stati Uniti contemporanei di Donald Trump, è completamente bandito. L'unico personaggio che si può permettere di parlare in una lingua straniera è un personaggio di finzione, il Grillo Parlante, il cui linguaggio è ibridato con l'italiano («'That is correct,' said the cricket. 'È proprio vero. I'm a projection of your brain'»⁵⁵²; «'It is the part of the corteccia cerebrale that gets involved I most of what it is to be a human person. Essere umano, sì.'»⁵⁵³).

Quichotte e Sancho durante il loro viaggio sono discriminati per il colore della loro pelle, e vengono aggrediti linguisticamente tramite un rafforzamento dello slang americano:

«I think I can say without fear of inaccuracy that I have never worn a turban in my life», Quichotte replied, with a degree of puzzlement that displeased his interrogator.
 «You got a bad foreign look to you,» the white lady said. «Sound foreign too.»
 [...] «that's something. You asking me where I'm from? Imma tell you where I'm from. I'm from America. Who knows how you got here. This ain't a place for you. You shouldn't be allowed past the border controls. How'd you get in. You look like you come from a country on that no-entry list. You hitch a ride with a Mexican?». ⁵⁵⁴

Poco più avanti, in maniera sconvolgente, il solo saluto musulmano tra Quichotte e due uomini indiani genera un raptus di follia razzista da parte di un uomo suprematista bianco che uccide i due uomini appena salutati di fronte a Quichotte e Sancho:

«Salaam aleikum,» Quichotte called across the room.
 «Namaskar,» the two Indian men replied.
 Quichotte preferred not to intrude on their privacy any further. Soon after that a drunk man started shouting at the Indian men a good deal less cordially, calling them “fucking Iranians”, and “terrorists”, asking them if their status was legal, and screaming, «Get out of my country.» [...]. However before Quichotte and Sancho had finished their meal, the man returned with a gun and shot the two Indian men and also a white man who tried to intervene. ⁵⁵⁵

Il monolinguisimo e la traduzione in *Quichotte* sono dunque funzionali per la critica del folle purismo linguistico condotto negli ultimi anni tanto dell'estrema destra americana tanto dalle estreme destre europee. Ma Sancho (la voce della ragione) chiederà al padre di insegnargli la sua lingua madre, la lingua che non può parlare («'I want you to teach me your language,' Sancho said. 'The language you spoke back there. I want us to speak to each other in that language, especially in public, to defy the bastards who hate us for possessing another tongue.

di postmoderno (alla quale non si è mai apparentato), ma a quella di un romanzo-mondo transculturale che nasce nell'attraversamento dei confini.

⁵⁵² Salman Rushdie, *Quichotte*, cit., p. 101.

⁵⁵³ Ivi, p. 102.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 126.

⁵⁵⁵ Ivi, p. 144.

I want you to start teaching me now.’»⁵⁵⁶). Quichotte non accetta semplicemente di insegnargli «Your mother tongue, my child without a mother. It is a language of celebrated beauty»⁵⁵⁷, ma anche il *Bambaiyya*, la variante locale di *Indian English* che si parla per le strade di Bombay:

Beautiful from Beautiful was *Khoobsoorat sé Khoobsoorat*, which could also mean “more beautiful than beautiful,” which was a good meaning too. That was in the proper language, but in *Bambaiyya* she was also *rawas*, “fantastic”, and *raapchick*, “hot”. [...]. The Mississippi River at St Louis was *baap*, which literally meant “father”, but in *Bambaiyya* it meant “great”, “best of the best”, or something like, but way cooler than, the now uncool “rad”: “That’s one *baap* river, ‘Dad’.” Chicago, and the great lake by which it stood, were booth *majboot*: literally “strong”, but used to mean “fabulous”, “amazing”, “terrific”. “Chicago: totally *majboot* city, *yaar*! And Lake Michigan – *bilkul majboot pani*!” (Completely amazing water.).⁵⁵⁸

L’insegnamento va con la traduzione: questo permette ai due di andare oltre il concetto di assimilazione culturale, appropriandosi linguisticamente dei luoghi degli Stati Uniti e rendendoli propri. Infine, l’*Indian English* torna poi nelle ultimissime pagine, per bocca di Salma R, che cerca di ricordare a Quichotte le cose (spesso stereotipate) che hanno in comune in quanto indiani, avendo paura che lui la stia per uccidere:

Control you body language, she told herself. Control how you speak. How you conduct yourself in the next few minutes will determine wheter you live or die. «Do you really think,» she asked, speaking kindly and evenly, and allowing an old accent to creep back into her voice «that our two Bombay stories should end with a bullet in New York? Remember where we are from. *Prima in Indis*, gateway to India, star of the East with its face to the West! Queen’s Necklace, Hornby Vellard, Pali Hill, Juhu. Remember our *bhel puri*, our pomfret fish, our *Bambaiyya* slang, our movies. Did you like my mother’s pictures? My grandmama’s? Of cours! Everybody your age loved those flicks. *Zara hat ké, zara bach ké, yé hai Bombay meri jaan*. Remember who we are, bhai. We don’t belong on opposite sides of a gun. You are not my enemy, I am not yours. The enemy is elsewhere, with a different skin tone. We are a couple of hometown kids. Bombay, men! Totally *majboot city*. Great god Ganesh, *Ganpati bappa*, watches over us all – Hindu, Muslim, Christian, all. Put the bleddy gun away.»⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ Ivi, p. 151.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ Salman Rushdie, *Quichotte*, cit., p. 152. Corsivo in originale.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 376.

4.4. Intertestualità transculturale.

In questo sottocapitolo ci concentreremo su quella che definiamo come intertestualità transculturale. Ci richiamiamo in particolare alla: 1) definizione di Said del testo come organismo *worldly*, ovvero mai atto estetico isolato, bensì posizionato in una rete di relazioni sociali, politiche e culturali⁵⁶⁰; 2) parola romanzesca pluridiscorsiva bachtiniana, per cui la lingua del romanzo non è mai astratta e distaccata dal mondo, ma porta in sé i diversi sistemi culturali di riferimento. La nozione di intertestualità, d'altronde, è una traduzione nello strutturalismo francese proprio della pluridiscorsività bachtiniana, a opera di Kristeva⁵⁶¹ e Todorov⁵⁶². Con l'intertestualità transculturale, seguendo la lezione di Cesare Segre⁵⁶³, intendiamo da un lato riattivare il valore fortemente sociale e politico della pluridiscorsività, rete appunto non semplicemente di testi ma di discorsi, in accezione foucaultiana. D'altronde intendiamo ampliarla, per l'appunto, in senso transculturale: molteplicità di discorsi che provengono da tradizioni culturali diverse e i cui contatti ibridanti vengono messi particolarmente in luce nell'atto della scrittura. Troviamo a tal proposito convincente per la definizione di queste reti transculturali la riscrittura della formula barthesiana «le texte est un tissu de citations»⁵⁶⁴ operata da Antoine Berman: «le texte est un tissu de traductions»⁵⁶⁵.

4.4.1. Glissant: scrivere col mondo e tra le arti.

L'intertestualità transculturale non gioca sempre il medesimo ruolo all'interno dei romanzi glissantiani del nostro corpus. Innanzitutto, va notato che Glissant cita direttamente o indirettamente non solo autori di letteratura o filosofi, ma anche artisti⁵⁶⁶, scienziati; intrecciando spesso questi riferimenti in maniera parodica con citazioni di discorsi orali, spesso legati alla realtà martinicana (alla storia orale della Martinica) o a personaggi finzionali appartenenti al suo ciclo romanzesco. Ciò detto, la presenza di citazioni transculturali sembra essere inversamente proporzionale rispetto al radicamento nel territorio martinicano: più il

⁵⁶⁰ Cfr. Edward Said, *The World, The Text, and The Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 4.

⁵⁶¹ Cfr. Julia Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, «Critique», n. 239, 1967, pp. 438-465.

⁵⁶² Cfr. Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

⁵⁶³ Cfr. Cesare Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

⁵⁶⁴ Roland Barthes, *La mort de l'auteur* [1968], in Alain Brunn, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001, p. 119.

⁵⁶⁵ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 293.

⁵⁶⁶ A proposito della riflessione di Glissant sulle altre arti si vedano le due monografie di Aliocha Wald Lasowski: *Sur l'épaule des dieux. Les arts d'Édouard Glissant*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2022; *Édouard Glissant*, Paris, PUF, 2024, pp. 149-190.

romanzo si fa mondo a livello cronotopico, più i riferimenti proliferano; più il romanzo è incentrato sulla realtà sociale locale, meno i riferimenti sono presenti. Si avanza quindi dalle pochissime citazioni presenti in *Mahagony*, verso *Ormerod*, passando per l'intrecci tra oralità e citazioni letterarie di *Tout-monde*, fino all'effluvio citazionistico di *Sartorius*.

Ora, nonostante il titolo *Mahagony* sia una ripresa e variazione del titolo dell'opera di Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), nel romanzo non troviamo sorprendentemente alcuna citazione letteraria diretta ed esplicita fino a pagina 168 (ben oltre la metà del romanzo):

Ainsi l'enseignait Dlan, qui ne voulait jamais paraître ignorer quoi que ce fût. Vous demandiez : « Dlan, est-ce que vous connaissez Dostoïevski ? » - Aussitôt, sans même un battement d'œil, il vous criait : « Dostoïevski ? mais oui de oui je connais Dostoïevski, il reste en bas des deux basignacs ; au détour de La Rosette, c'est un vieux satan, il m'a soutiré dix francs pour aller jouer au serbi, chaque fois que je réclame il commence avec ma mère mes aïeux ma génération ! » Vous-même restez là stupide avec votre stupide question. Et pour ajouter encore, rencontrant par-là peut-être Montaigne mais bien plutôt une des voisines sentencieuses de la Croix-Mission, Dlan concluait à votre intention : « Voyez-vous, compère, je fais le passage ».⁵⁶⁷

Significativamente, il riferimento a Dostoevskij per bocca del personaggio di Dlan, grande saggio della comunità orale martinicana (della microstoria) è fortemente ironico: «certo che conosco Dostoïevskij», dice Dlan, «lo trovo sempre al bar del quartiere a giocare a tresette» (ci permettiamo un trapianto in italiano che crediamo renda bene quello che dice il personaggio). Per non parlare di Montaigne, che non è più un filosofo francese ma un vecchio vicino di casa. Glissant sembra qui affermare, tramite un procedimento discorsivo di abbassamento e di derisione dell'autorità letteraria e filosofica, che la cultura creola martinicana non deve sentirsi da meno rispetto alle culture ataviche europee perché non avrebbe prodotto degli scrittori canonizzati e riconosciuti in tutto il mondo. Il sapere locale e orale martinicano è un pensiero del mondo con pari dignità e importanza rispetto ad altri pensieri del mondo più istituzionalizzati: la microstoria ricostruita oralmente di una comunità martinicana ha lo stesso valore (se non più grande) rispetto alla Storia (con la S maiuscola) scritta dal colonizzatore francese. Ricordiamo poi che il narratore di *Mahagony* è Mathieu Béluse, non il *déparleur* di *Tout-monde* e *Sartorius*; dunque, la sostanziale mancanza di citazioni si potrebbe anche giustificare a livello diegetico, in quanto Béluse non è un letterato, dunque inserire riferimenti della cultura propria autoriale sembrerebbe una forzatura e, in definitiva, un errore di focalizzazione narrativa e di struttura romanzesca.

⁵⁶⁷ Édouard Glissant, *Mahagony*, cit., p. 168.

Tuttavia, quasi per una forma di attrazione magnetica citazionistica, subito dopo il riferimento a Dostoevskij viene citata la novella *Пиковая дама* (*La dama di picche*, 1834) di Aleksandr Sergeevič Puškin:

Par exemple encore, si l'on échange l'espace pour le temps : inventer les rues de Leningrad, une ville tout à l'opposé, dans la nuit sous la brillante clarté de neige et le halo des lampadaires, avec ce froid de désert qui vous dessèche le corps, et attendre de voir déboucher à la prochaine croisée de rues le carrosse de la Dame de Pique, ou de tout autre personnage de Pouchkine, parcourer de n'importe quelle ville de ce genre.⁵⁶⁸

Il riferimento è funzionale a instaurare il rapporto tra locale e globale del *tout-monde*: si può pensare e immaginare la Martinica nel mondo così come lo si può fare per Leningrado (oggi San Pietroburgo). Certo, il fatto che su soli tre riferimenti intertestuali nell'intero romanzo ben due si riferiscano alla letteratura russa è alquanto particolare, soprattutto considerando che essa non è praticamente per nulla presente nelle altre opere glissantiane.

Per grado di citazionismo, *Ormerod* viene subito dopo *Mahagony*, forse proprio per il rapporto con una realtà sociale precisa, quella di Sainte-Lucie, e la ricostruzione orale di un evento storico. Qui troviamo il presentissimo poeta Saint-John Perse, che, come sappiamo, Glissant cita direttamente più volte nei suoi saggi come proprio massimo modello, insieme al romanziere degli Stati Uniti del Sud William Faulkner (che invece non è presente in *Ormerod*). Saint-John Perse in realtà è lo pseudonimo di Alexis Leger: viene fatto riferimento a entrambi («Et ainsi le rêva Saint-John Perse»⁵⁶⁹, «Le jeune Alexis Leger»⁵⁷⁰). Come analizzato da Loïc Céry, Glissant in questo passaggio mette in scena l'incontro ancora impossibile del «petit nègre Batoute»⁵⁷¹, che sarebbe lui stesso, col giovane Leger non ancora poeta⁵⁷². La figura storica di Flore Gaillard viene messa in comparazione con quella più celebre di «Toussaint Louverture qui à la même époque menait la guerre à Saint-Domingue»⁵⁷³. Il riferimento alla guida della Rivoluzione Haitiana dei Giacobini Neri intesse un legame intertestuale, a nostro modo di vedere, sia con l'opera di storia della decolonizzazione di Aimé Césaire (la cui poesia è al centro dell'analisi glissantiana in *L'Intention Poétique*)⁵⁷⁴, quanto all'opera teatrale dello stesso Glissant⁵⁷⁵ (che, ricordiamo, si definisce sempre innanzitutto un poeta).

⁵⁶⁸ Ivi, p. 169.

⁵⁶⁹ Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., p. 69.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 70.

⁵⁷¹ Ibid.

⁵⁷² Cfr. Loïc Céry, *La lampe et la trace, dans la nuit d'Idumée: Édouard Glissant, Saint-John Perse et l'espace ultime*, in *Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant*, cit., p. 166.

⁵⁷³ Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., p. 90.

⁵⁷⁴ Aimé Césaire, *Toussaint Louverture: La Révolution et le problème colonial*, Paris, Présence Africaine, 1962.

⁵⁷⁵ Édouard Glissant, *Monsieur Toussaint*, Paris, Gallimard, 1998.

Per quanto riguarda altri riferimenti a poeti: per la descrizione del colto personaggio di Richard VII viene fatto riferimento al poeta inglese del Seicento John Milton, autore del poema *Paradise Lost* («Et à son âge elle connaît déjà toute l'histoire du monde la Grèce Oreste les Angles et les Saxons la poésie de John Milton ho n'est-ce pas Jeremiah, et Jeremiah baisse la tête, Di-John rit, et Richard VII demande alors à Nestor quelles sont ses intentions et si sa foi est fidèle?»⁵⁷⁶); mentre il personaggio di Gaella dona a Jeremiah una raccolta del poeta caraibico contemporaneo Derek Walcott, definito come «il poeta nazionale di Sainte-Lucie»⁵⁷⁷ (altro poeta a cui Glissant, come abbiamo visto, fa molto riferimento nei suoi saggi).

D'altro canto, non troviamo praticamente alcun riferimento a intellettuali francesi canonici, se non per un veloce passaggio (tra l'altro con tono ironico) in cui vengono citati Rousseau e Voltaire («En particulier l'acariâtre Rousseau qui ne se laisse pas faire et le trop nerveux Voltaire»⁵⁷⁸). Forse non è inutile notare che le tombe dei due filosofi sono poste l'una di fronte all'altra nella zona centrale e monumentale del Panthéon a Parigi (tra di loro, visivamente, il monumento dedicato alla *Convention Nationale*), parliamo dunque dei due intellettuali che in Francia vengono ritenuti come i maggiori pensatori che permettono la Rivoluzione Francese.

Per quanto riguarda riferimenti a pensatori e a figure politiche anticoloniali (d'altronde *Ormerod* è la microstoria di una ribellione locale contro l'invasore coloniale), troviamo: l'autore di *Peau noire, masques blancs* (1952), lo psichiatra martinicano Frantz Fanon⁵⁷⁹ (che lottò sul campo per l'indipendenza dell'Algeria negli anni '50); il giurista martinicano anticoloniale Marcel Manville⁵⁸⁰; l'autore haitiano Frankétienne⁵⁸¹.

Troviamo inoltre l'unica attestazione di un riferimento all'opera dell'italiano Italo Calvino nel corpus glissantiano, associato con un legame transculturale allo scrittore caraibico Jean-Louis Baghio'o («Nous les explorons d'ores et déjà, plutôt que par exemple les œuvres de Baghio'o, d'Italo Calvino et de quelques autres, qui nous attendent»⁵⁸²).

Ma il riferimento più importante si trova verso la fine del romanzo. All'improvviso, dopo aver intessuto le storie civili di Sainte-Lucie, il *déparleur* prende la parola con lo stile saggistico

⁵⁷⁶ Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., p. 134.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 162.

⁵⁷⁸ Ivi, p. 311-312.

⁵⁷⁹ Per una comparazione delle visioni sul rapporto tra storia e schiavismo di Glissant e Fanon, si veda: Loïc Céry, *Édouard Glissant, une traversée de l'esclavage*, Tome I, cit., pp. 134-140.

⁵⁸⁰ Cfr. Édouard Glissant, *Ormerod*, cit., p. 238.

⁵⁸¹ Cfr. Ivi, p. 323.

⁵⁸² Ivi, p. 291.

libero tipico di *Sartorius*, e commenta l'opera dello scrittore statunitense Herman Melville, definito sdoppiato, ovvero tanto americano (in senso largo) quanto statunitense, in quanto : «par la première qualité il est doué d'un sens très exalté des grands paysages et de l'importance des espaces et des Monts, et ne particulier des paysages et des espaces de cette Mer, où les vagues sont presque toujours des Monts, par la seconde il est enclin à la fois à demeurer et à partir, ainsi que nous avons vu qu'étaient depuis le quinzième siècle les habitants de Vernazza en Italie»⁵⁸³. Glissant si spende in una vera e propria analisi dei romanzi di Melville, nei quali, suggerisce il *déparleur*, l'autore avrebbe trovato i Batoutos, senza tuttavia riconoscerli:

Mieux peut-être que le *Moby Dick*, chef-d'œuvre plein et lent et soudain comme une coulée de navire dans le Léviathan, et où Melville ne cherche plus, les livres du début, *Typee*, *Omoo* et *Mardi*, où il traîne encore sa vareuse de matelot, avec le détachement dandy de celui qui manie déjà la main à la plume ou qui s'y sent des chatouillements prémonitoires, nous paraissent bons à explorer à leur tour, s'il faut y chercher l'inconnu qu'il cherchait alors. Nous présumons que ce qu'il trouve, et qu'il ne reconnaît pas, c'est une race de personnes approximatives et fatiguées, parce qu'elles ont respiré, selon nous, ce que sont les Batoutos, et qu'elles souffrent de ne pouvoir en être ni parvenir à les reconnaître.⁵⁸⁴

In *Tout-monde* la varietà del tessuto intertestuale transculturale si costruisce soprattutto sulle soglie dei diversi capitoli, in cui vengono sempre inserite delle epigrafi. Se a livello classico, come notato da Genette in *Seuils*, l'epigrafe ha la funzione di conferire autorità al testo⁵⁸⁵, in *Tout-monde*, come analizzato da Katell Colin⁵⁸⁶, Glissant ribalta completamente questa funzione costruendo delle epigrafi che fanno principalmente riferimento alla propria opera o a testimonianze orali. Elenchiamo di seguito degli estratti da tutte le epigrafi di *Tout-monde*, al fine di eseguirne una campionatura:

« *Y a-t-il une Italie aussi au monde de la lune ?* »
Cyrano de Bergerac, *Histoire comique des États et Empires de la Lune*.⁵⁸⁷

« *LE LIEU. – Il est incontournable. Mais si vous désirez de profiter dans ce lieu qui vous a été donné, réfléchissez que désormais tous les lieux du monde se rencontrent, jusqu'aux espace sidéraux [...]. Mathieu Béluse, Traité du Tout-monde, Livre II* ».⁵⁸⁸

« *LE RÉCIT – « Assez de lamentos ! Osons plus avant, Descendons le récit dans notre présent, poussons-le dans demain ! [...] » M.B., Traité, Livre II* ».⁵⁸⁹

« *LA PRÉSENCE. – Tu ne peux pas comprendre, petit frère, je te le dis, c'est le vide, depuis que Prisca est parti. [...] « Parole d'Apocal »* ».⁵⁹⁰

⁵⁸³ Ivi, p. 287.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 288.

⁵⁸⁵ Cfr. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 13.

⁵⁸⁶ Cfr. Katell Colin, *Le Roman-monde d'Édouard Glissant: totalisation et tautologie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 235.

⁵⁸⁷ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 15.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 31.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 71.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 104.

« L'ERRANCE. – C'est cela même qui nous permet de nous fixer. De quitter ces leçons de choses que nous sommes si enclins à semoncer, d'abdiquer ce ton de sentence où nous compassons nous doutes [...] M.B., *Traité*, Livre II ».⁵⁹¹

« « L'IDENTIQUE. – Ce n'est pas distraire l'identité que de questionner l'identique [...] M.B., *Traité*, Livre III ».⁵⁹²

« LES PROFONDS. – La mangle, la mangrove. Nous ne croyons pourtant que c'est le même. La mangle, c'est l'eau et la terre dans leurs bordures, où nous avons vécu [...] M.B., *Traité*, Livre III ».⁵⁹³

« « Je n'ai pas repoussé l'eau en sa saison.
« Je n'ai pas établi de digue sur une eau courante.
« Je n'ai pas éteint un feu qui brûlait.

.....
« Lorsqu'il entend ma voix, Rê entre dans chaque jour. »
Le Livre des Morts égyptien ».⁵⁹⁴

« L'OBSCUR. – « Si vous ne montez pas dans l'obscur, vous n'allez pas pour connaître cette lumière du Tout-monde [...] « Parole de Longué ».⁵⁹⁵

« CRÉOLISATION. – « Puisque c'est tout bien décidé qu'on n'ouvre plus le *Traité du Tout-monde*, qu'on ne déchiffre plus dedans, faites une grâce s'il vous plaît à Mathieu Béluse, - (M.B., *Traité*, Livre zéro !) – Mettez tout ça de tout le monde dans le coui, et secouez. Vous ne savez jamais ce qui tombe par le goulot. » « Parole de Panoplie. ».⁵⁹⁶

« LA MÉMOIRE. – « Help ! Camarade. On fait du sur place. » « Parole de Prisca. ».⁵⁹⁷

« LE MALHEUR. – « Ah ! Je vous dis. Je ne peux pas même détailler cette vie d'ici-bas. En vérité je n'ai plus de force. Laissez-moi là, dans ma tunique ».⁵⁹⁸

« « LA DÉPENDANCE. – « Ceci est une parabole.
« Les esprits sont les maîtres qu'on se rêve. Ils définissent l'Ici qui est le Centre et l'Ailleurs qui est le périphérique partage de « ceux de là-bas » [...] « Extraits de la Réponse de Mathieu Béluse aux objections contre le *Traité du Tout-monde* ».⁵⁹⁹

«Toda historia es redonda, como la Tierra.» Matta, *La Araucana*.⁶⁰⁰

« LA RELATION. - ... « Nous avons pu constater, dans l'étrange poème *Pays revé*, pays réel, que les noms comme Mycéa, Ichneumon, Laoka, Mahogany, Ata-Eli, Genipa, avaient une signification symbolique en arabe dialectal (marocain ou égyptien) ou en arabe classique.

« Mycéa veut dire en arabe classique « la mère d'Acia. » C'est une expression très courante pour honorer une femme en l'appelant par le nom de sa fille (Acia), d'autant plus que le nom d'Acia tient une place importante dans la culture arabo-musulmane. En effet, ce nom évoque celui de la femme de Pharaon, qui s'opposera à son mari (Ramsès) et suivra Moïses. Ainsi elle aura marqué l'histoire de l'Égypte par son monothéisme.

« Ichneumon en dialecte marocain signifie ! « Qu'est-ce que vous en savez, » expression souvent utilisée par les conteurs du Sud marocain, en l'occurrence des hommes de couleur.

⁵⁹¹ Ivi, p. 145-146.

⁵⁹² Ivi, p. 185.

⁵⁹³ Ivi, p. 227.

⁵⁹⁴ Ivi, p. 273.

⁵⁹⁵ Ivi, p. 287.

⁵⁹⁶ Ivi, p. 331.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 352.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 397.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 441.

⁶⁰⁰ Ivi, p. 485.

« Laoka en arabe classique se traduit par retrouvaille et rencontre.

« Mahogany veut dire : « Il n'est pas venu, « avec une notion d'attente désespérée, et les soupirs qui en résultent. [...] « Lettre de Pau, de S. Lafi. » [...] « Observation de J.G. ». ⁶⁰¹

« EXIL. – Le débit de nos rivières : Débit d'étiage, le plus bas (carême). Débit de crue, le plus élevé (inondation) » « Félix-Hilaire Fortuné, « Géographie des rivières de Martinique, » Antilla, mai 1993 ». ⁶⁰²

« LA SOURCE. – « Au fur que tu perdras la vue, tu perdras le sommeil. »
« Tu perdras le sommeil au fur que tu perdras la vue. » Maurice Roche, Compact. ⁶⁰³

Abbiamo cinque casi (concentrati soprattutto nella prima parte) di citazioni dal *Traité* di Mathieu Béluse, il quale, come sappiamo, è (o meglio, sarà) contenuto nel *Traité du Tout-monde* dello stesso Glissant. Ci siamo già occupati nei precedenti capitoli dell'ibridazione dei piani di realtà e finzione, qui ci interessa notare come l'intertestualità interna serva per certificare l'autorialità e la fondatezza dei punti teorici nevralgici su cui si fonda la riflessione glissantiana: il luogo, il racconto, l'identico, l'erranza, la profondità. A questi cinque casi diretti se ne aggiungono due maggiormente "obliqui". Abbiamo un commento ironico del personaggio di Panoplie, che assume nei romanzi glissantiani il ruolo del saggio della comunità orale, con le sue idiosincrasie e le sue modalità espositive non ortodosse, asistematiche. Su questa linea, per Panoplie bisognerebbe smettere di leggere il trattato, ma condurre lo stile di vita e di pensiero dell'erranza del *tout-monde* senza sistematizzarne troppo gli aspetti. Infine, abbiamo un caso di «risposta di Béluse alle obiezioni al *Traité*».

Un'ulteriore epigrafe che fa sistema con le altre opere glissantiane è «La Relazione», in cui si traducono e commentano alcuni dei nomi propri ricorrenti in *Tout-monde*, i quali, facendo riferimento al poema di Glissant *Pays revé, pays réel*, si scoprono avere complessi significati transculturali in arabo classico e marocchino. Si notino in particolare il nome Mycéa, con cui viene nominato più volte il personaggio di Marie Celat, che indica nella cultura arabo-musulmana "madre di Acia", ovvero della sposa del faraone Ramses, che si oppone a suo marito per seguire Mosè; ma anche *Mahogany* (con evidente riferimento intertestuale al romanzo), che significherebbe "colui che non è ancora venuto", con un sottotesto biblico.

Questo ritorno a spirale sulle proprie opere è poi condotto anche nel corpo del testo, oltre a un diretto riferimento al *Traité* di Béluse («Mais nous méditons, quand nous déchiffrons ce *Traité du Tout-monde* que Mathieu Béluse nous force à lire, et surtout le passage sur la pensée

⁶⁰¹ Ivi, pp. 499-500.

⁶⁰² Ivi, p. 542.

⁶⁰³ Ivi, p. 580.

de la trace, toute une théorie, que la trace est ce qui est resté dans la tête dans le corps après la *Traite sur les Eaux Immenses*»⁶⁰⁴), troviamo infatti il riferimento straniante ai romanzi scritti dallo stesso Glissant che abbiamo già analizzato nel terzo capitolo: «Avez-vous noté les analogies de titre avec les romans de Glissant. L'un a écrit *La Lézarde*, l'autre *La Tarentule*, celui-là *Le Quatrième Siècle*, celui-ci *L'An II*, vous ne trouvez pas ça troublant?»⁶⁰⁵.

Per quanto riguarda le altre epigrafi, abbiamo tre citazioni letterarie: dal *Cyrano* di Bergerac (in riferimento all'Italia), dall'antico testo funerario egizio *Il Libro dei morti*, da *Compact* di Maurice Roche (1966, opera che si caratterizza per la sua sperimentale composizione polifonica). Troviamo inoltre tre citazioni “orali”, frasi di figure come Apocal, Longué e Prisca, personaggi ricorrenti nel ciclo romanzesco glissantiano, a metà tra i *conteurs* creol e i *marqueurs de paroles*.

Infine, abbiamo una citazione da *La Araucana* di Matta, che è necessario disambiguare. Infatti, *La Auracana* è un poema epico spagnolo del Cinquecento di Alfonso de Ercilia, che è stato però ripreso e illustrato dall'artista Matta nel 1978, con un'introduzione di Italo Calvino⁶⁰⁶, anche in questo caso, dunque, Glissant sembra privilegiare riferimenti a opere che attraversano i tempi e gli spazi attraverso la traduzione e l'adattamento transculturale.

Matta è più volte citato nei saggi glissantiani insieme a Wilfredo Lam (si veda soprattutto *La Cohée du Lamentin*) come modello artistico e visivo di un Barocco naturalizzato delle Americhe. L'artista viene citato anche all'interno del corpo di *Tout-monde*, nel primo capitolo *Banians* («Puis il vous montre une lettre de Matta débordant de chérubins cornus et de fatras éclatants, et c'est forcé quelqu'un alentour demande mais qui c'est Matta, il éclate en reproches, 'votre ignorance va vous engouer'»⁶⁰⁷), a poca distanza da un altro pittore sudamericano molto stimato da Glissant, Gamarra («'C'est une peinture accomplie en cette année 1991, dont le titre est : La Luna, qui détaille le récit dans sa suite... Au moins vous connaissez que Gamarra le peintre est uruguayen, non ? Oui ?'»⁶⁰⁸).

Non sono gli unici pittori citati all'interno del capitolo: viene fatto presente come per Béluse l'Italia non ricordi tanto «ni le Quattrocento, Raffaello ni Michelangelo»⁶⁰⁹, né i quadri «de Piero della Francesca ou de Botticelli»⁶¹⁰, bensì «Columbus et la *Santa-María*»⁶¹¹, nonché

⁶⁰⁴ Ivi, p. 280.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 315.

⁶⁰⁶ L'opera è conservata presso la galleria privata Arenthon di Parigi, specializzata in stampe e libri illustrati.

⁶⁰⁷ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 25.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 27.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 36.

⁶¹⁰ Ivi, p. 37.

⁶¹¹ Ivi, p. 36.

«le massacre de l’Ethiopie par Mussolini»⁶¹². La grande arte italiana del Quattrocento e del Rinascimento non può, sembra dirci Glissant, essere apprezzata imparzialmente senza collegarla, attraverso un punto di vista transculturale, al colonialismo e all’imperialismo che nel medesimo momento (o in seguito da Mussolini) esportava nel mondo. A tal proposito, una citazione diretta della conquista e colonizzazione americana di Cristoforo Colombo (criticata e ribaltata) si trova più avanti, nella terza sezione:

Mais quelle terre découvrez-vous là, quand vous criez ainsi : « Terre ! Terre ! » Etes-vous la vigie de vos rêves désassemblés ?

C’est même terre, et ce n’est pas !

Ella a varié depuis le temps, la terre bouleverse et multiplie, vous ne voyez pas ça, elle souffre et supporte et elle vous change aussi. Vous ne voyez pas ça.⁶¹³

Per quanto riguarda poeti, scrittori, filosofi e pensatori francesi: troviamo il solito Saint-John Perse («Il y avait eu ce que Saint-John Perse en avait connu : la verticalité prodigieusement descendante du banian (*‘Le banyan de la pluie prend ses assises sur la ville...’*⁶¹⁴) »⁶¹⁵), che verrà anche ripreso molto più avanti («Nous manœuvrons avec délectation cet art de lister, que Saint-John Perse a si bien surpris dans la pratique du conteur créole»⁶¹⁶). Inoltre, come analizzato da Loïc Céry, anche il titolo del capitolo *Un pied de térébinthe* è ripreso da un testo di Perse, *Anabase* («le Conteur qui prend place au pied de térébinthe»⁶¹⁷). Poi il rizoma di Deleuze e Guattari, esplicitamente citato subito dopo Perse («Puis, l’étendue, la multiplication du rhizome, que les philosophes des *Milles Plateaux*, Deleuze et Guattari, établiraient plus tard dans le paysage de l’imagerie, une sorte de prescience du Tout-monde, et qui ‘prendraient contact’ à l’infini avec toute chose recommencée, en bousculade et grand plaisir»⁶¹⁸); ancora Voltaire e Rousseau, questa volta con Diderot, e sempre con una chiara ironia («Chacun prétend que ces marauds de Voltaire et de Rousseau sont des esprits forts qui nous préparèrent à fournaise, m’est que c’est plutôt son fait, à ce monsieur Diderot sans père ni mère ni descendants»⁶¹⁹); i poeti Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé, la cui poetica della folgorazione viene opposta al *déparler* e alla poetica della durata glissantiana («‘Vous déclamez de littérature mais aucun de vous ne connaît Rimbaud ni Lautréamont ni Mallarmé’»⁶²⁰).

⁶¹² Ivi, p. 37.

⁶¹³ Ivi, p. 487.

⁶¹⁴ Trattasi di un verso che si trova nel poema *Pluies*, presente nella raccolta *Exil*, Paris, Gallimard, 1945.

⁶¹⁵ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 63.

⁶¹⁶ Ivi, p. 543.

⁶¹⁷ Saint-John Perse, *Anabase*, X, in Id. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 113.

⁶¹⁸ Édouard Glissant, *Tout-monde*, cit., p. 63.

⁶¹⁹ Ivi, p. 74.

⁶²⁰ Ivi, p. 354.

Troviamo inoltre un riferimento da disambiguare ad André Breton e Michel Leiris: «près de cette Tour Saint-Jacques [...], que Michel Leiris et André Breton leur avaient appris à voir»⁶²¹. Ora, la Tour Saint-Jacques è un monumento che si trova nel pieno centro di Parigi, tra la Place du Châtelet, l'Hôtel de Ville e il Centre Pompidou. Bréton, guida del movimento surrealista, la evoca in diverse opere: in *Tournesol* (1923) è descritta come luogo di passaggio e di incontro, ma anche in *L'Amour Fou* (1937) e *Nadja* (1928) è al centro delle erranze notturne parigine. Per quanto riguarda l'antropologo e filosofo Leiris, probabilmente qui viene fatto riferimento a *La Tour Saint-Jacques* (1955-1966), una rivista esoterica fondata da Robert Amadou a cui Leiris ha collaborato. Questi riferimenti incrociati assumono ancora più senso se pensiamo alla descrizione grottesca e surreale che Glissant fa di Parigi nelle stesse pagine, una lettera d'amore ai movimenti surrealisti di cui ha fatto parte in quegli anni egli stesso (ricordiamo la fondazione in Martinica della rivista surrealista *Franc Jeu*).

Per quanto riguarda invece intellettuali e pensatori ascrivibili al pensiero francofono decoloniale: il personaggio di Anastasie (che si presenterà poi nell'ufficio di Glissant) viene accusato dai suoi padroni di leggere letteratura pericolosa («'Seigneur la Vierge, Anastasie! Tardon. Zobel. Césaire. Fanon! C'est vous qui lisez ça?'»⁶²²). Fanon viene poi citato anche da Raphael Targin, ma sbagliandone il nome («'Même,' il dit, Targin, 'on entend des rumeurs, là-bas, en bas dans les régions du côté du Soudan, un Algérien martiniquais, il a parcouru pour les Arabes, il s'appelle Frank Fanon je crois'»⁶²³). Infine, troviamo un riferimento allo storico e antropologo Cheik-Anta Diop («*Je pense aux thèses de Cheik-Anta Diop*»⁶²⁴).

L'intreccio intertestuale transculturale si struttura dunque principalmente su una messa in relazione tra la cultura francese e francofona, la cultura orale della Martinica e le arti pittoriche sudamericane. Gli unici due scrittori citati esterni alla cultura francese sono difatti due dei più grandi modelli di Glissant: Alejo Carpenter, che l'autore prende come riferimento per un Barocco naturalizzato delle Americhe («La ligne de Partage de Eaux. *Los Pasos perdidos* d'Alejo Carpentier, les pas perdus, transposé si justement par: *Le Partage des Eaux*»⁶²⁵); e, naturalmente, William Faulkner:

Mathieu se souvint – dans ce même temps et pour les mêmes raisons – du « *non pas seulement, mais* » qui avait si fortement coloré ces ouvrages de littérature qui nous étaient parvenus de partout, sans doute

⁶²¹ Ivi, p. 289.

⁶²² Ivi, p. 242.

⁶²³ Ivi, p. 385.

⁶²⁴ Ivi, p. 527.

⁶²⁵ Ivi, p. 542.

d'après l'homme des Plantations qu'était alors William Faulkner, dont les traductions en langue française tombaient dans les imaginaires comme autant de fracas de tambour, follement désirés.⁶²⁶

Faulkner per Glissant è però quasi uno scrittore “nazionale”, in due sensi: egli sarebbe il romanziere che rappresenta nel miglior modo possibile la realtà delle Piantagioni schiaviste americane; inoltre viene ribadito, anche in questo passo, che Faulkner non viene letto in lingua originale, ma nelle sue traduzioni francesi. La traduzione è dunque l'arte che permette di penetrare con un punto di vista differente, nuovo, transculturale, in degli aspetti del testo che non sono evidenti nella lingua di partenza: l'opera di Faulkner guadagna davvero in traduzione, riprendendo la teoria di Damrosch.

Infine, l'unica citazione cinematografica del romanzo è relativa al celebre film di Marcel Carné *Les Enfants du Paradis* (1945, «Les faux aveugle des *Enfants du Paradis*»⁶²⁷); mentre l'unico riferimento alla cultura di massa capitalista è legato alla squadra di basket-spettacolo statunitense degli Harlem Globe Trotters («Le nouveau stade couvert où les *Harlem Globe Trotters* étaient venus jouer»⁶²⁸). È anche tramite questa intertestualità transculturale che si costruisce una mondialità opposta alla globalizzazione capitalista: in *Tout-monde*, che ricopre cronotopicamente effettivamente il mondo nei suoi contrasti e nelle sue disfonie; le marche, le pubblicità, gli slogan, le serie della globalizzazione capitalista americana sono totalmente ignorati. Trattasi di una poiesi del mondo totalmente opposta, come vedremo, a quella di Rushdie, soprattutto in *Quichotte*, dove invece i riferimenti della cultura alta occidentale sono continuamente messi in relazione con riferimenti pop dell'estrema contemporaneità.

Tuttavia, il romanzo in cui Glissant traccia la più vasta e variegata trama intertestuale transculturale è sicuramente *Sartorius*. È ovvio che sia così, dato che *Sartorius* è un'indagine, una ricerca del popolo dei Batoutos nella storia dell'arte e della cultura mondiale. Notiamo qui un procedimento comune con Rushdie: meno la lingua francese viene creolizzata (e quella inglese indianizzata), più l'ibridazione e la traduzione diventano tematici e strutturali, il linguaggio viene sempre più identificato attraverso i riferimenti da cui è formato, non dalle ibridazioni nella forma. Troviamo innanzitutto nuovamente i quattro riferimenti costanti: Deleuze e Guattari, Césaire, Saint-John Perse, Faulkner, che riportiamo qui di seguito:

La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, à moins d'en faire l'origine ou la destination collectives d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements. GILLES DELEUZE.⁶²⁹

⁶²⁶ Ivi, p. 193.

⁶²⁷ Ivi, p. 307.

⁶²⁸ Ivi, p. 270.

⁶²⁹ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 11. Corsivo in originale.

Nous aurions palabré de la phrase de Gilles Deleuze qui est placée en tête de ce livre. M. Christian Salmon [...], qu'il a commenté dans un ouvrage intitulé *Tombeau de la Fiction* [...]. J'associe à cette déclaration pompeuse la pensée de Félix Guattari.⁶³⁰

« Une seule longue respiration sans césure, une parole qui surprend le Divers dans sa plus haute monotonie et le rehausse de ses propres accidents flamboyants. Une mesure de la Démonstration du monde. Commentaires sur Saint-John Perse.⁶³¹

M. Aimé Césaire chante ainsi ce secret des naissances prédestinées, « Seigneur des Eaux profondes mon enfant aux mains basses / reçois et perçois / calme fatale triangulaire. » Les poètes retrouvent les dires cachés, les lustres anciens, et la forme triangulaire évoque assurément la figure du dieu serpent.⁶³²

Je ne suppose pas que ce Sartoris-là, engendré par la rhétorique sommaire de l'Immigration, fut de la même sorte que ceux dont l'auteur de *L'intrus* écrivit l'histoire [...].

J'observe, ou moins je suppose, s'agissant de Wilhelm, que ce même u qui avait été soustrait de son nom, de Sartorius en Sartoris, par ce trop placide agent de gouvernement, fut à peu près soixante années plus tard ajouté par l'écrivain au patronyme de sa famille, de Falkner en Faulkner.⁶³³

Trattasi di riferimenti differenti tra di loro: Deleuze e Saint-John Perse sono inseriti in epigrafe, e dunque come modelli chiaramente visibili e rintracciabili per il lettore. Ora, se è vero che è la prima volta che Glissant inserisce delle epigrafi con citazioni di altri autori, almeno così celebri ed evidenti, è anche vero che entrambe vengono “opacizzate”. Non viene infatti esplicitata la provenienza della citazione di Deleuze (che è *Critique et Clinique*, 1993), e poi nel corpo del romanzo il *déparleur* spiega che non ha preso la suddetta citazione direttamente da Deleuze, ma dall'epigrafe di un altro saggio: *Tombeau de la Fiction* (1999) di Christian Salmon. Inoltre, il *déparleur* scrive di associare questa visione al pensiero di Guattari, che, come sappiamo, ha scritto numerosi saggi con lo stesso Deleuze. Trattasi dunque di una sorta di modello di come funziona l'intertestualità transculturale per Glissant: è a-filologica, non legata alla provenienza precisa di un riferimento ma alla sua ricezione e propagazione nel tempo e nello spazio, si concentra sulla diffrazione, l'espansione di un riferimento, non ne ricerca un'origine precisa e inscalfibile. Sempre su questa linea la citazione presa dai *Commentaires sur Saint-John Perse*, i quali, come indicato da Loïc Céry, sono il titolo che l'autore dà a una serie di faldoni manoscritti che sarebbero dovuti diventare un saggio su Perse⁶³⁴. Sempre per Céry⁶³⁵, anche il passaggio di *Sartorius* in cui Odon «invoque la voix d'Oko, il la déroule devant nous, c'est une eau de feuilles-rêve qui brûle et guérit!»⁶³⁶, riformula la prima immagine poetica del primo canto della raccolta di Perse *Éloges, Pour fêter une enfance*: «Alors on te

⁶³⁰ Ivi, p. 307.

⁶³¹ Ivi, p. 13.

⁶³² Ivi, p. 53.

⁶³³ Ivi, p. 269.

⁶³⁴ Cfr. Loïc Céry, *La lampe et la trace*, cit., p. 206.

⁶³⁵ Cfr. Ivi, p. 207.

⁶³⁶ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 112

baignait dans l'eau-de-feuilles-vertes»⁶³⁷. Glissant crea dunque attraverso questi riferimenti (Deleuze, Guattari, Perse, Salmon), una rete-rizoma di pensiero, all'interno della quale inserisce consapevolmente *Sartorius*.

Risultano differenti le citazioni da Césaire e Faulkner. Quella del poeta martinicano è presa dal *Cahier d'un retour au pays natal*, poema fondativo del movimento della *négritude*. *L'Intrus* è (ancora) la traduzione francese di un romanzo di Faulkner, *Intruder in the Dust* (1948), ma quello che qui ci risulta ancor più interessante è il fatto che lo scrittore diventa quasi personaggio di romanzo: la modifica semivocalica del suo nome è messa in relazione con quella di Wilhelm Sartorius.

Non sono troppo numerosi i riferimenti ad artisti, scrittori, pensatori del pensiero francofono o anticoloniale: il romanzo *Chaka* (1925) di Thomas Mofolo («Thomas Mofolo a traduit en langue anglaise le geste épique de Chaka, telle que rapportée par les chants zoulus, et vous pouvez consulter, depuis 1934, une version en langue française. Il a été aussi fait de cette histoire sanglante et fatalitaire une série télévisée, aux Etats-Unis d'Amérique»⁶³⁸, da notare che il gesto artistico di Mofolo è definito una «traduzione», tutto diventa traduzione, anche il passaggio tra storie), ancora Cheik Anta Diop⁶³⁹ e Jean-Luis Baghio'o⁶⁴⁰, Patrick Chamoiseau⁶⁴¹; il sociologo e antropologo Jacques Berque («C'est une tradition de poésie qui se continua longtemps dans ces pays de sable, Jacques Berque en a traduite en français les exemples les plus illustres, gardés dans la langue arabe et berbère»⁶⁴²). Crediamo che ciò sia legato alla natura dell'operazione di *Sartorius*: inutile cercare i Batoutos dove si sa che si possono trovare (romanzi e opere decoloniali), è necessario cercarli negli scarti, nei luoghi nascosti, nelle opere dove ci si aspetterebbe meno di trovarli.

Concentriamoci dunque sull'arte visiva, sulla pittura: «Nous interrogeons cet art occidental, qui fut curieux des ailleurs et qui fréquenta les Batoutos et les dépeignit sans le voir, et tous les arts à la ronde de la terre, les tableaux de maître, *Magnificat* et *Gloria*, les retables, les manuscrits peints, les statues des églises, les Bibles portaiturées et te les tapisseries dédiées aux reines»⁶⁴³. I Batoutos sono presenti nelle opere dell'Umanesimo e del Rinascimento italiano («des silhouettes hélicées de Leonardo da Vinci»⁶⁴⁴), anche se la pittura italiana rinascimentale

⁶³⁷ Saint-John Perse, *Pour fêter une enfance*, in Id., *Éloges*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 23.

⁶³⁸ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 55.

⁶³⁹ Cfr. Ivi, p. 70.

⁶⁴⁰ Cfr. Ivi, p. 276.

⁶⁴¹ Cfr. *Ibid.*

⁶⁴² Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 75.

⁶⁴³ Ivi, p. 19.

⁶⁴⁴ Ivi, p. 71.

è vista soprattutto in opposizione («La peinture italienne s'y présentait comme un océan toujours exploré des mêmes plongées, répétant les mêmes vagues toujours réétablies»⁶⁴⁵, «et qui est tout à l'image exotique et maladroite de la blonde Vénus de Botticelli»⁶⁴⁶).

I Batoutos sono evidentemente presenti nei quadri di Albrecht Dürer⁶⁴⁷ e Diego Velasquez⁶⁴⁸, che, come abbiamo visto, sono veri e propri personaggi del romanzo, insieme ai loro schiavi; ma anche dello spagnolo del Cinquecento Adrián Sánchez Galque («La carte-ci présente un tableau d'Adrián Sánchez Galque, école de Quito, an 1599, intitulé *Los Mulatos Esmeralda*, qui fait maintenant partie du fond du Museo America, à Madrid»⁶⁴⁹). Essi sono in primo piano, quasi classificati, al limite della derisione in⁶⁵⁰: *Le Nègre Scipion*, una delle prime opere di Paul Cézanne (1867-1866)⁶⁵¹; *Othello et Desdemona à Venise* di Théodore Chassériau (1850)⁶⁵², *Le Nègre au turban* e *L'Homme noir debout en costume oriental* di Eugène Delacroix (1826)⁶⁵³, di cui più avanti viene scritto che «Eugène Delacroix fut celui qui supporta le plus dans ses nerfs et dans sa sensibilité le choc de ces représentations nouvelles, et il ne commit rien de dérisoire»⁶⁵⁴, ma anche *Aspasie la mulâtresse* dello stesso (1824)⁶⁵⁵. Ma non solo, anche nella scultura di Jean-Baptiste Carpeaux, *Pourquoi naître esclave* (1901)⁶⁵⁶; ne *La Sposa* di Dante Gabriel Rossetti (1865-66)⁶⁵⁷; Nel *Manao Tupapaù* di Paul Gauguin (1892, quadro eseguito durante il suo primo viaggio a Tahiti⁶⁵⁸); in numerosi quadri del pittore Frank Buscher che si dedica alla rappresentazione della popolazione afroamericana durante il suo soggiorno negli Stati Uniti tra il 1866 e il 1871 («ou la *Jeune Noire au bain* de Frank Buscher, ou *L'esclave nue*, encore, du même»⁶⁵⁹).

Per quanto riguarda l'arte contemporanea, i Batoutos sono presenti : nella *Guernica* di Picasso⁶⁶⁰ (1937⁶⁶¹); nelle opere dell'artista visivo beninese Dominique Kouas («M. Tidjani-Serpos m'a présenté ces emmêlements de culture, devant les œuvres de son compatriote le

⁶⁴⁵ Ivi, p. 226.

⁶⁴⁶ Ivi, p. 229.

⁶⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 167.

⁶⁴⁸ Cfr. Ivi, p. 183.

⁶⁴⁹ Ivi, p. 246.

⁶⁵⁰ I quadri sono elencati in Ivi, p. 302.

⁶⁵¹ Conservato presso il Musée du Luxembourg di Parigi.

⁶⁵² Conservato presso il Musée du Louvre di Parigi.

⁶⁵³ Conservati presso il Musée national Eugène Delacroix di Parigi.

⁶⁵⁴ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 303.

⁶⁵⁵ Conservato presso il Musée Fabre di Montpellier.

⁶⁵⁶ Conservato presso il Musée des Beaux-Arts di Reims.

⁶⁵⁷ Conservata presso il Tate Britain di Londra.

⁶⁵⁸ Conservato presso l'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo, nello Stato di New York.

⁶⁵⁹ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 305. Anche tutti gli altri dipinti elencati sono presenti nella medesima pagina.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 278.

⁶⁶¹ Conservata presso il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid.

peintre béninois Kouas, qui joue de ces sortilèges et les figure»⁶⁶²) ; evidentemente in quelle di Matta e Wilfredo Lam, ma anche in quelle dello scultore cubano Augustin Cárdenas («Je ne manque pas de nommer Lam e Matta, comme je l'eus pu faire de Cárdenas le sculpteur»⁶⁶³) ; vengono citate anche le opere *Ayida Wedo* (1994⁶⁶⁴) e *Lavilokan* («de l'expression française 'la ville aux camps'»⁶⁶⁵, 1980) dei due pittori haitiani Édouard Duval-Carrié e André Pierre; oltre all'opera fotografica di Sebastião Salgado⁶⁶⁶.

Visualizzando queste opere è evidente come esse per Glissant rientrino in un canone transculturale di Barocco naturalizzato delle Americhe, in cui le leggi della rappresentazione prospettica occidentale vengono infrante e l'oralità e il rapporto relazionale tra le cose, le persone e il paesaggio vengono messe in primo piano.

Ritorniamo al tessuto di riferimenti transculturali per quanto riguarda la letteratura. Sono citati direttamente il *Don Quichotte* di Cervantes⁶⁶⁷, ma anche Rabelais (in relazione alla produzione orale creola: «Ho Oho! Vous les conteurs créoles! Les veilleurs inuits. Les Rabelais bafoués. Tous les fondeurs de mots. Ils vous avaient mépris. Ho! Oho! Tofir! Ti-René! Mah'Madou! Lu-Tsi! Chanteurs de ce qui advient! Annonceurs d'Éléné! Ils ne savaient pas même que votre voix s'est éveillée aux bords du fleuve et qu'elle a bercé l'eau»⁶⁶⁸); Alexandre Pouskine e Alexandre Dumas⁶⁶⁹; *Les Mémoires d'Hadrien* di Marguerite Yourcenar (1951, «L'esclave attaché à la personne de l'empereur Hadrien, qu'il appelle Euphorion dans ces Mémoires que Marguerite Yourcenar a placés sous sa plume ou plutôt son stylet»⁶⁷⁰) ; Arthur Rimbaud (in riferimento alla sua attività da schiavista, non alla sua poesia : «vous vous demandez s'il est crédible qu'Arthur Rimbaud, après avoir abdiqué ses poèmes en a fait trafic dans les déserts au large de Suez et d'Aden»⁶⁷¹) ; l'opera teatrale *Cinna ou la clémence d'Auguste* di Pierre Corneille (1641, «Le poète français Pierre Corneille en fit une tragédie, 'Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis'»⁶⁷²); *Der Zauberberg* (*La montagna incantata*, 1923) di Thomas Mann («De nos temps, Thomas Mann a mis un discours de même nature dans la bouche d'un moine conteur qui se prétend possédé du génie de la narration»⁶⁷³);

⁶⁶² Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 87.

⁶⁶³ Ivi, p. 308.

⁶⁶⁴ Conservata presso il Figge Art Museum di Davenport, Iowa.

⁶⁶⁵ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 314.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 315.

⁶⁶⁷ Cfr. Ivi, p. 41.

⁶⁶⁸ Ivi, p. 157.

⁶⁶⁹ Cfr. Ivi, p. 41-42.

⁶⁷⁰ Ivi, p. 180.

⁶⁷¹ Ivi, p. 183.

⁶⁷² Ivi, p. 211.

⁶⁷³ Ivi, p. 222.

Les Nègres di Jean Genet (1958)⁶⁷⁴; *L'Aleph* (1949) di Jorge Luis Borges⁶⁷⁵; lo scrittore brasiliano Paulo Coelho (messo in linea proprio con Borges e con Chamoiseau⁶⁷⁶).

In questo complesso sistema intertestuale si configurano due passi particolarmente significativi, in cui Glissant intreccia diverse citazioni di origine diversissima senza indicarne i riferimenti bibliografici. In questa sede ci occuperemo di disambiguarle. Ecco il primo luogo testuale:

Demain dès l'aube et Tu n'emportes pas la Patrie et À nous deux Paris et Que le ciel ne nous tombe sur la tête et La force des baïonnettes et Me cherchiez-vous madame et Il y a quelque chose de pourri et L'infant navigateur et Les journaux la prière du matin et Tu montreras ma tête au peuple et Il faut se faire voyant et ne touchez pas la lame, toutes ces phrases, inouïes et décisives nées d'une Histoire qui s'est régentée d'elle-même et les avait produites à la manière dont on foule une argile unique, Shakespeare ou Hugo ou Balzac, ou Kant ou Hegel, dont elle n'aurait pas su quoi dire, quand ce n'était pas Danton ou Charles Ier, morts sur l'échafaud, celui-ci par la hache, celui-là sous la guillotine, Anka mettait ces phrases en tas et ne discriminait pas entre elles, c'était autant de gouttes d'une autre pluie, mais nettes, sèches, qui avaient quitté l'indistinct, qui se poursuivaient et se renforçaient pour bénir d'eau, ouvrir, la porte d'un innommé, là si loin.⁶⁷⁷

«Demain dès l'aube» è l'incipit dell'omonimo poema di Victor Hugo, dedicato alla memoria della figlia Léopoldine e incluso ne *Les Contemplations*⁶⁷⁸; mentre «Tu n'emportes pas la Patrie» potrebbe essere una parafrasi delle parole pronunciate dal rivoluzionario francese Georges Jacques Danton nel 1794, rifiutando l'esilio e affermando la volontà di lottare per il suo paese («On n'emporte pas la Patrie à la semelle de ses souliers»). Se «A nous deux, maintenant!»⁶⁷⁹ è l'esclamazione pronunciata da Eugène Rastignac alla fine de *Le Père Goriot* di Honoré de Balzac, e dunque riferita al canone letterario; «Que le ciel ne nous tombe sur la tête» è di provenienza popolare, essendo un proverbio gallico reso popolare dai celebri fumetti di Astérix et Obélix. Altre due citazioni storiche relative alla Rivoluzione francese sono «La force des baïonnettes», che deriva dalla frase pronunciata da Mirabeau: «Allez dire à votre maître que nous sommes ici par la volonté du peuple et qu'on ne nous en arrachera que par la puissance des baïonnettes»; e «Tu montreras ma tête au peuple», attribuita ancora a Danton e pronunciata prima dell'esecuzione. Sempre di provenienza storica è «L'infant navigateur», che si riferisce a Henri le Navigateur (1394-1460), principe portoghese noto per il suo ruolo nelle esplorazioni marittime. «Les journaux la prière du matin» è invece un detto francese, utilizzato

⁶⁷⁴ Cfr. Ivi, p. 231.

⁶⁷⁵ Cfr. Ivi, p. 300.

⁶⁷⁶ Cfr. Ivi, p. 276.

⁶⁷⁷ Ivi, pp. 154-155. Corsivo in originale.

⁶⁷⁸ Victor Hugo, *Demain dès l'aube* [1856], in Id., *Les Contemplations*, Livre IV, Poème XIV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, pp. 657-658.

⁶⁷⁹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* [1835], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 252.

per descrivere l'abitudine moderna di leggere i giornali al mattino, paragonandola a una forma di preghiera quotidiana.

Sono invece legate al teatro: «Me cherchiez-vous madame»⁶⁸⁰, pronunciata da Pyrrhus nell'atto I, scena 4 della tragedia *Andromaque* di Jean Racine; «Il y a quelque chose de pourri»⁶⁸¹ è la traduzione francese del «Something is rotten in the state of Denmark» tratta dall'atto I, scena 4 dell'*Hamlet* di William Shakespeare. «Il faut se faire voyant»⁶⁸² invece è tratta dalla *Lettre du Voyant à Paul Demeney* di Arthur Rimbaud.

La poetica dell'ammassamento intertestuale delle storie, tutte sullo stesso livello orizzontale nella poetica del caos-mondo, dove le gerarchie tra le culture sono eliminate, è riproposta in un ulteriore passaggio, che si basa questa volta su detti e aforismi popolari e orali, non citazioni letterarie e storiche, che risulta decisamente difficile disambiguare:

*Seule la route connaît le secret et Les sables sont de l'eau qui brûle et La patience est d'apprendre à savoir où tu viens et Le petit du tigre ne peut pas naître sans griffes et A force de penser au Congo je suis devenu un Congo bruissant et Tes yeux ont la grâce des yeux des gazelles royales et Chyen maré sé pou lapidé et Les bonheurs n'ont pas de campements rapprochées et Paname est ma patrie, la Martinique est ma mère et Ahono crée la vie mais il ne peut pas la donner, ces sentences, venue de tant d'histoires non pas de l'Histoire, qui avaient tant peiné à se rencontrer, le griot de Djenné, la poétesse de Fès, le prophète fou des tribus d'Israël, l'orant du Népal, l'incantateur inca, le conteur gaucho, le délirant qui déclame aux croisées des rues de Foyal.*⁶⁸³

Infine, altra caratteristica di *Sartorius* rispetto al resto dei romanzi glissantiani del nostro corpus è il saggismo libero⁶⁸⁴, teso a rompere le barriere tra il piano della realtà e della finzione. Il *déparleur* cita direttamente o indirettamente diversi studi scientifici, sociologici, linguistici, per usarli come tesi per il suo discorso sui Batoutos oppure per smentirli. Vengono citati e criticati Charles Darwin e il matematico e colonizzatore Luis-Antoine de Bougainville⁶⁸⁵. Viene citato indirettamente lo studio biografico e storico di Edward Ball, *Slaves in the Family*⁶⁸⁶ sulla schiavitù nelle Piantagioni del South Carolina. In particolare, ci si interessa alla nascita del *Black English*:

Il apprenait là une autre langue, il y en avait tellement sur les étendues. Celle-ci était aussi un mélange, cette fois du langage des incultes seigneurs anglais et de celui des Africains, qu'ils appellent gullah, country English or Black English, une langue créole, il y en eut donc dans ces régions couvertes par la langue anglaise, qui n'était parlée que par les seuls asservis, n'étant pas entrée comme le créole des îles dans la maison des maîtres, et cela sur ces côtes de la Caroline et en Géorgie. M. Ball en dit, « Le dialecte,

⁶⁸⁰ Jean Racine, *Andromaque* [1667], Paris, Théâtre Classique, 2016, p. 60

⁶⁸¹ William Shakespeare, *Hamlet* [1602], in Id., *Oeuvres complètes de Shakespeare*, tr. fr. François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1865.

⁶⁸² Arthur Rimbaud, *Lettre du Voyant à Paul Demeney* [15 mai 1871], Paris, Editions des cahiers libres, 1929, pp. 51-63.

⁶⁸³ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., pp. 157-158. Corsivo in originale.

⁶⁸⁴ Si vedano i sottocapitoli 2.3.2. e 3.2.2.

⁶⁸⁵ Cfr. Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 62.

⁶⁸⁶ Edward Ball, *Slaves in the Family*, New York, Ballantine Books, 1998.

qui vient d'un mélange d'anglais et des grammaires ouest-africaines, a aidé à l'émergence d'une langue généralisée parmi les Noirs, le Black English proprement dit, dans la période qui a suivi la guerre civile. » Prenez tous les mots du monde et qu'ils se mélangent selon leur ordre et leur exigence, non pas selon les vôtres !⁶⁸⁷

Vengono citate anche le opere visive, politiche e attiviste di Jean-Jacques Lebel («M. Jean-Jacques Lebel, qui fait collection de documents sur cet artisanat d'un genre si particulier»⁶⁸⁸), oltre al reportage di Donald G. McNeil Jr. sullo sterminio del popolo degli Hereros in Namibia⁶⁸⁹ («En ce mois si banal de mai 1998, M. Donald G. McNeil Jr achève un reportage à Okahandja, capitale des Hereros au centre de la Namibie»⁶⁹⁰). In questa operazione di ricerca e inchiesta, il *déparleur* si occupa anche di riprendere storie o documenti trovati in archivi che risultano molto difficili da localizzare, ne segnaliamo qui i casi più importanti:

Les Peuls, longtemps après, sous le mandement d'Ousmane Dan Fodio, exclurent de leur communauté ceux qui refusaient d'abjurer les dieux anciens. On appelle ceux-là des Bororos ou Wodaabés. C'est au nord du Nigeria, vers l'année 1804.⁶⁹¹

Il est signalé dans la *Chronique de Buenos Aires* qu'une Africaine nommée Manondo, une ancienne esclave qui s'était rendue libre en flattant les goûts de son maître, c'est un peu avant le milieu du dix-neuvième siècle.⁶⁹²

Seul un barde local, un Angevin de l'ordre des dominicains, qui se tenait fêru de poésie de France, il connaissait déjà Hugo et Lamartine, en 1830, chante le drame dans une ode intitulée *Prisonniers des flots*, qui fut jugée assez prenante pour être publiée, malgré le caractère délicat du sujet, dans *Le Journal des colonies* du mois suivant, et qui s'achève sur ces vers, «Troupe que la nuit bat et que le vent exhorte, / La mer les a ravis, le courant les emporte. ».⁶⁹³

All'interno di questa immensa cartina intertestuale, vi sono due grandi assenti. In modo abbastanza imprevedibile non troviamo riferimenti alla musica, solo una ricerca di una batoutoo di un'opera di Erik Satie («Une fausse Nègresse au visage et eu corps peints en noir. Il s'agit d'Alexandra Danilova dans un ballet d'Erik Satie intitulé *Jack in the Box*»⁶⁹⁴). D'altro canto, la mancanza di riferimenti alla cultura classica è spiegabile attraverso la messa in discussione decoloniale del sapere occidentale. Dunque, non stupirà se l'unico riferimento ad autori classici è legato all'uso degli Stati Uniti del Sud di rinominare gli schiavi neri con nomi della Grecia o della Roma antica («Ils leur attribuaient les mêmes noms que partout ailleurs dans cet univers

⁶⁸⁷ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 120.

⁶⁸⁸ Ivi, p. 230.

⁶⁸⁹ Cfr. Donald G. McNeil Jr., *Namibie. Le peuple herero hanté par l'Empire allemand*, «Le Courrier International», 15 juin 1998. <https://www.courrierinternational.com/article/1998/06/25/le-peuple-herero-hante-par-l-empire-allemand> (consultato in data 25/04/2025).

⁶⁹⁰ Édouard Glissant, *Sartorius*, cit., p. 287.

⁶⁹¹ Ivi, p. 78.

⁶⁹² Ivi, p. 89.

⁶⁹³ Ivi, p. 141.

⁶⁹⁴ Ivi, p. 231.

des plantations, Cicéron, Adonis, Platon, César, Hector, Caius, Télémaque, Scipion, mais non pas Spartacus bien entendu»⁶⁹⁵).

4.4.2. *Meneghello: intertestualità ironica.*

L'intertestualità transculturale in Meneghello gioca sul rapporto pluridiscorsivo che genera spesso momenti comici o grotteschi tra cultura letteraria, cultura alta, cultura ufficiale, cultura popolare e culturale orale dialettale maladense⁶⁹⁶. Queste differenti linee formano un complesso intarsio che si modifica di opera in opera. Se, come analizzato da Francesca Caputo, *Libera nos a malo* è il romanzo che è più giusto associare alla pluridiscorsività bachtiniana («la parola riprodotta, propria e degli altri, del singolo o di gruppi, è punto di vista sul mondo, racchiude il modo di pensare e sentire delle persone, è tutt'altro che uno strumento neutro, asettico, ma sempre, bachtinianamente parlando, socialmente e ideologicamente connotato»⁶⁹⁷), i riferimenti intertestuali si riducono all'osso in *Pomo pero*: il passaggio dall'affresco sociale e antropologico del paese al «libro di famiglia» si avverte anche dunque nel differente impasto citazionistico. Pluridiscorsivo è anche *I piccoli maestri*, ma al fine di costruire una specie di canone dell'antiretorica partigiano, non solo italiano, come vedremo, ma transnazionale. *Il dispatrio* è l'opera più densa a livello citazionistico, non vi è sostanzialmente una pagina che non si richiami ad altri autori, testi, culture: esso si rivela davvero «uno strumento per pensare» e costituisce la rete intertestuale transculturale di cui Meneghello si è imbevuto durante i suoi anni in Inghilterra.

S'incomincia coi pochi riferimenti intertestuali di *Pomo pero*. Già il titolo è in realtà un riferimento a una nota di *Libera nos*: «Pómo pèro – dime 'l vèro / dime la santa – verità: / Quale zèla? – Questa qua»⁶⁹⁸, la cui spiegazione viene data in nota a *Pomo pero*: «Le associazioni con la Santa Verità sono oscure, ma probabilmente tipiche dei bàgoli con due nature: cfr. la domanda sulla verità in Giov. 18.38 (che non è da dubitare sia stata formulata in latino, QUID EST VERITAS?), e il sottaciuto anagramma di risposta EST VIR QUI ADEST»⁶⁹⁹. Si noti la forte

⁶⁹⁵ Ivi, p. 118.

⁶⁹⁶ Riprendiamo il titolo, in segno di riconoscenza scientifica, da un illuminante saggio di Franco Marengo, *Intertestualità divertente*, in *Per Libera nos a malo: a 40 anni dal libro di Luigi Meneghello. Atti del convegno internazionale di studi «In un semplice ghiribizzo»*, Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003, a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 45-50. In generale le pagine di Marengo su Meneghello hanno particolarmente influenzato e indirizzato il seguente studio.

⁶⁹⁷ Francesca Caputo, *Confronti di parole. Il dialogo nell'opera di Luigi Meneghello*, in *La lingua dell'esperienza*, cit., p. 122.

⁶⁹⁸ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 311.

⁶⁹⁹ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 755.

ironia del passaggio, che associa a una filastrocca dialettale domande assolute sul principio della verità esposte in latino. Nelle prime pagine si legge: «Pretendeva già di spiegare agli altri le cose: *spiegava* alla nonna Elisa *la Bella Città* sul divano in tinello, passando le pagine; e salutava ogni volta alla fine con un grido festoso *la tomba del re*, agli Invalidi»⁷⁰⁰; come spiegato in nota, l'intertestualità è interna all'opera meneghelliana, ma in senso ironico e orale: «la sottostante frase vien qua ca te spiego la bela cità, composta dall'A. nel 1923, è il suo più antico lavoro linguistico di sicura attribuzione; eco la tomba del re! il secondo»⁷⁰¹, mentre agli Invalides a Parigi si trova la tomba di Napoleone Bonaparte. Nella stessa pagina ha intertestualità ironica la frase «Non ho figli, se l'Italia era fatta non ho dato bado al precetto di fare gli italiani»⁷⁰², ribaltamento della frase generalmente attribuita a Massimo D'Azeglio dopo l'Unità d'Italia del 1861 («L'Italia è fatta, ora bisogna fare gli italiani!»).

Altra filastrocca direttamente citata è *Che dice la pioggerellina di marzo* di Angiolino Silvio Novaro («Piuttosto sgradevole riusciva anche la primavera, quando le cose si sbottonano e tutto si mette in testa di farsi avanti. Mi rattristavo di sentirla prossima nei giorni delle piogge di marzo, stando al riparo delle stellaresse e mormorando col poeta 'Passata è l'uggiosa invernata – passata, passata!'. Ahimé»⁷⁰³). Tutti gli ulteriori riferimenti intertestuali sono poi concentrati in una sola pagina:

Imparavamo alla svelta la lingua di jel; che in principio era duro da attaccare al gatto del maestro, ma presto saltellava disinvolto dappertutto, jel passarotto, jel supiaoro, jel minestro.sbuso. ora sapevamo fare per iscritto i pensierini sulla gneve, anzi uno solo, jel pensierino, sulla sua bianchezza specchiata in se stessa («la gneve è bianca come la gneve»).

Di questa lingua venivamo a conoscere meglio i poeti, e tra gli altri quel Petrarca i cui bizzarri rapporti con le nostre balie, e con una gatta, già da anni avevano attirato la nostra attenzione. Ora potevamo studiare a fondo la sua bizzarra poesia. Stava in un libro con la copertina di cartone giallo, insieme con molte altre di buoni autori, come quella che cominciava *Passa un giorno passa l'altro / mai non torna il prode Anselmo*.

La poesia del Petrarca mi parve incantevole. Non si capiva il senso materiale di nessuna frase un po' lunga, ma c'era un vero tesoro di cose brevi: elenchi di fiumi, domande, fulminei ritratti di persone coi freni in mano, curiose esortazioni (*pensate alla partita*: era il nostro pensiero di sempre) [...]

Era indirizzata ai signori d'Italia, e recitandola davanti al maestro commosso e ai miei compagni sbigottiti, mi figuravo di star parlando in nome dei meno abbienti; e quando arrivai al finale, così repentinamente comprensibile, e scandii come un vescovo *pace pace pace*, ci fu un delirio di applausi.⁷⁰⁴

Il prode Anselmo a cui si fa riferimento si trova nel componimento *La partenza del crociato, ovvero il prode Anselmo*, di Giovanni Visconti Venosta⁷⁰⁵; mentre la poesia di Petrarca

⁷⁰⁰ Ivi, p. 132.

⁷⁰¹ Ivi, p. 756.

⁷⁰² Ivi, p. 623.

⁷⁰³ Ivi, p. 639.

⁷⁰⁴ Ivi, p. 654.

⁷⁰⁵ Cfr. Giovanni Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù. Cose sapute o vedute. 1847-1860*, Milano, Cogliati, 1904.

sulla quale l'autore ironizza è evidentemente *Italia mia* (1344). Il gioco è sempre il medesimo tra oralità e scrittura, tra lingua italiana estranea, straniera per un dialettofono, e componimenti poetici da imparare a memoria il cui senso non può essere pienamente compreso da dei bambini che stanno apprendendo con difficoltà l'italiano. In seguito, vi è un riferimento ai *Piccoli martiri*; viene spiegato in nota: «C'è tutto un repertorio di letture formative, parte integrante della cultura paesana, *I piccoli martiri*, *Il piccolo vetraio*, *Il piccolo Lord* (ma erano tutti piccoli?), *Il piccolo alpino*, *Il piccolo parigino*... Ma allora, sacramén, questa è la genesi dei *Piccoli maestri*! (*I piccoli maestri*: operetta morale dell'A. scritta, pare in stato di *doping*, nel 1963)». Tra le carte dell'A. si trova il seguente appunto: «... *Il piccolo alpino*, *Il piccolo parigino*... e quest'ultimo c'est moi – con la parrucca»⁷⁰⁶. Attraverso un gioco ironico (che lega anche le *Operette morali* di Leopardi) viene dunque creato un forte collegamento intertestuale e critico nei confronti della cultura ufficiale fascista coi *Piccoli maestri*.

Passiamo a *Libera nos*. La grande presenza di poeti della tradizione italiana, spesso citati indirettamente in maniera ironica o in nota, oppure semplicemente richiamati tramite prestiti non disambiguati, è stata già molto studiata⁷⁰⁷. Qui intendiamo concentrarci solo sui casi direttamente citati da Meneghello. In una nota scopriamo che «*scola-l'esilo*»⁷⁰⁸ è un calco montaliano, dalla poesia *Vento e bandiere* di *Ossi di seppia*⁷⁰⁹: «Molto vicino nei suoi effetti attuali sull'A. alla parola 'esilio' preced. Da un aggett. che la sfumi e la raddolcisca. Cfr.: 'per vie di dolci esigli' (Montale OS)»⁷¹⁰. Altro riferimento montaliano è il quattordicesimo mottetto de *Le Occasioni*⁷¹¹: «La tempesta (*italice* grandine) è di quelle cose che appartengono per sempre a Montale. *Infuria sale o grandine? Fa strage – di campanule svelle la cedrina. – Un rintocco subacqueo s'avvicina...* è tutto perfetto, ma è troppo bello per il nostro paese»⁷¹². Troviamo dei riferimenti parodici anche ad altri poeti: D'Annunzio, non certo citato per la sua poesia, ma per la sua postura («'Ma tu, allora, hai parlato con questo D'Annunzio?' / 'Eh perdinci, altroché.' / 'E che cosa ti diceva?' / 'Aspettami qui.' / Il papà aspettava anche ore. / 'E

⁷⁰⁶ Luigi Meneghello, *Pomo pero*, cit., p. 770.

⁷⁰⁷ Si elencano qui gli studi più importanti. Per la presenza dei poeti italiani: Silvio Ramat, *Luigi Meneghello e la memoria dei poeti italiani*, in *Per Libera nos a malo*, cit., pp. 51-70; Diego Zancani, *Montale in Meneghello*, in *Su/Per Meneghello*, cit., pp. 109-117. Per la presenza intertestuale di Dante: Fernando Bandini, *Inferno e Paradiso in Libera nos a malo*, in *Per Libera nos a malo*, cit., pp. 145-150; Zygmunt Baranski, *Dante nell'opera narrativa di Luigi Meneghello*, «Studi Novecenteschi», giugno 1984, vol. 11, n. 27, pp. 81-102.

⁷⁰⁸ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 25.

⁷⁰⁹ Eugenio Montale, *Sarcofaghi*, in Id., *Ossi di seppia* [1925], Milano, Mondadori, 1948, p. 37.

⁷¹⁰ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 306.

⁷¹¹ Eugenio Montale, *Mottetti*, n. XIV, in Id., *Le Occasioni* [1939], Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1980, p. 46.

⁷¹² Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 39.

ti dava almeno la mancia questo D'Annunzio?' / 'Macché, era un tegnoso di prima riga.'»⁷¹³);
e Ungaretti:

Guido una volta capì chiaramente una sua frase, al termine di quella che doveva essere un'invettiva contro la povertà del cibo che mangiava:

Sempre ròcoli
stechetoni
cago verde
come rughe.

Allegria di naufragi. Giacomo Golo era sempre ubriaco e fu trovato più volte al mattino addormentato nella neve davanti alla latteria. Dovevano svegliarlo per entrare coi bidoni.⁷¹⁴

Il riferimento ironico abbassa la grandezza poetica di Ungaretti (*Allegria di naufragi*, 1919), tramite un gioco con gli spazi bianchi e l'isolamento dei termini del poeta, con effetti fortemente comici e grotteschi.

A questi riferimenti a poeti italiani si legano molteplici riferimenti a poeti stranieri (soprattutto anglosassoni, li troviamo tutti tradotti nei *Trapianti*), anche questo tessuto intertestuale risulta già notevolmente studiato⁷¹⁵. Wallace Stevens è, come abbiamo visto nel nostro terzo capitolo, citato direttamente nell'Appendice III al romanzo⁷¹⁶, con *Angel surrounded by paysans* (1949), la quale viene ripresa anche nel corpo del testo per ben due volte. La prima è una rapida citazione («Man-locked set»⁷¹⁷), la seconda è forse la più evidente messa in scena dell'intertestualità dialogica meneghelliana: il testo di Stevens viene infatti in parte modificato e riadattato, trapiantato in dialetto vicentino. Viene messa in scena una rappresentazione multilingue che, come analizzato da Franco Marengo, può assurgere a manifesto di poetica polifonica⁷¹⁸:

One of the countrymen:
Cozza ze sta?

The angel:
I am the angel of reality,
Seen for a moment standing in the door.
I have neither ashen wing nor wear of ore

⁷¹³ Ivi, p. 159.

⁷¹⁴ Ivi, pp. 280-281.

⁷¹⁵ Per le citazioni da autori stranieri: Diego Zancani, *La Flore di Malo ovvero Meneghello e la citazione di autori stranieri*, in *Per Libera nos a malo*, cit., pp. 73-83; la tesi di dottorato di Anna Gallia, *Poesia e intertestualità nell'opera di Luigi Meneghello*, tutor Prof.ssa Maria Antonietta Grignani, Università degli studi di Pavia, 2014-2015. Della stessa si segnala l'articolo: *Luigi Meneghello e Wallace Stevens: citazioni dissimulate*, in *Le "interazioni forti"*. *Per Luigi Meneghello*, a cura di Diego Salvadori, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 115-130.

⁷¹⁶ Cfr. Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 334.

⁷¹⁷ Ivi, p. 41.

⁷¹⁸ Cfr. Franco Marengo, *Meneghello's Intertextual Strategies*, «The Italianist», cit., p. 77.

And live without a tepid aureole.

One of the countrymen:
Cossa diselo?

The angel:
Pio pio pio... in liquid lingerings,
Like watery words awash; like meanings said

By repetitions of half-meaning. Am I not,
Myself, only half of a figure of a sort,

A figure half seen, or seen for a moment, a man
Of the mind, an apparition? ... Pio pio pio

One of the countrymen:
Cossa ze chel volèa?⁷¹⁹

È lo stesso Meneghello a fornire un'interpretazione in nota: «L'angelo dal nome inglese ripete parole di un collega americano riferite da Wallace Stevens, *Angel surrounded by paysans*. Il secondo pio pio pio indica un affievolimento nel dire o nell'udire, fading out, dissolvenza; il primo, l'effetto opposto»⁷²⁰. La citazione «*O my chevalier!*»⁷²¹ è da *The Windhover* di Gerard Manley Hopkins⁷²²; mentre il riferimento a *In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz* di W.B. Yeats è indicato precisamente in nota dallo stesso Meneghello⁷²³: «The light of evening, Lissadell, / Great windows open to the south, / Two girls in silk kimonos, both / Beautiful, one a gazelle»⁷²⁴. Mentre «the madhouse and the whole thing down there»⁷²⁵ viene da *Let It Go* di William Epon⁷²⁶.

A questi riferimenti da poeti si incrociano pochissime citazioni saggistiche o prosaiche: *Vita Activa. The Human Condition* (1958) di Hannah Arendt («Gli aspetti del lavoro di cui ho parlato finora riguardano soprattutto ciò che Hannah Arendt nel suo bellissimo saggio sul lavoro umano chiama *labour* e distingue da *work*»⁷²⁷); e *The Loneliness of the Long-distance Runner* di Alan Sillitoe (1959, «La loneliness del long-distance runner non è niente di fronte a quella dell'aspirante *routier* che s'allena in salita per il Giro di Francia»⁷²⁸). Si conferma dunque l'evidente maggiore importanza di un fondo intertestuale poetico in *Libera nos* rispetto ad altri

⁷¹⁹ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 242.

⁷²⁰ Ivi, pp. 327-328.

⁷²¹ Ivi, p. 291.

⁷²² Cfr. G.M. Hopkins, *The Windhover*, in Id., *Poems of Gerard Manley Hopkins*, Oxford, Oxford University Press, 1918.

⁷²³ Cfr. Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 326.

⁷²⁴ Ivi, p. 184.

⁷²⁵ Ivi, p. 202.

⁷²⁶ William Epon, *Let It Go*, in Id., *The Complete Poems*, London, Allen Lane, 2000, p. 99.

⁷²⁷ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 122.

⁷²⁸ Ivi, p. 172.

tipi di espressioni letterarie, in particolare al romanzo italiano contemporaneo (come abbiamo analizzato nel nostro secondo capitolo).

Per concludere su *Libera nos*, è necessario puntualizzare come questi riferimenti, come analizzato da Cesare Segre, vivano sempre in un rapporto diretto con le citazioni dalla cultura orale maladense⁷²⁹, sempre riprese in maniera molto precisa (con uno sguardo ironico, certo). Rientrano in questa rassegna anche gli inni fascisti, che abbiamo già analizzato attentamente nei precedenti capitoli. È questo il valore eminentemente transculturale dell'intertestualità meneghelliana: far interagire oralità e poesia, cultura bassa e cultura alta, dando loro la medesima importanza valoriale. Trattasi di una pluridiscorsività in senso bachtiniano, più di un'intertestualità, perché l'autore mette in relazione testi che portano con loro sempre il proprio peso culturale e sociale, giocando sugli scarti e sugli scontri, più che su un appiattimento delle fonti. Meneghello non cita semplicemente autori di un canone europeo, dà loro un costante contrappunto ironico e grottesco attraverso la cultura popolare, restituendo l'immagine di un'Europa arcipelago, composta da un intarsio di culture differenti, e non da un unico panorama tradizionale comune. L'operazione è dunque, per intenderci, quasi contraria a quelle di Curtius e Auerbach, non linearità ed evoluzione progressiva verso un unico punto della diversità, ma costante relazione tra le differenze.

Se ne riportano qui diversi esempi, che intrecciano, come studiato da Fernando Bandini⁷³⁰, diari di preti locali, decaloghi civili messi per iscritto, questioni teleologiche, spiegazioni sulla natura umana durante il Catechismo, filastrocche infantili o poesie dialettali popolari:

Ho riletto il diario del prete che fu mio maestro in quarta e in quinta, don Tarcisio, intitolato *Malo durante il periodo della guerra*, dal 1914 al 1920.⁷³¹

Guastando li Brombóli le viti, la Comunità di Malo, fatto voto a S. ubaldo Vescovo di Gubio di celebrare ogni anno li XVI Maggio solennemente la sua Festa, fu liberata...

Questo registra il Maccà.⁷³²

Un *Decalogo Civile*, che comincia così:

1. *Ama i compagni di scuola, che saranno i tuoi compagni di lavoro di tutta la vita.*
2. *Ama lo studio...*

Santifica tutti i giorni con qualche azione utile e buona, con qualche atto gentile.

Ci spiegavano a Dottrina:

Sa tuli nu manà de sàbi, quanti granèi che ghe sipia? Che gh'in sipia mezo miliòn? E lora, quanti ze che gh'in sarà su tuta la spiaja? Un miliòn de miliardi? E lora, quanti che gh'in sipia su tute le spiaje de sto

⁷²⁹ Cfr. Cesare Segre, *Libera nos a malo*, cit.

⁷³⁰ Cfr. Fernando Bandini, *Dialetto e filastrocca infantile in Libera nos a malo e Pomo pero*, in *Su/Per Meneghello*, cit., pp. 73-74.

⁷³¹ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 43.

⁷³² Ivi, p. 72.

mondo, E sui Deserti? E soto el mare, che ghe ze montagne de sàbia? E mi ve digo che i ghe dizesse a un Danto el se metaria a sigare dala gioja. E invense quando che tuti sti ani finamente sarà passà, alè! Se taca n'antra volta. E domàn de matina anca voialtri podaressi sverjarve Danati.⁷³³

Che cos'è la Carità? È quella virtù soprannaturale per la quale amiamo Dio sopra ogni cosa, e il prossimo come noi stessi per amore di Dio.

Come dimostriamo il nostro amore a Dio? Specialmente osservando i suoi comandamenti.

Come dobbiamo amare il prossimo? Compiendo opere di misericordia spirituale e corporale.⁷³⁴

Leggetelo questo libretto, imparatelo tutto dalla prima all'ultima sillaba... Quando verrò nelle vostre parrocchie, spero che... reciterete a memoria il testo del Catechismo...⁷³⁵

Ho sentito Enrico recitare Le campane de Masón che avevo quasi dimenticate.

Din dòn dòn

le campane de Masón.

Le sonava tanto forte

le bateva zó le porte.

Ma le porte ze de fero

volta la carta ghe ze un capèlo.

Un capèlo pien de pióva

volta la carta ghe zen a rosa.⁷³⁶

Infine, per chiudere su *Libera nos*, ci sembra particolarmente interessante e cruciale un riferimento di natura transmediale messo in luce da Luciano Zampese, che ha il merito di pubblicare la lettera dattiloscritta che Meneghello inviò all'editore Feltrinelli nel febbraio 1963 per presentare dal punto di vista stilistico e tematico il romanzo. Per dare una sorta di immagine all'editore, Meneghello compara la sua operazione al film *8 e mezzo* di Federico Fellini, uscito nel medesimo anno. I temi dell'impossibile distinzione tra sogno e realtà, del ritorno all'infanzia fascista, dell'intreccio comico e grottesco dei registri, ci sembrano effettivamente pregni di interesse comparatistico, e meriterebbero uno studio approfondito:

Quello che sgorga da questo stato d'animo non si può veramente riassumere; bisogna leggerlo come sta. A ogni modo è soprattutto il mondo dell'infanzia, il filo incantato delle parole (come ASA NISI MASA nell'ultimo film di Fellini), e delle cose che esse riportano a galla. Si può aggiungere che il centro di tutto sono forse la religione e la lingua, i cui meccanismi, e i cui simboli ricorrono quasi a ogni pagina.

[...].

L'accenno al film di Fellini mi fa venire in mente che ci sono somiglianze davvero curiose (a parte il diverso pregio) tra "8 e mezzo" e questo libro, che è una specie di "O e tre quarti" letterario. L'infanzia nel film è in un rapporto simile (stilizzata però); altrettanto la riflessione sul cattolicesimo della nostra vita italiana, sui confessionali, i peccati impuri, il costume sessuale; e soprattutto il senso di lavorare attorno alla domanda (nel libro meno esplicita) "Che cos'è un film / o un libro?" e di accorgersi che l'opera si è già fatta così, domandando.

⁷³³ Ivi, pp. 223-224.

⁷³⁴ Ivi, p. 233.

⁷³⁵ Ivi, p. 235.

⁷³⁶ Ivi, p. 296.

Naturalmente quello che nel film è in chiave di Cinecittà e Claudia Cardinale, nel libro è in chiave paesana: (inoltre Fellini è oltre a tutto sentimentale, e io no, credo; inoltre lui è un grande artista, e io no, credo).

Chissà se potrebbe giovare ai librai questa idea?⁷³⁷

Il sistema di riferimenti intertestuali si fa ancora più ampio ne *I piccoli maestri*, inglobando non più unicamente la memoria fonica, sonora, ritmica e poetica (che comunque è molto presente), ma autori, saggisti, romanzieri, filosofi che possano creare una sorta di canone transculturale da opporre al canone promulgato dall'educazione fascista⁷³⁸. Se in *Libera nos* e *Pomo pero* Dante è molto presente a livello di memoria letteraria ma non viene citato esplicitamente, qui diventa subito un riferimento dichiarato nelle primissime pagine («Avevo un dantino, e leggevamo dei pezzi, specie il Purgatorio»⁷³⁹).

Per quanto riguarda i poeti del Novecento, vi è naturalmente ancora Montale, sempre *Ossi di seppia*, questa volta *Valmorbia*⁷⁴⁰ («Valmorbia, scorrevano il tuo fondo / fioriti nuvoli di piante agli àsoli. / Nascevano in noi, volti dal cieco caso...»⁷⁴¹); ma anche Gozzano («Mi misi a recitargli versi di Gozzano»⁷⁴²). Troviamo inoltre una velata critica parodica dell'ermetismo, reo di un distacco astratto nei confronti della realtà sociale e culturale del paese: «Oppure credevo che un paesaggio fosse una fantasia di parole, come: *Bei monti della sera – azzurra è già l'Italia*»⁷⁴³, i due versi sono presi dal componimento *Ai monti di Trento* del poeta ermetico Alfonso Gatto⁷⁴⁴. Nuovamente criticato e preso in considerazione solo per la propria postura sociale, D'Annunzio («Io e Lelio andammo alla bibliotechina di Tarquinia a cambiare i libri. C'era un ritratto di D'Annunzio, dall'altra parte un riquadro sbiancato, nel posto dov'era stato il Duce»⁷⁴⁵, modo evidente per sottolineare e criticare lo stretto rapporto del poeta col Fascismo). Sempre in questa ripresa parodica possiamo inserire la citazione della poesia scolastica di Giacomo Zanella, *Tra il grano* («Mi venne in mente quel pezzo che dice: *l'azzurro fiore del ciano nelle luci avea [...]. Si confondea con le spighe la chioma*: storie, le spighe non c'entrano coi capelli di una donna sporca e sudata»⁷⁴⁶); oltre al riferimento al poeta

⁷³⁷ Luigi Meneghello, Carte Manoscritte conservate per il Fondo Meneghello Università di Pavia (ASVN, FLMN, ff. 57 a-c), citato in Luciano Zampese, «S'incomincia con un temporale». Guida a *Libera nos* a malo di Luigi Meneghello, Roma, Carocci, 2021, pp. 210-211.

⁷³⁸ Notiamo un riferimento intertestuale interno che crea un legame con l'incipit di *Libera nos*: «S'incomincia davanti alla facciata sbilenca di Santa Sofia, dove avevamo l'appuntamento». Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 600.

⁷³⁹ Ivi, p. 347.

⁷⁴⁰ Eugenio Montale, *Valmorbia*, in Id. *Ossi di seppia*, cit., p. 93.

⁷⁴¹ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 455.

⁷⁴² Ivi, p. 581.

⁷⁴³ Ivi, p. 352.

⁷⁴⁴ Alfonso Gatto, *Ai monti di Trento* [1941], in Id., *Poesie 1929-1941*, Milano, Mondadori, 1961.

⁷⁴⁵ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 357.

⁷⁴⁶ Ivi, p. 568.

d'avanguardia Vincenzo Caldarelli («Leggevamo naturalmente Caldarelli, con risultati incerti»⁷⁴⁷). All'interno di questo scarto dell'espressione poetica italiana dalla concretezza del reale è da inserire anche il riferimento all'*Orlando innamorato* (1495) di Matteo Maria Boiardo («Forse avrà pensato anche lei: 'Un'occasione così non torna più'. Infatti (come schema) è frequente nell'*Orlando innamorato*, ma rara nella vita»⁷⁴⁸).

Totalmente diverso l'approccio coi poeti stranieri. Viene citata direttamente *Une charogne* di Baudelaire, presente nei *Fleurs du mal* («Mi misi a raccontargli *Une charogne* punto per punto, in dialetto, come una storia vera»⁷⁴⁹). Difatti Baudelaire viene indicato, insieme a Rimbaud, come la base poetica di un pensiero antifascista, insieme ad Antonio Giuriolo e al metodo crociano («Avevamo bensì, in questo gran sconvolgimento, la parte migliore della nostra cultura, quella acquistata non a scuola, ma fuori. Erano come appigli rocciosi in mezzo a una corrente. C'era l'antifascismo di Antonio; i poeti, Baudelaire e Rimbaud, alcuni altri: molte poesie singole e un gran mucchio di versi o emistichi; c'era il metodo che noi chiamavamo crociano, le distinzioni tra questa e quella forma di coscienza»⁷⁵⁰). Anche qui quindi viene ribadito come l'antifascismo debba generarsi all'interno di un orizzonte europeo transculturale, in opposizione alla retorica autarchica fascista, agli autori nazionali insegnati a scuola.

La memoria poetica si ibrida qui anche forse maggiormente rispetto alla materia maladense con canti e inni orali, creando una dialettica oppositiva e ironica. Si veda la *Canzone del Grappa*, coro delle bande degli Alpini creato durante la Prima Guerra Mondiale:

Le guerre sono bellissime al cinema muto: la gente si ammuccia di qua e di là, corre; tutti fanno gli atti di valore; il pianoforte suona 'Monte Grappa – tu sei la mia patria – sei la stella che addita il Camino' (una stella, un camino che fuma: la Patria); le baionette luccicano; la gente continua a cadere: sono i Caduti. La cosa non fa né rumore, né male. Ma lì sul greto vero del Piave, con questa pallottola vera in mano, bislunga, lì dov'ero io, mi assalì l'idea che questa pallottola attraversandoti ti fa male, e muori.⁷⁵¹

Gli effetti sono fortemente antiretorici, tesi a sottolineare la falsità della memoria eroica che viene tramandata per mandare dei cittadini a morire in delle guerre prive di senso. Allo stesso modo, tornano anche le canzoni fasciste, questa volta però non subito parodizzate, come nella materia maladense, ma prese sul serio. L'obiettivo qui, infatti, è la coriacea e profonda autocritica (*l'exercice in exorcism*) verso l'entusiasmo iniziale con cui l'autore ha preso parte al fascismo:

⁷⁴⁷ Ivi, p. 35.

⁷⁴⁸ Ivi, p. 604.

⁷⁴⁹ Ivi, p. 450.

⁷⁵⁰ Ivi, p. 459.

⁷⁵¹ Ivi, p. 362.

Ci ricantavamo anche le canzoncine del Littorio, le liete strofe sull'Italia e sul Duce, che hanno un'alta carica rallegrante, e ancora oggi mi sembrano, nel loro genere, perfette.

Dio ti manda all'Italia
come manda la luce:
Duce! Duce! Duce!

Il gioco delle note basse e degli acuti nell'ultimo verso è delizioso. Tornavamo con immutata ammirazione a quei begli inni dove tutti vegliano:

... per la maggior grandezza
il Duce sempre a vegliar sarà:
veglierà il Re...

Io attaccavo le mie preferite, e Nello le sue. Ogni tanto ripetevamo insieme:

Una maschia gioventù
con romana volontà:
comatterà!

Era questa la versione cantata nella mia famiglia, e a Nello piacque. *Comatterà* non è un verbo, ma un grido, come *alalà!*⁷⁵²

A questi inni e canti, ma anche potremmo dire a questi riferimenti poetici rei di astrazione e di non toccare il nucleo del reale, come analizzato da Luciano Zampese, l'autore oppone attraverso un intarsio intertestuale canti partigiani della Resistenza⁷⁵³:

Ha mangiato l'insalatina
poverina morirà.

Se morissi questa sera
mi farete seppellir.

Mi farete seppellire
sotto l'ombra di un bel fior.

Il piantone Giazza aveva una voce altissima, quasi femminile: le strofette che cantava disteso sulla branda, erano strilli armoniosi.

E la gente che passeranno
le diranno: Che bel fior.

Sarà il fior della Rosina
che l'è morta per amor.

Ma d'amore non si muore
ma si muore di dolor.⁷⁵⁴

Trattasi della *Canzone della Rosina*, canto narrativo che risale al XIX secolo, sulle cui note e versi viene scritta, trapiantata e ricomposta l'iconica canzone partigiana *Bella ciao*. L'intento di generare un tilt ricettivo nel lettore è evidente: «E la gente che passeranno / le diranno: Che bel fior» risveglia il ricordo della canzone popolare in qualsiasi italiano nato nel

⁷⁵² Ivi, pp. 411-412.

⁷⁵³ Cfr. Luciano Zampese, *Ritmi del parlato e voci dialettali nei Piccoli maestri*, cit., p. 175.

⁷⁵⁴ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., pp. 350-351.

Novecento. Altra strofa di canzone partigiana è «Sono passati gli anni / sono passati i mesi / non passarono i giorni / e sbarcarà i inglesi»⁷⁵⁵, che viene ripresa anche, come abbiamo visto, nell'ultimissima pagina, cantata dal protagonista e da Simonetta sul carrarmato inglese.

Altra grande differenza dell'impasto intertestuale rispetto alla materia maladense è la presenza di prosatori e romanzieri, tutti in ottica transnazionale. «Mi sentivo quasi affondato in un grande mare dei Sargassi»⁷⁵⁶, potrebbe essere una eco di *20.000 leghe sotto i mari* di Jules Verne, dove il Sargasso è rappresentato come una distesa di alghe che intrappola navi, alimentandone l'immaginario enigmatico e pericoloso. Vengono esplicitamente citati Franz Kafka («Noi occupammo questo paese obliquo; non avevo letto Kafka allora; era puro Kafka»⁷⁵⁷, «Era un po' alla Kafka, fondamentale ma incerto, quasi inesistente»⁷⁵⁸), Laurence Sterne («Avevo un libretto nella tasca della giacca, e vidi che c'era luce sufficiente per leggere. Era il *Viaggio sentimentale*, da una parte l'inglese dall'altra l'italiano: la prosa era nervosa sia a destra che a sinistra, il racconto un po' leggero»⁷⁵⁹), e Swift («Quando in seguito lessi la *Modesta Proposta* di Swift di far mangiare agli irlandesi affamati i loro propri bambini, vidi immediatamente che cosa mancava alla nostra, cioè l'umorismo. Eravamo senza *humour*, io e Marietto, soli e imbacuccati nella nostra camera fredda, due filosofi, due storicisti, due robespierrini in una casa di Padova. La cura migliore per un accesso di proposte come la nostra, è di scriverle. Quando l'avemmo spedita al Centro mi sentii già molto più calmo. Guarivo»⁷⁶⁰). L'importanza di questi autori nella costruzione del realismo e dello humour meneghelliano è ribadita più volte nella produzione saggistica⁷⁶¹. L'espressione «La breve infermità! *La fitful fever!*» è invece shakespeariana, viene dal *Macbeth*, atto III, scena II («Duncan is in his grave; / Afer life's fitful fever he sleeps well»⁷⁶²). Infine, presente anche un riferimento a *White Fang* (1906, *Zanna Bianca*), di Jack London («Tenevo la testa dritta e gli occhi storti per sorvegliarlo, e ripassavo disperatamente tutto quello che c'è in Jack London sulla lotta coi cani»⁷⁶³).

Il canone transnazionale antifascista si allarga e include anche autori italiani se parliamo di pensatori e filosofi. Per quanto riguarda la cultura classica, l'unico riferimento è il *De Ira* di Seneca (forse non a caso). I riferimenti italiani direttamente citati sono: il *Saggio storico sulla*

⁷⁵⁵ Ivi, p. 421. La si trova nella raccolta A. Virgilio Savona, Michele L. Straniero, *Canti della Resistenza italiana*, Milano, Rizzoli, 1985.

⁷⁵⁶ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 400.

⁷⁵⁷ Ivi, pp. 402-403.

⁷⁵⁸ Ivi, p. 592.

⁷⁵⁹ Ivi, p. 496.

⁷⁶⁰ Ivi, p. 567.

⁷⁶¹ Si veda il sottocapitolo 2.2.2.

⁷⁶² William Shakespeare, *Macbeth* [1623], a cura di Harold Bloom, New York, Bloom's Literary Criticism, 2011, p. 59.

⁷⁶³ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 538.

rivoluzione di Napoli di Vincenzo Cuoco (1801)⁷⁶⁴, Machiavelli⁷⁶⁵, *Elogio della polemica. Testimonianza di vita e di cultura (1918-1932)* di Luigi Russo⁷⁶⁶; ma soprattutto Mazzini, di cui viene citato direttamente un passo del *Della guerra d'insurrezione conveniente all'Italia* (1833):

Quando rileggo i testi di Mazzini sulla “guerra per bande”, mi morsico le dita. C’è già tutto.

È d'uopo ricorrere ad un altro metodo di guerra. È d'uopo trarlo per così dire dalle viscere della nazione, dalle condizioni d'un popolo insorto, dagli elementi topografici della contrada, da' mezzi che le circostanze ci somministrano.

*... la guerra per bande: guerra che schiudendo una via d'opre e di fama a qualunque si senta potente a fare, costituendo in certo modo ogni uomo creatore e re della propria sfera, suscitando in mille guise l'emulazione fa paese e paese, distretto e distretto [...].*⁷⁶⁷

Viene dunque tracciato un canone resistenziale che dalle guerre di rivoluzione e liberazione popolari dell'Ottocento arriva alla liberazione antifascista, vedendo quindi l'identità e il potere fascista come un occupatore improprio del territorio italiano. Continua più avanti il narratore: «Bastava aver studiato i testi giusti, essere un po' meno ignoranti. Si doveva proclamare l'insurrezione, subito. Non la resistenza, ma l'insurrezione [...]. Bastava conoscere i testi; ma purtroppo noi non li conoscevamo. La storia della rivoluzione russa ci pareva bellissima ma impertinente»⁷⁶⁸. Ora, anche se «impertinenti» i riferimenti alla rivoluzione bolscevica sono molto presenti: l'anarchia («Credo che fossero così le situazioni in cui si cacciava Bakunin: lui probabilmente si divertiva»⁷⁶⁹), il leninismo («Veniva in mente come dovevano essersi sentiti Lenin e i suoi amici, in quelle prime settimane dopo il suo arrivo alla stazione in Finlandia, e rimpiangevamo la nostra pochezza»⁷⁷⁰), il trotskismo (in maniera fortemente ironica: «‘Lo sai chi era Trotzki?’ / [...] ‘Non sarete mica troskisti?’ disse Simeone. / ‘Ma sì’, dissi; ‘l’ala troskista dei badogliani’. / ‘Dimmelo tu cosa siete’ disse lui; io fui tentato di dirgli: deviazionisti crociani di sinistra, ma poi gli dissi brevemente che eravamo studenti, e con chi eravamo lì, e perché»⁷⁷¹). Ad essi vengono affiancati positivamente filosofi come Bergson («Gli dissi: ‘Sai, quando è morto Bergson io ho scritto un articolo idiota e ignorante, penso che me ne vergognerò per un bel pezzo’»⁷⁷²) e Tocqueville⁷⁷³, per la formazione di un

⁷⁶⁴ Cfr. Ivi, p. 595.

⁷⁶⁵ Cfr. Ivi, p. 596.

⁷⁶⁶ Cfr. Ivi, p. 377.

⁷⁶⁷ Ivi, p. 379. Corsivo in originale.

⁷⁶⁸ Ivi, p. 381.

⁷⁶⁹ Ivi, p. 399.

⁷⁷⁰ Ivi, p. 371.

⁷⁷¹ Ivi, p. 449.

⁷⁷² Ivi, p. 453.

⁷⁷³ Cfr. Ivi, p. 596.

canone che si oppone fortemente all'impostazione filosofica accademica italiana, a chi ha vissuto la guerra e la resistenza da fuori, senza provarla sulla propria pelle:

Venivano in mente per contrasto quei compagni di scuola, a Vicenza e a Padova, che continuavano a occuparsi, forse presso una zia in campagna, di Kierkegaard e di Jaspers, o addirittura di esami universitari, per avvantaggiarsi nella vita e nella carriera, magari con qualche lirica ermetica in proprio, trasudata negli intervalli. Di questi villeggianti della guerra civile, la borghesia urbana ne ha prodotti parecchi; non pochi di loro sono oggi energicamente schierati dalla parte degli angeli, hanno fatto carriera, e speriamo che siano contenti.⁷⁷⁴

La missione antiretorica dei *Piccoli maestri*, della ricostruzione di un'educazione e di un sapere locale antifascista che sappia essere transnazionale e democratico, alla fine riesce. Questi i nomi sui quali per l'autore deve costruirsi l'identità italiana del dopoguerra:

Sapevamo appena ripetere qualche nome, Salvemini, Gobetti, Rosselli, Gramsci, ma la virtù della cosa ci investiva. Eravamo catecumeni, apprendisti italiani. In fondo era proprio per questo che eravamo in giro per le montagne; facevamo i fuorilegge per Rosselli, Salvemini, Gobetti, Gramsci; per Toni Giuriolo. Ora tutto appariva semplice e chiaro. Sospiravamo di soddisfazione perché era arrivato Toni, e anche nelle rocce, nel bosco, pareva che se ne vedesse un segnale.⁷⁷⁵

Concludiamo la nostra analisi con *Il dispatrio*, il quale, svolgendosi interamente in Inghilterra, è il romanzo in cui l'autore intesse maggiormente i riferimenti necessari per la costruzione di una coscienza pienamente moderna antifascista. La particolarità rispetto agli altri romanzi è l'estrema varietà di riferimenti: poeti, romanzieri, scrittori, accademici, filosofi, scienziati; trattasi davvero della costruzione di una rete culturale che decostruisce i principi antiscientifici, umanistici e retorici del fascismo, mettendo in relazione un'incredibile quantità di saperi differenti.

Partiamo dai riferimenti italiani. Di centrale importanza è Leopardi, il cui *Zibaldone* assurge a modello testuale del libro («Una strage di anni, migliaia e migliaia di fogli, un enorme zibaldone. C'è dentro una vita, domanda Giacomo, o una lunga morte? Stralciare per vedere»⁷⁷⁶). Abbiamo già analizzato nel nostro secondo capitolo la visita di Montale, Moravia e Morante a Reading, qui ci limitiamo a ricordarne il tono fortemente parodico, soprattutto nei confronti dei primi due: il valore letterario di Moravia è totalmente abbassato («Parlandomi del *Conformista*, che gli avevo dato da leggere, Si Jeremy rideva di gusto»⁷⁷⁷, «A Sir Jeremy ciò che piacque di più, in Moravia, fu il uso interesse per Swift»⁷⁷⁸); mentre quello di Montale sembra molto relativizzato rispetto a qualche decennio prima («Una targa su un muro diceva

⁷⁷⁴ Ivi, p. 375.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 434.

⁷⁷⁶ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 31.

⁷⁷⁷ Ivi, p. 69.

⁷⁷⁸ Ivi, p. 71.

WHARF LANE. Montale sussurrò a mezza voce ‘La stradella del nano!’ e lì forse stava per nascere un’altra poesia, ma Sir Jeremy gli disse ‘*Non dwarf: wharf*’ e io innervosito proposi ‘Molo’. La stradella del nano... Quando si dice le occasioni perdute...»⁷⁷⁹, dove quelle occasioni perdute fanno riferimento ironico alla seconda raccolta montaliana).

I riferimenti italiani difatti si possono suddividere in quelli che “funzionano” in traduzione, e quelli che non passano la prova dello shock culturale. Con traduzione qui, ripetiamo, intendiamo un processo non solo linguistico ma intellettuale. Nella prima categoria possiamo includere i contemporanei Vitaliano Brancati e Guido Piovene («Al tempo in cui partii dall’Italia avevo stima di alcuni nostri scrittori di allora, il pungente Brancati, l’altezzoso Piovene»⁷⁸⁰), ma anche Tommaso Landolfi e (il perennemente bersagliato) D’Annunzio («Gli interessava la moglie di gomma di Landolfi, oggi si comprerà al supermercato ma allora era una novità, con suggestivi risvolti di metafisica erotica. E gli interessava, eccome, il tè di D’annunzio nel *Piacere*»⁷⁸¹). In realtà il rapporto con Landolfi è ambiguo, egli rientra comunque nel canone dei primi testi da far leggere agli studenti dei suoi corsi universitari («Per i testi da leggere nei corsi di lingua, essendo libero di fare i programmi come volevo, mi divertivo a scegliere pezzi allora extra-canonici, racconti di Landolfi, di Palazzeschi, di Calvino: anche pezzi di Cecchi e Baldini, in principio, ma poi con questi smisi»⁷⁸²); com’è ambiguo il rapporto con Manzoni e con lo stesso Leopardi («Dicevano, per esempio, ‘Manzoni *in depth*! Leopardi *in depth*!’ ma intendevano soltanto: visto che non possiamo abolire quei due, aboliamo almeno tutto il merdosissimo resto!»⁷⁸³).

D’altronde prendono forse ancora più importanza nel processo traduttivo lungo gli anni i classici, su tutti Dante («*Punting* riporta le signorine italofile, non giovani, a cui leggevo inizialmente pezzi del *Purgatorio* di Dante, con un piccolo onorario mi pare: ma poi mi chiesero di passare al *Paradiso* e io gli dissi *all-right*»⁷⁸⁴) e Tasso:

Alla piccola frotta del General Degree parlavo del Tasso, dei suoi esordi di ragazzo precoce, della felicità giovanile del *Rinaldo*. Direi oggi che mi piacevano un po’ troppo alcuni versi, come

*e con la sua bellissima Clerice
già ragionando il cavalier felice*

ed era inevitabile che gli studenti per reazione prendessero a detestarlo, il Tassino.⁷⁸⁵

⁷⁷⁹ Ivi, p. 73.

⁷⁸⁰ Ivi, p. 104.

⁷⁸¹ Ivi, p. 115.

⁷⁸² Ivi, p. 117.

⁷⁸³ Ivi, p. 146.

⁷⁸⁴ Ivi, p. 82.

⁷⁸⁵ Ivi, p. 121.

Ma assurge anche una notevole centralità Gioacchino Belli, che condivide evidentemente con Meneghello l'importanza espressiva e poetica data a una lingua italiana dialettale («un po' come nel Belli e altrove»⁷⁸⁶).

Sempre tra gli italiani, presente anche, con una certa ironia, Benedetto Croce⁷⁸⁷ («(come il Croce quando diceva, fuori dalle scatole marxisti e socialisti, non intralciate il gioco di gambe dei lottatori! Cioè le due squadre contrapposte dei laici e dei religiosi)»⁷⁸⁸); l'unico regista citato invece è Michelangelo Antonioni⁷⁸⁹ (unico film straniero invece *L'Atalante* di Jean Vigo⁷⁹⁰).

Vi è poi un canone italiano particolare, quello degli studiosi e accademici italiani dispatriati in Inghilterra, definiti come veri e propri maestri: lo storico Arnaldo Momigliano⁷⁹¹, lo storico della letteratura Carlo Dionisotti⁷⁹², lo studioso di letteratura inglese e comparata Mario Praz (di cui vengono citati gli *Studi e svaghi inglesi*⁷⁹³).

Meneghello intreccia continuamente questi riferimenti con quelli relativi alla letteratura inglese. Troviamo ancora, ripetute volte, Shakespeare («Capivo l'inglese di Shakespeare un po' meglio di quello corrente, ma sempre poco»⁷⁹⁴), sempre sotto forma di messa in scena, e recitato da un accademico particolarmente importante per Meneghello. Una frase del *Coriolanus* (1623) è citato da Sir Jeremy in traduzione italiana, dopo aver visto la messa in scena a Firenze:

Credo di sapere perché quel delizioso saluto di Coriolano alla moglie, quando si incontrano al rientro trionfale di lui a Roma, e lei non dice una parola,

«*My gracious silence, hail!*»,

fosse tanto piaciuto a Sir Jeremy quando lo sentì in italiano, in una rappresentazione del *Coriolano* a Firenze. Ne era restato un po' eccitato, e lo ripeteva a noi a Reading,

«*Mio grazioso silenzio!*»

Nei toni della sua bizzarra pronuncia di scozzese italianato.

La frase della traduzione è italiano del ventesimo secolo, e in quanto tale aggiunge alla suprema grazia del testo originario lo speciale effetto di una invenzione linguistica nuova.⁷⁹⁵

Qui davvero, dunque, testo come tessuto di traduzioni, la nuova versione ha infatti una rinnovata forza linguistica ed estetica: Shakespeare assume forza nel passaggio tra le lingue. Un verso dei *Two Gentlemen of Verona* «*Yonder is Silvia; and Silvia is mine*» viene invece

⁷⁸⁶ Ivi, p. 125.

⁷⁸⁷ Sui rapporti di Meneghello col pensiero di Croce, si veda il nostro primo capitolo.

⁷⁸⁸ Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 127.

⁷⁸⁹ Cfr. Ivi, p. 118.

⁷⁹⁰ Cfr. *Ibid.*

⁷⁹¹ Cfr. Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 122.

⁷⁹² Cfr. *Ibid.*

⁷⁹³ Cfr. Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, cit., p. 144.

⁷⁹⁴ Ivi, p. 39.

⁷⁹⁵ Ivi, pp. 110-111.

recitato da Frank Kermode, l'autore di *The Sense of an Ending* la cui importante influenza sull'elaborazione poetica di Meneghello abbiamo approfondito nel secondo capitolo («Lo recitava il mio amico Frank Kermode che aveva in testa un berretto foggato come un vaso da notte di velluto»⁷⁹⁶). Inoltre troviamo: *The Age of Anxiety*, poema di Wystan Hugh Auden (1947); George Orwell («Un nome trovato nell'angoscioso ultimo libro di George Orwell che uscì proprio allora: i *proles*»⁷⁹⁷); ovviamente Beatrice Webb⁷⁹⁸; i poeti tradotti nei trapianti Epton⁷⁹⁹, Donne («*we see by this it was not sexe*»⁸⁰⁰, *The Ecstasy*, 1633) e Yeats («In sede poetica, a suo tempo, era parsa *a terrible beauty*, come in quel verso-bandiera di Yeats ('Willy' per i conoscitori)»⁸⁰¹, il riferimento è a *Easter, 1916*). Unico poeta francese citato risulta invece essere Mallarmé («Come rigovernavano piano, scorrendo di Mallarmé!»⁸⁰²).

Inoltre, tra i romanzieri troviamo George Eliot («Mai capito un fico del senso vero di queste e simili cose né in George Eliot, né altrove»⁸⁰³), *Pincher Martin* di William Golding (1956, «Gli dava fastidio che saltassero fuori scrittori, anche bravi come William Golding, a riscoprirlo»⁸⁰⁴, «E mi sentii come Pincher Martin quando cercava certe risposte: *There is no answer in my vocabulary*»⁸⁰⁵), e *Lady Chatterly's Lover* di David Herbert Lawrence (1928)⁸⁰⁶.

Vengono poi descritti come veri e propri libri inglesi, in quanto letti in traduzione, *Il capitale* di Marx, le biografie di Stalin e di Trotzki⁸⁰⁷ e la Bibbia:

Una sera da noi in soggiorno qualcuno aveva detto qualcosa sul Dio dell'Antico Testamento, e Sir Jeremy si mise a intonare

for I am a jealous God

E la Ursula, in Guerra capitano di corvetta della Marina di Sua Maestà, si accese negli occhi e gli rispose

*for the Lord whose name is Jealous
is a jealous God*

e lui

for the Lord thy God is even a jealous God!

⁷⁹⁶ Ivi, p. 162.

⁷⁹⁷ Ivi, p. 74.

⁷⁹⁸ Cfr. Ivi, p. 88.

⁷⁹⁹ Cfr. Ivi, p. 90.

⁸⁰⁰ Ivi, p. 89.

⁸⁰¹ Ivi, p. 154.

⁸⁰² Ivi, p. 119.

⁸⁰³ Ivi, p. 144.

⁸⁰⁴ Ivi, p. 142.

⁸⁰⁵ Ivi, p. 148.

⁸⁰⁶ Cfr. Ivi, p. 155.

⁸⁰⁷ Cfr. Ivi, p. 95.

e lei

a jealous God among you, he is a jealous God!

Si scaldavano a vicenda, e sentivano che mi scaldavo anch'io, ascoltando. Imitavo le loro parole con il moto delle labbra, elettrizzato all'idea del Dio geloso. Mi pareva di percepire, con un brivido, la vera natura della gelosia, e di Dio: bellissima del resto.

È inutile, gli inglesi la sanno, la Bibbia. La sapevano.⁸⁰⁸

Chiudiamo la nostra analisi concentrandoci sui riferimenti legati alla filosofia, alla scienza e alla fisica appresi in Inghilterra. I filosofi che vengono studiati per creare un contrappunto al pensiero crociano assorbito in Italia sono: Samuel Alexander (*Time, Space and Deity*, 1920)⁸⁰⁹; Francis Herbert Bradley (*Appearance and Reality*, 1893)⁸¹⁰; i filosofi del linguaggio di scuola inglese influenzati dalla filosofia di Wittgenstein (che viene sottilmente criticato attraverso un gioco di parole all'inglese: «Il *wit* che Wittgenstein non ha mai avuto la grazie di avere, forse neanche di percepire...»⁸¹¹), Gilbert Ryle, Alfred Jules Ayer, Peter Frederick Strawson e John L. Austin⁸¹². Troviamo poi gli storici dell'arte Fritz Saxl⁸¹³, Rudolf Wittkower ed Ernst Gombrich⁸¹⁴ (mentre l'unico pittore citato è Otto Dix, «Sento che Otto Dix, un artista non molto più sereno di Kurt, diceva che l'arte è sempre esorcismo, *All art is exorcism*»⁸¹⁵, citazione però significativa, ripresa nell'*exercise in exorcism* dei *Piccoli maestri*); gli storici Frank Stenton⁸¹⁶, Nicolai Rubinstein⁸¹⁷ e H.W. Steed («Ha avuto una certa importanza per me, subito prima di mettermi a scrivere per conto mio, convivere per parecchi mesi con H. W. Steed di cui traducevo le *Memorie di trent'anni*: convivere con i suoi pensieri e con le sue originali testimonianze sulla vita europea (in Austria, in Italia, e altrove) tra la fine del secolo scorso e i primi decenni del nostro»⁸¹⁸); oltre ai filosofi moderni Alexander Gottlieb Baumgarten (*Aesthetica*, 1750)⁸¹⁹, David Hume⁸²⁰, e al filosofo contemporaneo Bertrand Russel (citato ironicamente per bocca di Sir Jeremy: «Non parlarmi di Bertrand Russel! Non parlarmi di Rapallo! (*Don't talk to me about Rapallo! (about Russell!)*)»⁸²¹).

⁸⁰⁸ Ivi, p. 107.

⁸⁰⁹ Cfr. Ivi, p. 61.

⁸¹⁰ Cfr. Ivi, p. 62.

⁸¹¹ Ivi, p. 64.

⁸¹² Cfr. *Ibid.*

⁸¹³ Cfr. Luigi Meneghello, *Il dispatrìo*, cit., p. 122.

⁸¹⁴ Cfr. Ivi, p. 68.

⁸¹⁵ Ivi, p. 137.

⁸¹⁶ Cfr. Ivi, p. 122.

⁸¹⁷ Cfr. Ivi, p. 96.

⁸¹⁸ Ivi, p. 140.

⁸¹⁹ Cfr. Ivi, p. 69.

⁸²⁰ Cfr. Ivi, p. 111.

⁸²¹ Ivi, p. 158.

Infine, per quanto riguarda la scienza, la fisica e la matematica: Alfred North Whitehead (*Principia Mathematica*, 1910-1913)⁸²², Fred Hoyle (*Frontiers of Astronomy*, 1955)⁸²³, John Desmond Bernal⁸²⁴ (pioniere della diffrazione dei raggi X, e abbiamo studiato l'importanza di questa visione per la prospettiva prismatica del dispatrio meneghelliano), e James Lovelock⁸²⁵ (scienziato noto per l'ipotesi Gaia, che descrive il pianeta Terra in tutte le sue funzioni come un unico superorganismo, un pensiero che potrebbe aver influenzato la visione meneghelliana stratigrafica del reale).

Questa è l'intertestualità transculturale del dispatrio Meneghello: una fitta rete di riferimenti che fa dialogare cultura ufficiale e cultura orale, e che si nutre delle ultime frontiere della filosofia e della fisica moderna per ribaltare il pensiero fascista. Trattasi, è necessario puntualizzare, di un pensiero-mondo comunque accademico, che sembra non dialogare troppo con il resto della cultura inglese. «Fuori dai boschetti di Academo c'era un'altra Inghilterra», scrive l'autore ne *Il dispatrio*, ma quest'altra Inghilterra non è mai presente né come cronotopo, né come riferimento intertestuale e culturale. All'inizio del libro viene fatto un rapido riferimento agli sforzi fatti per imparare la lingua, leggendo il *Times*⁸²⁶, ma Meneghello mostra, apparentemente, una totale impermeabilità ad altri aspetti della cultura. Sono gli anni, è necessario ricordare, in cui in Inghilterra ribolle la rivoluzione giovanile e soprattutto musicale, nascono generi che segneranno la cultura contemporanea e gruppi musicali (I Beatles prima, ma anche il punk dei Clash, dopo) che segnano la lingua inglese dal punto di vista estetico e sociale. Ma è anche vero che Meneghello non sembra nutrire uno spiccato interesse nei confronti della musica in generale, il suo orecchio musicale tende molto di più verso i ritmi della poesia⁸²⁷.

4.4.3. *Rushdie: tra Bollywood, il Corano e la protean literature.*

La grande specificità dell'intertestualità transculturale di Rushdie, rispetto ai casi di Meneghello e Glissant, è l'ibridazione della tradizione culturale letteraria occidentale con

⁸²² Cfr. Ivi, p. 62.

⁸²³ Cfr. Ivi, p. 94.

⁸²⁴ Cfr. Ivi, p. 101.

⁸²⁵ Cfr. Ivi, p. 135.

⁸²⁶ Cfr. Ivi, p. 51.

⁸²⁷ Ringrazio Martina Mileto per avermi fatto indirettamente comprendere questa differenza tra un orecchio musicale sonoro e uno poetico, essendo io stato sempre sbilanciato verso la musica. In generale tutte le "intuizioni poetiche" nell'opera meneghelliana presenti in questa tesi nascono nel e si nutrono del confronto costante con lei. Si veda la sua tesi di dottorato: *Une «poétique de l'extériorité». Nouvelles formes de l'engagement dans la poésie de Valduga, Anedda e Magrelli*, Sorbonne Université, tutor : Prof. Davide Luglio (2023 -).

elementi della cultura indiana e musulmana, sì, ma anche in ottica transmediale con un vasto immaginario cinematografico e seriale. Nell'*Introduzione* alla riedizione di *Midnight's Children* per l'anniversario dei cinquant'anni dall'uscita del romanzo, l'autore esplica chiaramente tutti i differenti riferimenti intessuti. Per quanto riguarda la letteratura occidentale, troviamo una totalità di romanzi (e dunque una prima importantissima differenza con Glissant e Meneghello, che si nutrono maggiormente di riferimenti poetici). La tradizione russa ottocentesca (Dostoevskij, *Delitto e castigo*, 1866; Lev Tolstoj, *Anna Karenina*, 1878; *Le anime morte*, Nikolaj Gogol, 1942), quei romanzi, scrive Rushdie, che «Henry James had called 'large, loose, baggy monsters'»⁸²⁸. Poi la tradizione del romanzo satirico e realista inglese settecentesco e ottocentesco: *The Life and Opinion of Tristram Shandy, Gentleman* di Laurence Sterne (1759), *Vanity Fair* di William Thackeray (1848), *Little Dorrit* (1857) e *Black House* (1853) di Charles Dickens. Il precursore di questa tradizione transnazionale romanzesca pluridiscorsiva è, per Rushdie, *La vie de Gargantua et de Pantagruel* (1532) di François Rabelais⁸²⁹. Su questa linea, come studiato da John Clement Ball, è presente anche la tradizione della satira menippea⁸³⁰; ma anche, come analizzato da Dubravka Juraga, quella del *Bildungsroman*⁸³¹.

Rushdie inoltre fa riferimento ai «corrispettivi moderni» di questi capolavori: *Die Blechtrommel* (*Il tamburo di latta*, 1959) di Günter Grass⁸³², *Cien anos de soledad* (*Cent'anni di solitudine*, 1967) di Gabriel Garcia Marquez, *The Adventures of Augie March* (1953) di Saul Bellow, *Catch-22* di Joseph Heller (1961). Ma non solo, per l'impossibile divisione epistemica tra realtà e sogno viene indicato *Alice's Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll (1865); mentre per l'intreccio tra storia familiare e storia pubblica vengono individuati come modelli *Buddenbrooks* (1901) di Thomas Mann e *La Storia* (1974) di Elsa Morante.

Questi i modelli occidentali richiamati nella storia, nella struttura e nella trama di *Midnight's Children*, che vengono tuttavia ibridati con tradizioni non occidentali. Si pensi all'importanza dell'epica indiana e araba: «But I was also thinking about another kind of

⁸²⁸ Salman Rushdie, *Introduction*, in Id., *Midnight's Children*, cit. p. XI.

⁸²⁹ Per uno studio dei riferimenti di Rushdie alla tradizione romanzesca pluridiscorsiva di Rabelais e di Cervantes, si veda: Guy Astic, *Salman Rushdie. La fièvre du roman*, cit., 2024, pp. 72-88.

⁸³⁰ Cfr. John Clement Ball, *Pessoptimism: Satire and the Menippean Grotesque in Rushdie's Midnight's Children*, in Rajeshwar Mittapalli, Joel Kuortti (a cura di), *Salman Rushdie New Critical Insights*, New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2003, pp. 87-114.

⁸³¹ Cfr. Dubravka Juraga, «*The Mirror of Us All*»: *Midnight's Children and the Twentieth-Century Bildungsroman*, in M. Keith Booker, (a cura di), *Critical Essays on Salman Rushdie*, New York, G.K. Hall and Co., 1999, pp. 169-187.

⁸³² Per uno studio comparato si veda: Patricia Merivale, *Saleem Fathered by Oskar: Intertextual Strategies in Midnight's Children and the Tin Drum*, in *Magical Realism: Theory, History, Community*, a cura di Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris, Durham, Duke University Press, 1995, pp. 329-346.

capaciousness, the immense epics of India, the Mahabharata and Ramayana, and the fabulist traditions of the Panchatantra, the Thousand and One Nights and the Kashmiri Sanskrit compendium called Katha-sarit-sagar (the 'Ocean of the Stream of Story'). I was thinking of India's oral narrative traditions, too, which were a form of storytelling in which digression was almost the basic principle»⁸³³.

Ma, come analizzato da Florian Stadler⁸³⁴, grande importanza hanno anche il cinema di Bollywood con i suoi stili e le sue colonne sonore: «There were two movie songs in my head: from Raj Kapoor's film *Shree 420*, the song 'Mera Joota Hai Japani' ('My Shoes are Japanese'), a happy paean to hybridity, and from the film *C.I.D.*, the immortal 'Bombay Meri Jaan' ('Bombay My Darling'), as much the anthem of the city of my birth as 'New York, New York' is of the city where I now live'»⁸³⁵.

Entriamo ora nei riferimenti all'interno del corpo del testo. Analizzando il romanzo ci rendiamo infatti conto che Rushdie certo ha in mente i modelli occidentali, ma decide di tenerli a livello strutturale, non di citarli direttamente lungo la storia. Difatti gli unici elementi occidentali sono riferiti o all'adolescenza del nonno in Germania («He has placed the cheroot on a high shelf on top of stacked copies of *Vorwärts* and Lenin's *What Is To Be Done?*»⁸³⁶; «He whistled an old German tune: *Tannenbaum*»⁸³⁷); o ad altri sparuti elementi dell'infanzia di Saleem. Il protagonista cresce con riferimenti ibridi («Hatim Tai and Batman, Superman and Sinbad helped to get me through the nearly nine years»⁸³⁸), interpreta il *Cyrano* di Bergerac («(We had done *Cyrano*, in a simplified version, at school; I had also read the Classics Illustrated comic book)»⁸³⁹), ed ascolta canzoni statunitensi («...I woke up in a cool, white, Venetian-blinded room with All-India Radio for company. Tony Brent is singing: 'Red Sails In the Sunset'»⁸⁴⁰). Troviamo inoltre riferimenti al poeta nazionale indiano premio Nobel Tagore («Only last week there was that Bengali boy who announced himself as the reincarnation of

⁸³³ Salman Rushdie, *Introduction*, cit., p. XII.

⁸³⁴ Cfr. Florian Stadler, «Nobody from Bombay should be without a basic film vocabulary». *Midnight's Children and the Visual Culture of Indian Popular Cinema*, in Ana Cristina Mendes (a cura di) *Salman Rushdie and Visual Culture. Celebrating Impurity Disrupting Borders*, Routledge, New York, 2012, pp. 123-138.

⁸³⁵ Salman Rushdie, *Midnight's Children*, cit., p. XIII.

⁸³⁶ Ivi, p. 16.

⁸³⁷ Ivi, p. 46.

⁸³⁸ Ivi, p. 210.

⁸³⁹ Ivi, p. 256.

⁸⁴⁰ Ivi, p. 327.

Rabindranath Tagore»⁸⁴¹), a Carl Gustav Jung⁸⁴² e al *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (1719, «And now, while Crusoe, ‘Actually the name’s – like Robinson, you know – heh heh’»⁸⁴³).

Diverso il caso dei riferimenti non occidentali. Il sottotesto de *Le Mille e Una Notte* è costante, l’opera di Saleem viene paragonata continuamente a quella di Sheherazade («I must work fast, faster than Scheherazade»⁸⁴⁴); più avanti esso viene definito da Saleem come un libro fondatore di una nuova tradizione, utilizzando i termini *Hadith* (ovvero tradizione sacra del Corano), *Puran* (gruppo di testi sacri hindu) e *Grundrisse* (ovvero i primi manoscritti della teoria politica ed economica di Karl Marx)⁸⁴⁵.

Ma troviamo anche citazioni dai libri sacri delle tradizioni monoteste⁸⁴⁶: dal Corano («As the Quran tells us: *Recite, in the name of the Lord thy Creator, who created Man from clots of blood*»⁸⁴⁷), e dalla Bibbia, spesso parodizzati attraverso abbassamenti laicizzanti:

On Mount Sinai, the prophet Musa or Moses heard disembodied commandments; on Mount Hira, the prophet Muhammed (also known as Mohammed, Mahomet, the Last-But-One and Mahound) spoke to the Archangel. (Gabriel or Jibreel, as you please). And on the stage of the Cathedral and John Connon Boys’ High School, run “under the auspices” of the Anglo-Scottish Education Society, my friend Cyrus-the-great, playing a female par as usual, heard the voices of St Joan speaking the sentences of Bernard Shaw.⁸⁴⁸

Gabriel or Jibreel told Muhammad: «Recite!» And then began The Recitation, known in Arabic as Al-Quran: «Recite: In the Name of the Lord thy Creator, who created Man from clots of blood...» That was on Mount Hira outside Mecca Sharif; on a two-storey hillock opposite Breach Candy Pools, voice also instructed me to recite: «Tomorrow!» I thought excitedly. «Tomorrow!»

By sunrise, I had discovered that the voices could be controlled – I was a radio receiver, and could turn the volume down or up: I could select individual voices; I could even, by an effort of will, switch off my newly-discovered inner ear. It was astonishing how soon fear left me; by morning, I was thinking, «Man, this is better than All-India Radio, man; better than Radio Ceylon!».⁸⁴⁹

Episodi sacri delle religioni monoteiste vengono paragonati a piccoli avvenimenti della vita di ragazzini di Bombay: Cyrus-the-Great ascolta come Maometto, Saleem ascolta l’immenso numero di voci dell’India unita così come l’Arcangelo Gabriele sente la voce di Dio. Il romanzo è anche colmo di riferimenti al pantheon induista («Saleem and Shiva, Shiva and Salem, nose and knees and knees and nose... to Shiva, the hour had given the gift of war (of Rama, who could draw the undrawable bow; of Arjuna and Bhima; the ancient prowess of

⁸⁴¹ Ivi, p. 273.

⁸⁴² Cfr. Ivi, p. 271.

⁸⁴³ Ivi, p. 326.

⁸⁴⁴ Ivi, p. 4.

⁸⁴⁵ Cfr. Ivi, p. 410.

⁸⁴⁶ Per un’analisi dell’intertesto multireligioso di *Midnight’s Children*, si veda: Roger Y. Clark, *Stranger Gods. Salman Rushdie’s Other Worlds*, Montreal, McGill-Queen’s University Press, 2001, pp. 61-99.

⁸⁴⁷ Salman Rushdie, *Midnight’s Children*, cit., p. 4.

⁸⁴⁸ Ivi, p. 225.

⁸⁴⁹ Ivi, pp. 225-226.

Kurus and Pandavas united, unstoppably, in him!) ... and to me, the greatest talent of all – the ability to look into the hearts and minds of men»⁸⁵⁰): il mito centrale di *Midnight's Children* sarebbe, come analizzato da D. C. R. A. Goonetilleke, sarebbe quello di Ganesh, il Dio della conoscenza, che scrive il *Mahabharata* seguendo il dettato del saggio Vyasa⁸⁵¹. Molto presente anche la tradizione buddhista, si pensi alla parte in cui Saleem diventa il Buddha:

O fortunate ambiguity of transliteration! The Urdu word “buddha”, meaning old man, is pronounced with the Ds hard and plosive. But there is also Buddha, with soft-tongued Ds, meaning he-who-achieved-enlightenment-under-the-bodhitree... Once upon a time, a prince, unable to bear the suffering of the world, became capable of not-living-in-the-world as well as living in it; he was present, but also absent: his body was in one place, but his spirit was elsewhere. In ancient India, Gautama the Buddha sat enlightened under a tree at Gaya; in the deer park at Sarnath he taught others to abstract themselves from worldly sorrows and achieve inner peace; and centuries later, Saleem the buddha sat under a different tree, unable to remember grief, numb as ice, wiped clean as a slate.⁸⁵²

Tradizione buddista come tradizione tradotta, il cui significato cambia rispetto alle pronunce locali, ovvero rispetto ai diversi punti di vista delle comunità.

Essendo maggiormente legati ai temi della migrazione e della globalizzazione, *The Satanic Verses* e *Quichotte* si strutturano su un'intertestualità transculturale ancora più complessa. Sin dalle primissime righe *Satanic Verses* è segnato dalla traduzione: Gibreel traduce in inglese la canzone tradizionale indiana *Mera Joota Hai Japani* («‘O, my shoes are Japanese’, Gibreel sang, translating the old song into English in semi-conscious deference to the uprushing host-nation, ‘These trousers English, if you please. On my head, red Russian hat; my heart’s Indian for all that’»⁸⁵³); nella libreria di Changez Chamchawala c’è la traduzione in inglese delle *Mille e Una Notte* («On a shelf of Changez Chamchawala’s teak-lined study, beside a ten-volume set of the Richard Burton translation of the *Arabian Nights* [...], there stood a magic lamp, a brightly polished copper-and-brass avatar of Aladdin’s very own genie-container»⁸⁵⁴); mentre Gibreel va a vedere a teatro «an Indian dramatization of a story by Sartre on the subject of shame»⁸⁵⁵. Inoltre, la condizione contemporanea di Londra, con Saladin e Gibreel che si affrontano viene definita come una moderna versione del «*Mahabharata*, or, more accurately, *Mahavilayet*»⁸⁵⁶. Un’ulteriore traduzione citata è *The Rubaiyat* di Omar Khayyàm tradotto da Edward FitzGerald (1859).

⁸⁵⁰ Ivi, p. 277.

⁸⁵¹ Cfr. D. C. R. A. Goonetilleke, *Salman Rushdie*, London-New York, 2010, p. 29.

⁸⁵² Ivi, p. 487-488.

⁸⁵³ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 5.

⁸⁵⁴ Ivi, p. 36.

⁸⁵⁵ Ivi, p. 72.

⁸⁵⁶ Ivi, p. 281.

Come un adattamento parodico del messaggio divino nel mondo contemporaneo può invece essere inteso il fatto che Ayesha riceva il messaggio dell’Arcangelo Gabriele sotto forma di canzoni pop famose («‘The archangel sings to me,’ she admitted, ‘to the tunes of popular hit songs’»⁸⁵⁷). Una parodia da mettere in relazione con la modifica fatta dal critico di teatro Kenneth Tynan di una strofa di *Tamburlaine the Great* di Marlowe con nomi di farmaci («*Beard’st thou me here, thou bold Bariturate? / Sirrah, thy grandam’s dead – old Nembutal. / The spangled stars shall weep for Nembutal [...]*»⁸⁵⁸).

In linea con il concetto di traduzione vanno anche le affermazioni del personaggio di Zeeny Vakil sulla natura ibrida della tradizione artistica indiana:

The picture also provided eloquent proof of Zeeny Vakil’s thesis about the eclectic, hybridized nature of the Indian artistic tradition. The Mughals had brought artists from every part of India to work on the paintings; individual identity was submerged to create a many-headed, many-brushed Overartist who, literally, was Indian painting. One hand would draw the mosaic floors, a second the figures, a third would paint the Chinese-looking cloudy skies. On the back of the cloths were the stories that accompanied the scenes. The pictures would be shown like a movie: help up while someone read out the hero’s tale. In the Hamza-nama you could see the Persian miniature fusing with Kannada and Keralan painting styles, you could see Hindu and Muslim philosophy forming their characteristically late-Mughal synthesis.⁸⁵⁹

Lo stesso concetto di metamorfosi si rifà a differenti tradizioni, non certo solo a quella latina: «phoenix-from-ashes, the resurrection of Christ, the transmigration, at the instant of death, of the soul of the Dalai Lama into the body of a new-born child... such matters got mixed up with the avatars of Vishnu, adopting the form of a bull»⁸⁶⁰. E verrà sempre più rafforzato attraverso riferimenti alla cultura classica: Apuleio⁸⁶¹, ma soprattutto le differenti concezioni espresse nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nel *De rerum natura* di Lucrezio:

«Question of mutability of the essence of the self,» he began, awkwardly, «has long been subject of profound debate. For example, great Lucretius tells us, in *De Rerum Natura*, this following thing: *quodcumque suis mutatum finibus exit, continuo hoc mors est illius quod fuit ante*. Which being translated, forgive my clumsiness, is «Whatever by its changing goes out of its frontiers,» – that is, burst its banks – or, maybe, breaks out of its limitations, – so to speak, disregards its own rules, but that is too free, I am thinking... «that thing», at any rate, Lucretius holds, «by doing so brings immediate death to its old self». However,» up went the schoolmaster’s finger, «poet Ovid, in the *Metamorphoses*, takes diametrically opposed view. He avers thus: «As yielding wax» – heated, you see, possibly for sealing of documents or such, – «is stamped with new designs And changes shape and seems not still the same, Yet is indeed the same, even so our souls,» – you hear, good sir? Our spirits! Our immortal essences! – «Are still the same forever, but adopt In their migrations ever-varying forms.» He was hopping, now, from foot to foot, full of the thrill of the old words. «For me it is always Ovid over Lucretius,» he started. «Your soul, my good poor dear sir, is the same. Only in its migration it has adopted this presently varying form.»⁸⁶²

⁸⁵⁷ Ivi, p. 484.

⁸⁵⁸ Ivi, p. 525.

⁸⁵⁹ Ivi, p. 70.

⁸⁶⁰ Ivi, p. 84.

⁸⁶¹ Cfr. Ivi, p. 243.

⁸⁶² Ivi, pp. 276-277.

Evidentemente tutti capitoli di *Satanic Verses* che parodizzano il Corano hanno come riferimento intertestuale il testo sacro⁸⁶³: vi sono, come abbiamo studiato nel nostro secondo capitolo, tanti personaggi di finzione inventati da Rushdie (Baal, Salman); ma la struttura della storia e la caratterizzazione dei personaggi dimostra in realtà una profonda conoscenza del Corano. Maometto è per l'appunto definito come «the businessman»⁸⁶⁴, il commerciante, com'è identificato nel Corano prima di diventare Profeta. Il politeismo di Jahilia (che sarebbe La Mecca) si basa su tre divinità effettivamente esistenti nelle tradizioni preislamiche: «Uzza of the radiant visage, goddess of beauty and love; dark, obscure Manat, her face averted, her purpose mysterious, sifting sand between her fingers – she's in charge of destiny – she's Fate; and lastly the highest of the three, the mother-goddess, whom the Greek called Ilat. Ilat, they call her here, or, more frequently, Al-Lat. The goddess»⁸⁶⁵. Ma ci sono anche riferimenti parodici alla religione cristiana: Saladin a un certo punto sembra assomigliare a Gesù («He had grown a neat goatee beard which gave him a striking resemblance to the Christ-image on the Turin Shroud»⁸⁶⁶)

Per quanto riguarda la letteratura occidentale troviamo: ancora *Vanity Fair* di Tackera, l'*Amleto* di Shakespeare⁸⁶⁷, *Ghare-Baire* di Tagore (1916), *Der Steppenwolf* (1927) di Thomas Mann, *Finnegans Wake* di Joyce (1939); Filippo Tommaso Marinetti⁸⁶⁸; Samuel Beckett e Robert Louis Stevenson («In the Beckettian formula, *Not I. He. His very own Mr Hide*»⁸⁶⁹); il *Faust* di Goethe («Lines from Faust stood above his head: / -Who art thou, then? / -Part of that Power, not understood, / Which always wills the Bad, and always works the Good»⁸⁷⁰); *Moby Dick* di Melville («Captain Ahab drowned, he reminded himself; it was the trimmer, Ishmael, who survived»⁸⁷¹). Vi è un importante adattamento di *Pale Fire* (1962) di Nabokov⁸⁷²:

«Minnamin, Gut mag alkan, Pe dirstan,» Chamcha replied. «It means 'My darling, God makes hungry, the Devil thirsty.' Nabokov.»

«Him again,» Gibreel complained. «What bloody language?»

«He made it up. It's what Kinbote's Zemblan nurse tells him as a child. In *Pale Fire*.»

⁸⁶³ Per uno studio dell'intertesto multireligioso di *The Satanic Verses*, si veda sempre: Roger Y. Clark, *Stranger Gods*, pp. 128-186.

⁸⁶⁴ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 93.

⁸⁶⁵ Ivi, pp. 99-100.

⁸⁶⁶ Ivi, p. 346.

⁸⁶⁷ Cfr. Ivi, p. 228.

⁸⁶⁸ Cfr. Ivi, p. 311.

⁸⁶⁹ Ivi, p. 340.

⁸⁷⁰ Ivi, p. 417.

⁸⁷¹ Ivi, p. 435.

⁸⁷² Per un'approfondita comparazione tra le poetiche e i romanzi di Nabokov e Rushdie, si veda: Rachel Trousdale, *Nabokov, Rushdie, and the Transnational Imagination. Novels of Exile and Alternate Worlds*, London-New York, Palgrave MacMillan, 2010.

«Perndirstan,» Farishta repeated. “Sounds like a country: Hell, maybe. I give up, anyway. How are you supposed to read a man who writes in a made-up lingo of its own?».⁸⁷³

Se poi allarghiamo lo sguardo alle citazioni dissimulate, come analizzato da Shaul Bassi, tutta la storia di Saldin Chamcha si può leggere come un ribaltamento intertestuale della tradizione occidentale del *Bildungsroman*⁸⁷⁴: l’iniziale «To be born again, first you have to die»⁸⁷⁵ non può non ricordare il titolo del primo capitolo del *David Copperfield* di Dickens, *I am Born*.

Molto presenti, inoltre, i riferimenti alla letteratura di fantascienza⁸⁷⁶: sul primo aereo che lo porta da piccolo in Inghilterra Saladin legge «fiction tales of inter-planetary migration: Asimov’s *Foundation*, Ray Bradbury’s *Martian Chronicles*»⁸⁷⁷.

Per quanto riguarda invece i riferimenti filosofici: il superuomo di Nietzsche («He had been reading Nietzsche the night before – ‘the pitiless end of that small, overextended species called Man’»⁸⁷⁸); *Il Principe* (1532) di Machiavelli. Dei passaggi da *Les damnés de la terre* (1961) di Frantz Fanon vengono citati direttamente in traduzione inglese da Gibreel mentre sta per iniziare la tropicalizzazione di Londra:

He would show them – yes! – his power. – These powerless English! – Did they not think their history would return to haunt them? – «The native is an oppressed person whose permanent dream is to become the persecutor» (Fanon). English women no longer bound him; the conspiracy stood exposed! – [...]. And the nature of the adversary: self-hating, constructing a false ego, auto-destructive. Fanon again: «In this way the individual» – the Fanonian native – «accepts the disintegration ordained by God, bows down before the settler and his lot, and by a kind of interior restabilization acquires a stony calm.» – *I’ll give him stony calm!* – Native and settler, that old dispute, continuing now upon these soggy streets, with reversed categories.⁸⁷⁹

A livello cinematografico troviamo tanto il cinema occidentale quanto quello di Bollywood. *Les Enfants du Paradis* di Michel Carné (1945, «After all, ‘les acteurs ne sont pas des gens’, as the great ham Frederick had explained in *Les Enfants du Paradis*»⁸⁸⁰); *L’argent de Poche* di François Truffaut (1976); Orson Welles⁸⁸¹; i film di Buster Keaton⁸⁸²; *Dr.*

⁸⁷³ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 441.

⁸⁷⁴ Cfr. Ivi, p. 5.

⁸⁷⁵ Shaul Bassi, *The (Un)making of Saladin Chamcha: Rushdie’s Subversion of the Bildungsroman*, in *Salman Rushdie New Critical Insights*, cit., pp. 72-86.

⁸⁷⁶ Per un’analisi dell’influsso del genere della fantascienza sulla narrativa di Rushdie, si veda: Yael Maurer, *The science fiction dimensions of Salman Rushdie*, Jefferson, McFarland, 2014.

⁸⁷⁷ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, cit., p. 40.

⁸⁷⁸ Ivi, p. 216.

⁸⁷⁹ Ivi, p. 353.

⁸⁸⁰ Ivi, p. 34.

⁸⁸¹ Cfr. Ivi, p. 266.

⁸⁸² Cfr. Ivi, p. 399.

Strangelove di Stanley Kubrick (1964). Ma anche saghe di fantascienza (*Star Wars*⁸⁸³, *Blade Runner*⁸⁸⁴).

Per quanto riguarda il cinema di Bollywood, viene scritto che esso è un cinema di costanti re-make di due film statunitensi: il western *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960) e *Love Story* (Erich Segal, 1970). Per convincere Gibreel a interpretare l'Arcangelo Gabriele, viene citato il film sulla vita di Maometto *The Message* (1976, Mustafa Akkad).

Un buon film deve avere una buona colonna sonora: quella di *Satanic Verses* è indubbiamente *Sympathy for the Devil* dei Rolling Stones (1968)⁸⁸⁵.

In un importante passaggio vengono opposti film di culto della cinematografia occidentale (in ordine: Ejzenstejn, Welles, Fellini, Kurosawa, Godard, Bunuel), a film popolarissimi di Bollywood:

His movie-list included *Potemkin*, *Kane*, *Otto e Mezzo*, *The Seven Samurai*, *Alphaville*, *El Angel Exterminador*. «You've been brainwashed,» Gibreel scoffed. «All this Western art-house crap.» His top ten of everything came from "back home", and was aggressively lowbrow. *Mother India*, *Mr India*, *Shree Charsawbees*: no Ray, no Mrinal Sen, no Aravindan or Ghatak. «Your head's so full of junk,» he advised Saladin, «you forgot everything worth knowing».⁸⁸⁶

Da *The Satanic Verses* in poi Rushdie non ha paura di ibridare i riferimenti più alti coi programmi televisivi popolari nell'Inghilterra degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta: viene citata la sitcom *The Munsters* (una sorta di doppione della più celebre *Addams Family*, andata in onda sulla CBS dal 1964 al 1966), *Sesame Street* (un programma per la tv dei bambini in cui sono presenti i Muppets, andato in onda nel 1969 sulla NET)⁸⁸⁷, le celebri serie TV anni '70 *Kung Fu* con David Carradine⁸⁸⁸ e *Doctor Who*⁸⁸⁹.

Anche il teatro è presente: «Saladin Chamcha, actor, self-made man, returned to Bombay with the Prospero Players, to interpret the role of the Indian doctor in *The Millionairess* by George Bernard Shaw»⁸⁹⁰. Ma anche il libretto della *Carmen* di Mailhac and Halévy (1975).

Inoltre, nel romanzo-mondo totale e transculturale di Rushdie non possono mancare i riferimenti alla storia dell'arte: il padre di Alleluia Cone, Otto, sarebbe il biografo di Picabia, e avrebbe scritto «the notorious *Portrait of Cézanne*, *Portrait of Rembrandt*, *Portrait of Renoir*»⁸⁹¹.

⁸⁸³ Cfr. Ivi, p. 62.

⁸⁸⁴ Cfr. Ivi, p. 268.

⁸⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 286.

⁸⁸⁶ Ivi, pp. 439-440.

⁸⁸⁷ Questi riferimenti sono presenti in Ivi, p. 62.

⁸⁸⁸ Cfr. Ivi, p. 278.

⁸⁸⁹ Ivi, p. 405.

⁸⁹⁰ Ivi, p. 49.

⁸⁹¹ Ivi, p. 297.

Per quanto riguarda la storia, troviamo riferimenti a Guglielmo il Conquistatore («William the Conqueror, it is said, began by eating a mouthful of English sand»⁸⁹²), ad Amerigo Vespucci⁸⁹³, alla Guerra del Vietnam («*We shall fight, we shall win, long live Ho Chi Minh*»⁸⁹⁴), all'esilio di Napoleone Bonaparte («Exile is a dream of a glorious return. Exile is a vision or revolution: Elba, not St Helena»⁸⁹⁵). Abbiamo inoltre una vera e propria immaginaria marcia di personaggi storici razzializzati compresenti ai tumulti anti-thatcheriani di Londra:

- What are they? – Why, waxworks, nothing more. – Who are they? – History. See, here is Mary Seacole, who did as much in the Crimea as another magic-lamping Lady, but, being dark could scarce be seen for the flame of Florence's candle; - and, over there!, one Abdul Karime, aka The Munshi, whom Queen Victoria sought to promote, but who was done down by colour-barring ministers. [...] The black clown of Septimius Severus, to the right; to the left, George IV's barber dancing with the slave, Grace Jones. Ukawsaw Gron-niosaw, the African prince who was sold for six feet of cloth, dances according to his ancient fashion with the slave's son Ignatius Sancho, who became in 1782 the first African writer to be published in England. – The migrants of the past, as much as the living dancers' ancestors as their own flesh and blood, gyrate stilly while Pinkwalla rants toasts raps up on the stage [...], and from a different part of the crowded room, bathed in evil green light, wax villains cower and grimace: Mosley, Powell, Edward Long, all the local avatars of Legree.⁸⁹⁶

Su questa linea bisogna inserire anche riferimenti a dibattiti politici, come quello tra Jumpy Joshi e Hanif Johnson sulle violente discriminazioni razziali ricevute da Saladin:

«Objectively,» he said [...], «what has happened here? A: Wrongful arrest, intimidation, violence. Two: Illegal detention, unknown medical experimentation in hospital» [...].
«Ideologically,» Jumpy said, «I refuse to accept the position of victim. Certainly, he has been victimized, but we know that all abuse of power is in part the responsibility of the abused; our passiveness colludes with, permits such crimes»⁸⁹⁷.

La scienza invece non risulta molto presente ed è tendenzialmente parodiata. Per esempio, Eugene Dumsday è scettico verso la teoria evoluzionistica di Charles Darwin («Dumsday lowered his voice. 'I'm talking monkey-crap here, sir. Darwinism. The evolutionary heresy of Mr Charles Darwin'»⁸⁹⁸).

Concludiamo la nostra analisi con *Quichotte*, in cui Rushdie difatti sostituisce i romanzi cavallereschi che astraggono dal reale Don Chisciotte con tv spazzatura e serie televisive della contemporaneità. Dopo «l'evento traumatico» Quichotte si è infatti chiuso a qualsiasi stimolo esterno: era un lettore con una cultura importante, ma ormai la sua mente è solo piena di riferimenti alla cultura di massa pop statunitense. Ma il narratore intreccia continuamente questi

⁸⁹² Ivi, p. 44.

⁸⁹³ Cfr. Ivi, p. 150.

⁸⁹⁴ Ivi, p. 177.

⁸⁹⁵ Ivi, p. 205.

⁸⁹⁶ Ivi, p. 292.

⁸⁹⁷ Ivi, p. 253.

⁸⁹⁸ Ivi, p. 75.

riferimenti con motivi, topoi, temi ricorrenti nella cultura occidentale, tracciando le continuità con la produzione (anche di basso livello) contemporanea. Quichotte, dunque, si presenta davvero come massimo esempio del rapporto tra intertestualità transculturale e traduzione. Innanzitutto, non si fa unicamente riferimento al *Don Chisciotte* romanzesco, ma anche al suo adattamento musicale fatto da Jules Massenet («I know, these days you prefer the warblings you hear on *American Idol* or *The Voice* [...]. It was a recording of the opera *Don Quichotte* by Jules Massenet»⁸⁹⁹); nonché all'adattamento come musical di Broadway *The Man of La Mancha* (2002)⁹⁰⁰.

Anche la descrizione di Quichotte vive di riferimenti intertestuali, egli è «a tall, one might even say an elongated, man, of the sort one encounters in the gaunt paintings of El Greco and the narrow sculptures of Alberto Giacometti»⁹⁰¹, ma allo stesso tempo possiede una pagina Facebook⁹⁰²; e immaginandosi al fianco dell'amata Salma R, rivive immagini cavalleresche («He would be Lancelot to her Guinevere, and carry her away to Joyous Gard. He would be – to quote Chaucer's *Canterbury Tales* – her verray, parfit, gentil knyght»⁹⁰³). La comparsa di Sancho è accompagnata da un effluvio di riferimenti intertestuali che traducono all'interno della serialità televisiva americana il motivo dell'eroe e dell'aiutante:

His voice was cracking. A new Adam's apple bobbed in his throat.

*We love baseball, hot dogs, apple pie and Chevrolet,
baseball, hot dogs, apple pie and Chevrolet...*

A broad smile broke out across Quichotte's long face. It was as if his miraculous son, born out of his father's dream like Athena bursting fully formed from the head of Zeus, was singing a song of arrival, a love song to his father. The traveller joyously raised his own voice and sang along with his boy.

*Baseball, hot dogs, apple pie and Chevrolet,
baseball, hot dogs, apple pie and Chevrolet!*

«Sancho», Quichotte cried, full of a happiness he didn't know how to express. «My silly little Sancho, my big tall Sancho, my son, my sidekick, my squire! Hutch to my Starsky, Spock to my Kirk, Scully to my Mulder, BJ to my Hawkeye, Robin to my Batman! Peele to my Key, Stimp to my Ren, Niles to my Frasier, Arya to my Hound! Peggy to my Don, Jesse to my Walter, Tubbs to my Crockett, I love you! O my warrior Sancho sent by Perseus to help me slay my Medusas and win my Salma's heart, here you are at last.»⁹⁰⁴

La canzone canticchiata da Sancho è un celebre spot anni '70 della Chevrolet; per quanto riguarda invece le serie televisive elencate, ci limitiamo qui a segnalare: *Batman* (1966), *Starsky*

⁸⁹⁹ Salman Rushdie, *Quichotte*, cit., p. 7.

⁹⁰⁰ Cfr. Ivi, p. 221.

⁹⁰¹ Ivi, p. 5.

⁹⁰² Cfr. Ivi, p. 9.

⁹⁰³ Ivi, p. 7.

⁹⁰⁴ Ivi, p. 19.

and *Hutch* (1975), *Mad Men* (2007-2015), *Breaking Bad* (2008-2013). Abbiamo dunque sia riferimenti *lowbrow* (serie di culto ma senza un vero valore artistico), che opere transmediali con strutture narrative e filmiche di alta qualità. Si noti che all'interno di questi riferimenti spuntano con una resa fortemente contrastiva e parodica nomi della mitologia greca: Atena, Medusa, Perseo (nonché Adamo per la cultura giudaico-cristiana). Anche per descrivere il carattere ribelle di Sancho Quichotte si appoggia alla serialità televisiva («Heroes, superheroes and antiheroes, too, were not made of complaisant stock. They were out-of-step, against-the-grain, different-drummer types. He thought of Sherlock Holmes, of Green Arrow, of Negan»⁹⁰⁵). Ma egli risulta anche pregno di televisione spazzatura di bassa qualità («‘Sounds like one of those shows where you get marooned on a island and your city-slicker knowledge can’t help you. *Wrecked*, *Marooned*, *Man vs. Wild*, *Dude You’re Screwed*. Or is it more like *The Quest* or *Galaxy Quest*?’»⁹⁰⁶).

Mentre quando Sancho guarda dentro il padre immaginario, visualizza i maggiori riferimenti intertestuali che impregnano la sua testa, tutti relativi all'universo della fantascienza o del fantasy:

I see him. He's the first and last man. He's an explorer standing on a mountaintop glacier in Iceland, Snaefellsjökull, watching the shadow of the peak move until it points to the hole which lead to the centre of the Earth. He's in a submarine called *Nautilus* travelling twenty thousand leagues under the sea with a captain whose name means Nobody. He's a warlord on a mountain on Mars, watching a hostile army advance across a red desert. He's a rebel in a forest memorizing *Crime and Punishment* because all the great texts have to be memorized to survive because all the actual book have been burned: the temperature at which paper catches fire is two hundred and thirty-two point seven eight degrees Celsius, better known as Fahrenheit 451 [...].

I see him. Above all he's Bilbo/Frodo, eleventy-one today, no wonder he's crazy for journeying. The Road goes ever on and on. I see him invisible, slipping the Ring on his finger. Ash nazg durbatulûk, ash nazg gimbatul, / Ash nazg thrakatulûk agh burzu-ishi krimpatul. Invisibility is a thing he dearly wishes for.⁹⁰⁷

In ordine di apparizione, troviamo i seguenti riferimenti: *Journey to the Center of the Earth* (1864) e *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* (1870) di Jules Verne; *A Princess of Mars* (1912) di Edgar Rice Burroughs; *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury; *The Lord of the Rings* (1954) di J. R. R. Tolkien (la lingua in corsivo è la Lingua Nera di Mordor). Mentre in seguito l'impresa di Quichotte e Sancho è descritta ibridando modelli diversissimi e transculturali:

He's thinking about Jason in the *Argo* heading for Colchis to find the Golden Fleece, and Sir Galahad, the only one of the knights of the round table pure enough of spirit to be shown the Grail. His head is full

⁹⁰⁵ Ivi, p. 20.

⁹⁰⁶ Ivi, p. 106.

⁹⁰⁷ Ivi, pp. 88-89.

of this nonsense. The journey of the Thirty Birds to find Simurgh, the bird-god. The progress of pilgrim Chistian to the Celestial City. And searches for women naturally. Rama searching for his kidnapped Sita, Mario the plumber ascending all those levels to rescue Princess Toadstoll from the evil Bowser, and the Italian poet, D. Alighieri, traveling through the Inferno and Purgatorio to find his beatific Beatrice in Paradiso.⁹⁰⁸

Anche in questo caso, in ordine di comparsa abbiamo: il mito greco di Giasone e degli Argonauti (che salpano sulla nave Argo verso la Colchide per recuperare il Vello d'oro); le leggende arturiane (Sir Galahad è il cavaliere che grazie alla sua purezza riesce a vedere il Santo Graal); *Il Verbo degli Uccelli* (*Mantiq al-Tayr*, XII secolo) di Farid al-Din Attar, poema persiano mistico; *The Pilgrim's Process* (1678) di John Bunyan; il poema epico del *Ramayana* (il principe Rama cerca la sua amata Sita, rapita dal demone Ravana); il celebre videogioco *Super Mario Bros.* di Nintendo; *La Divina Commedia* di Dante. Questo è forse il massimo esempio di intertestualità transculturale (e trasnmediale): un tema (l'affrontare grandi sfide per raggiungere la meta finale) accomuna un'incredibile diversità di linguaggi culturali, opere letterarie, leggende, addirittura videogiochi.

La cultura classica torna in realtà anche in altri luoghi testuali. Abbiamo il mito di Narciso, che viene associato intertestualmente a Geppetto delle *Avventure di Pinocchio* (1882) di Collodi: «It's like wanting to get closer to your fucking reflection, which is what the whole Narcissus story was about in the first place. [...]. / So: Geppetto. I'm thinking Geppetto slash Pinocchio. The puppet-maker wanted a son, so he carved one out of a block of wood»⁹⁰⁹; ma anche Priamo e Tisbe⁹¹⁰, nonché l'*Odissea* («This endless drifting and watching and no arriving, an Odyssey without an Ithaca, without a Penelope, and myself a displaced Telemachus doomed to wander with him, far from any idea of destination or home, far, I have to repeat this, from girls»⁹¹¹). Ogni storia, ogni capolavoro letterario, ha il proprio riadattamento seriale o filmico nella contemporaneità (e nello stesso *Quichotte*): per questo *Moby Dick* (1851) di Melville non è altro se non una versione antecedente della serie *Breaking Bad*:

Before *Mad Men*, *Breaking Bad*, and *The Walking Dead*. [...]. The mad captain who's obsessed by the whale dies with the whale along with his crew who are almost as whale-crazy as he is. Ishmael, the one crew member who isn't obsessed, the one character who's just along for the ride, its just a job to him, he's the one who lives to tell the tale. From which we learn the lesson that detachment is the key to survival. Obsession destroys the possessed. Something like that. So if the old Cruze is our *Pequod* then I guess Miss Salma R is the big fish and he, "Daddy", is my Ahab.⁹¹²

⁹⁰⁸ Ivi, p. 90.

⁹⁰⁹ Ivi, p. 92.

⁹¹⁰ Cfr. Ivi, p. 96.

⁹¹¹ Ivi, p. 131.

⁹¹² Ivi, p. 129.

Tutti i personaggi vengono descritti attraverso intrecci intertestuali. I riferimenti di Sam DuChamp sono quasi interamente interni al mondo dei gialli e delle spy stories, vengono citati: la saga dei detective bambini, *The Secret Seven*; la serie televisiva *Ellery Queen* (1975), lo scrittore Earl Stanley e la scrittrice Agatha Christie, *The Secret Agent* di Joseph Conrad (1907) e *The Man Who Was Thursday* di G.K Chesterton (1908); oltre al personaggio archetipo del genere giallo *hard boiled* Philip Marlowe (interpretato, tra gli altri, da Humphrey Bogart)⁹¹³. Come autori cardine della letteratura sci-fi vengono citati: «And the writers of the Golden Age. Frederik Pohl and C. M. Kornbluth. James Blish. Clifford D. Simak. L. Sprague de Camp. But now also the movies slash TV. [...] While he drives he's Lammy Caution in his Ford Galaxie entering *les environs d'Alphaville*»⁹¹⁴.

L'atto di firmarsi con uno pseudonimo per mascherare le sue origini indiane è paragonato alla scelta del cantante dei Queen, Freddy Mercury («Yes, the name on the books veiled his ethnic identity, just as *Freddy Mercury* veiled the Parsi Indian singer Farrokh Bulsara»⁹¹⁵), ma anche alle scelte di scrittrici come Eliot e Rowling («Pseudonyms have never been uncommon in world of books. Women had often deemed them necessary. Brother believed [...] that Curren, Ellis and Acton Bell, George Eliot and even J.K. Rowling (who preferred the gender neutrality of J.K. to *Jo*) would have understood»⁹¹⁶); mentre nell'invenzione della sua infanzia idilliaca al lettore Brother infarcisce la descrizione di celebrità indiane («The great playback singers Lata Mangeshkar and Asha Bhosle were there in person [...]. Also cricketers – Vinoo Mankad and Pankaj Roy [...]. The poet Nissim Ezekiel [...]. Even the great painter Aurora Zogoiby»⁹¹⁷).

Per quanto riguarda Salma R, «Think of her family this way: Granny R was Greta Garbo [...]. Mummy R was Marilyn Monroe»⁹¹⁸, viene ritratta sulle copertine del *Time* e del *New Yorker*⁹¹⁹, e quando si innervosisce diventa come «the Incredible Hulk»⁹²⁰. Il suo personaggio è strutturato da una forte opposizione intertestuale tra hit musicali pop di successo e una visione abbastanza trash della cultura indiana:

She had acquired one of Babe Ruth's gloves as well as hats worn by Frank Sinatra, Marilyn Monroe, Humphrey Boga, James Cagney, John Wayne and Mae West. Her vintage jukebox was full of singles by one-hit wonders, "Sugar, Sugar", "Macarena", "Spirit in the Sky", "Don't Worry, Be Happy", "Mambo No. 5", "Ice Ice Baby", "99 Red Balloons", "Who Let the Dogs Out?", "Video Killed the Radio Star", "I'm Too Sexy", "Play That Funky Music" and "Sea Cruise". On her walls was her prized collection of

⁹¹³ Tutti i riferimenti sono citati in Ivi, p. 25.

⁹¹⁴ Ivi, p. 92.

⁹¹⁵ Ivi, p. 25.

⁹¹⁶ Ivi, pp. 25-26.

⁹¹⁷ Ivi, p. 32.

⁹¹⁸ Ivi, p. 36.

⁹¹⁹ Ivi, p. 46.

⁹²⁰ Ivi, p. 57.

Indian street and store signs, *Restricted Area for Dead Bodies, Hand Job Nails And Spa, Avoid Victims of Spurious Drinks, Don't Touch Yourself – Ask The Staff, Do Not Stand on Zoo Fences – If You Fall, Animals Might Eat You and That Might Make Them Sick [...]* and *Vagina Tandoori*.⁹²¹

L'affinità di Sister col compagno è legata alla passione per i medesimi autori di romanzi: Mann, Flaubert, Cervantes: «And when they were asked about their preferred book they answered identically, without conferring. *The Magic Mountain, Madame Bovary, Don Quixote*. No English books? Oh, if you want an English writer, then there's only one, they might reply, and then they might cry out, in unison, 'Trollope!'⁹²².

Inoltre, a livello cinematografico vengono citati: *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984)⁹²³ e *Amarcord* (Federico Fellini, 1973)⁹²⁴.

Infine, tutto l'episodio dei *mastodons* nella cittadina di Berenger vive in realtà in un rapporto intertestuale con l'opera di Eugène Ionesco, in quanto Béranger è un personaggio ricorrente nelle opere del drammaturgo (compare in *Rhinocéros*, 1959; *Le Roi se meurt*, 1962; *Tueur sans gages*, 1959; *Jeux de massacre*, 1970):

In the town he had reimagined as Berenger, New Jersey, he told the young man about the mastodons, and indebtedness to Ionesco's *Rhinoceros*. «So many great writers have guided me along the way,» he said, and mentioned, further, Cervantes and Arthur C. Clarke. «Is that okay to do?» Son asked. «That kind of borrowing?» He had replied by quoting Newton, who said he had been able to see further because he was standing on the shoulders of giants. Son looked doubtful. «Yeah, but Newton wound up discovering gravity,» he said, unkindly. «You haven't gotten anywhere close to that.»

He tried to explain the picaresque tradition, its episodic nature, and the episodes of such a work could encompass many manners, high and low, fabulist and commonplace, how it could be at once parodic and original, and so through its metamorphic roguery it could demonstrate and seek to encompass the multiplicity of human life.⁹²⁵

⁹²¹ Ivi, pp. 117-118.

⁹²² Ivi, p. 59.

⁹²³ Ivi, p. 200.

⁹²⁴ Cfr. Ivi, p. 103.

⁹²⁵ Ivi, pp. 361-362.

CONCLUSIONE

SCRITTURE DELLA RELAZIONE, QUALI PROSPETTIVE?

La Letteratura Mondiale negli ultimi anni si è affermata come vera e propria disciplina di studio, vivendo in dialettica con la Letteratura Comparata. La Letteratura Mondiale non è certo un canone dei migliori testi esistenti al mondo, ma una metodologia (o meglio, un ibrido di metodologie) che analizza il fatto letterario non più all'interno dei confini nazionali o europei ma all'interno delle più vaste dinamiche globali e transnazionali. La Letteratura Mondiale si può studiare da un punto di vista marxista afferente alla sociologia della letteratura: il testo è letto come un nodo di rapporti di potere sociali, economici, linguistici; le estetiche e le poetiche vivono in reazione (e relazione) alla variabilità del capitale simbolico. Qui la traduzione emerge in particolare come processo che mette in luce le disparità gerarchiche tra le letterature e le nazioni. L'altra linea di studio macrotestuale è relativa alla decostruzione e rimodulazione del canone: le storiografie letterarie (e non) nazionali vengono reinserite all'interno di movimenti estetici, culturali, filosofici, transnazionali.

Sono tutti approcci necessari per la rimodulazione dello studio del fatto letterario nel mondo interconnesso di oggi. Noi abbiamo cercato di rimettere al centro i testi, le forme, nella convinzione che non vi sia un contenuto, un tema, un significato, separato dalla sua forma, dalla modalità attraverso cui viene espresso. Lo studio della Letteratura Mondiale non può limitarsi a cercare di creare delle costellazioni di autori e autrici ordinate per temi, o, peggio, per biografie (l'essere un soggetto migrante che diventa marca di genere letterario): è necessario stabilire rizomi che colleghino e comparino le complesse morfologie del contemporaneo. Il panorama critico italiano ha visto negli ultimi anni una nuova versione del classico botta e

risposta tra formalisti e culturalisti, tra chi crede che la letteratura vada studiata in sé, non correlata strettamente al suo contesto, e chi invece afferma che senza un determinato contesto non vi è letteratura¹. Noi con questa tesi abbiamo cercato di proporre, nel nostro piccolo, una terza via: ibridare gli approcci culturali e sociologici a quelli formali e narratologici.

Nel sottocapitolo 1.3., fortemente debitore del dibattito francese attorno alla sociologia della letteratura, abbiamo comparato i percorsi nel campo transnazionale della letteratura di Glissant, Meneghello e Rushdie. Abbiamo scelto di “partire” in questo modo perché crediamo sia fondamentale impossibile comprendere le scelte estetiche e poetiche di un autore senza studiare le dinamiche di affermazione, ghettizzazione, rovesciamento e liberazione dal campo. Il passaggio dall’antillanità alla mondialità di Glissant è connesso alla sua uscita dal sistema dicotomico francofono centro-periferia, Parigi-colonia. Fino a quando Glissant vive nel binomio del viaggio (per quanto ribaltato e contestato) che percorre la tratta degli schiavi, per quanto l’espressione poetica sia legata all’antropoiesi del mondo (si veda l’*Intention poétique*, ma già *Soleil de la conscience*), il mondo che Glissant ha in mente non è la creolizzazione del caos-mondo contemporaneo, ma il rapporto coloniale tra Francia e Martinica. Ha insomma in testa il discorso saidiano della necessità della mondializzazione della storia locale e nazionale per comprendere le vite dei singoli: non vi è nazione senza colonizzazione. Ciò è manifestato dai cronotopi e dalla lingua dei romanzi glissantiani fino al *Discours antillais* (che non sono nel nostro *corpus*): attenzione all’antillanità, alla ricostituzione del soggetto tormentato delle Antille, del suo tempo e del suo spazio ricomponibile solo per fratture e scarti temporali; ricerca della sua lingua ibrida attraverso la parola orale del *conteur*. Il trasferimento negli Stati Uniti, annesso all’insegnamento universitario e alla direzione del «*Courrier de l’Unesco*», nonché, in seguito, del Parlamento degli Scrittori di Strasburgo, proietta Glissant in una dimensione totalmente differente, che è quella della creolizzazione e della mondialità delle differenze opposta alla globalizzazione. Glissant, insomma, si rende conto che la Martinica e la Piantagione sono stati un laboratorio di un processo più vasto: la barca negriera è il ventre del mondo.

Il percorso di Rushdie presenta numerose similarità con quello glissantiano: da *The Satanic Verses* l’orizzonte dello scrittore non è più riducibile a un piano unicamente

¹ Si vedano: Giovanni Bottioli, *Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)*, «Comparatismi», n. 3, 2018, pp. 1-37; Daniele Giglioli, *Resistenza agli Studies? Una lettera*, «Narrativa», n. 46, 2024, pp. 227-235; Chiara Mengozzi, *Reinventarsi nella resistenza: una risposta*, «Narrativa», cit., pp. 237-247.

angloindiano o postcoloniale. Rushdie costruisce attivamente (attraverso corrispondenze, interviste, recensioni) una vera e propria Repubblica Mondiale delle Lettere Contemporanea, in cui rientrano tutti quelli scrittori e scrittrici che affermano il potere immaginativo e creativo della letteratura contro l'appiattimento cronachistico giornalistico e della non-fiction. La letteratura si lega in Rushdie alla libertà d'espressione, alla lotta contro il fascismo della lingua. Anche qui, come per Glissant, è il movimento nel campo a permettere una poetica globale della creolizzazione: la condizione dell'angloindiano come uomo-tradotto diventa modello della condizione migrante che diventa infine modello dell'essere umano contemporaneo.

Rushdie riesce a trovare la propria indipendenza nel campo grazie al successo di *Midnight's Children* e, paradossalmente, alla *fatwa*; Glissant e Meneghello lo trovano nell'università. I romanzi di Meneghello, del tutto rivoluzionari rispetto al panorama neorealista italiano, possono pensarsi solo attraverso la sua condizione di dispatriato in Inghilterra che insegna *Italian Studies* a Reading. Sono le traduzioni, i transfert e i contatti culturali a permettere allo scrittore la sua poetica transculturale. *Libera nos a malo* difatti sgorga, nasce dopo il periodo delle traduzioni dall'inglese (1960-63) e il ritorno al paese natale. Meneghello, affermato professore universitario a Reading, non cerca un riconoscimento nel campo italiano (soprattutto dopo la stroncatura dei *Piccoli maestri*), ma pensa i suoi romanzi all'interno di quel campo, con una prospettiva dispatriata. Non segue le leggi estetiche locali perché ha uno stipendio fisso universitario, la letteratura non è una fonte di rendita, ma di studio e sperimentazione, per questo i libri possono nascere lentamente, senza scadenze editoriali, dal flusso di materiale manoscritto.

La condizione del dispatrio permette anche a Meneghello di notare le continuità tra il regime fascista e il governo della Democrazia Cristiana, vedere i punti di contatto politici e intellettuali. In questo modo, ha uno sguardo davvero postcoloniale sull'Italia, che evidenzia la condizione non solo del sud Italia, ma anche del Nord, di fronte alla colonizzazione capitalistica da parte degli Stati Uniti. *Libera nos a malo* romanzo-saggio antropologico su un paesino del nord Italia, che sottolinea l'estrema povertà, le credenze, il folklore: un'operazione rivoluzionaria se pensiamo al reportage neorealista degli anni '50, ma già a *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, che avevano contribuito a creare un'opposizione dicotomica tra il nord Italia, territorio dei Partigiani, della Ragione, del Progresso, e il Sud, territorio del mito e del folklore. Operazione da contestualizzare anche con la neoavanguardia, essendo *Libera nos a malo* pubblicato proprio nel 1963. Questo sguardo permette anche a Meneghello di non cercare un esordio letterario immediato inserendosi nella prima produzione resistenziale, ma lasciar decantare il materiale, aspettare, e inserirsi nel dibattito politico ed estetico, all'altezza della

Prefazione del '64 al *Sentiero dei nidi di ragno* di Calvino e alla pubblicazione postuma dei romanzi fenogliani, all'interno di una nuova linea partigiana antiretorica, che critica la mitologia della Resistenza. Gli italiani, capisce Meneghello tramite la sua posizione a distanza privilegiata, non sono antifascisti e partigiani, ma fascisti e democristiani, il fascismo non è stato una parentesi, ma l'autobiografia della nazione. Solo partendo da questa aspra autocritica si può costruire un'Italia democratica. L'operazione meneghelliana va quindi letta in dialettica non solo, come già dimostrato, con *Uomini e no* di Vittorini, ma col cinema neorealista, con film come *Roma città aperta* di Rossellini. Qui lo spettatore contemporaneo si stupirà nel notare a distanza di anni che i nemici della storia, dei partigiani e del prete popolare (già alleanza prefigurata) non sono i fascisti, ma i nazisti: i fascisti sono già spariti, l'italiano si è già ripulito. Eppure, gran parte del governo fascista continuò la sua carriera dopo l'uccisione di Mussolini, sotto altre spoglie (si veda l'episodio di Zacchè con l'elmetto da tedesco nei *Piccoli maestri*).

Ora, ripetiamo: la nostra tesi si è proposta di ibridare gli approcci culturali e sociologici a quelli formali e narratologici. Comprendere il movimento nel campo letterario transnazionale comune di tre scrittori è necessario, ma non sufficiente. Crediamo che le analisi della scuola Bourdieu-Casanova-Sapiro siano essenziali per comprendere la letteratura oggi ma che non possano spiegare da sole il fatto letterario. La forma viene dunque riportata al centro del sistema, ma sempre messa in relazione con le sue relazioni sociali e politiche: l'estetica muove sempre da un'etica. I tre scrittori sono autori di romanzi che sono costantemente sfuggiti a classificazioni generiche: le etichette di postcoloniale o postmoderno per Rushdie e Glissant sono sembrate sempre inadatte e limitanti, come quella di neorealismo per Meneghello. È sembrato necessario dunque compiere un attento studio delle teorie del romanzo, partendo dal *global novel* contemporaneo, ma presto ci siamo resi conto che bisognava tornare indietro, nelle complesse stratificazioni novecentesche. Una storia del romanzo porta con sé una teoria: sono emerse due linee, una del romanzo realista (la tradizione di Waterloo), storico, la rappresentazione tragica del quotidiano; l'altra pluridiscorsiva (della Mancha), che pone come suo obiettivo la rappresentazione delle molteplicità linguistiche, sociali, grottesche del mondo. Si è cercato di dimostrare come questa dialettica tra realismo e pluridiscorsività (Auerbach contro Bachtin, semplificando molto) è riproposta nella contemporaneità nell'opposizione tra la linea di un *global novel* delocalizzato, ad alta traducibilità (*Globish*), che segue i moduli della non-fiction e della cronaca; la linea di un romanzo-mondo che vive nella relazione tra gli spazi, i tempi, le lingue, le identità. Se il *global novel* è la forma estetica che rappresenta il mondo unico della standardizzazione capitalistica (che viene poi indigenizzato nei vari localismi), il

romanzo-mondo è la forma estetica che mette in luce la relazione differenziale che fonda la Mondialità.

A livello strutturale abbiamo individuato come maggiori elementi comuni: la mondializzazione dei cronotopi e il pensiero della traccia. I romanzi del nostro *corpus* presentano delle strategie comuni di rappresentazione dello spazio-tempo: troviamo luoghi transtemporali dove diversità temporali (sia vissute dal soggetto sia da altre generazioni) ritornano e si accatastano su di loro (spesso all'interno di una stessa pagina) presentando una struttura temporale spiralforme. Quando non vi è un unico luogo, le diversità spaziali vivono sempre in un continuo contatto quasi magnetico: ogni luogo ha la propria unicità ma vive sempre in relazione con gli altri luoghi del mondo. Questo nuovo rapporto tra gli spazi e i tempi, che è, si è cercato di dimostrare, il cronotopo della mondialità, del *tout-monde*, porta con sé una rimodulazione degli stilemi del realismo occidentale, secondo due direttrici: la destrutturazione del rapporto logico causa-effetto, la narrazione tragica del quotidiano. Se gli spazi e i tempi non si presentano più in un rapporto progressivo, lineare, sintetico, allora la causalità tra gli avvenimenti non può più essere un veridico principio rappresentativo. I romanzi-mondo del nostro *corpus* strutturano il loro racconto, la loro narrazione, attraverso una poetica dell'intarsio dei luoghi-comuni, dei temi, dei personaggi, dei ritmi, dei ricordi, delle sensazioni, in cui un pensiero del mondo incontra un altro pensiero del mondo. Questa poetica delle *relationships* è particolarmente riscontrabile, abbiamo cercato di dimostrare, studiando le transizioni tra i paragrafi e i capitoli, concentrandosi sugli evidenti scarti, ma soprattutto su ciò che tiene insieme il tutto.

Il romanzo è stata la forma estetica del mondo occidentale e del borghese occidentale, atto alla sua autorappresentazione, allo scandire in giorni, in momenti vuoti le proprie giornate. Il realismo come rappresentazione seria e tragica della quotidianità è connotato culturalmente: Glissant, Meneghello e Rushdie (ma anche Fuentes, Fenoglio, Calvino, Garcia Marquez, Kundera...) attraverso le loro opere ci dicono che il reale non è questa cosa qui, ma qualcos'altro: è fatto di fratture, scarti, eventi eccezionali. Il grottesco è il sale del realismo, non il serio. Ne facciamo esperienza nella nostra quotidianità: il tragico è il sentimento del soggetto che isola la propria esperienza dal mondo. Io posso vivere un evento umano terribile (al singolare) o posso vivere tragedie umane spiegabili solo attraverso la violenta e inarrestabile colonizzazione occidentale (come il genocidio del popolo palestinese). Ma questi avvenimenti vivono sempre in contrasto con altri avvenimenti, di registro più alto o più basso: il mondo è pluridiscorsivo, non è monologico. È l'essere umano che lo monologizza, quello bianco occidentale in particolar modo. Il *real merveilleux* non è mai stato l'inserimento del magico nel

quotidiano (come la sua traduzione in italiano farebbe intendere), ma la rappresentazione del reale, che genera quel sentimento barocco che è la meraviglia.

Il reale è sempre costruzione linguistica, in quanto questi autori si rendono conto che la storia stessa è un processo di messa in forma del reale: i romanzi-mondo sono la scrittura della poetica della traccia, ovvero il luogo della critica dello storicismo (e della storiografia) occidentale, della Storia con la S maiuscola, per la proliferazione delle microstorie, ma non in quanto ammiraglie dell'ipersoggettivismo individualizzante del borghese occidentale. La microstoria è intersezionale, rappresenta le relazioni di comunità locali e globali in tempi e spazi diversi: è la storia delle soggettività contro la Storia scritta dal colonizzatore, dal fascista, dal potere inteso come fascio di relazioni. A molteplicità del potere si risponde con una molteplicità di reti di soggetti (e di cura).

Una rappresentazione caotica della molteplicità del mondo è condizione necessaria ma non sufficiente per esprimere il rapporto tra soggetto contemporaneo e mondialità. Nel terzo capitolo abbiamo cercato di dimostrare (seguendo il rizoma di Deleuze e Guattari) come la molteplicità debba comprendere anche il punto di vista: se la realtà non è oggettiva, neanche il narratore può porsi all'esterno del proprio racconto, Dio onnisciente e regista apparentemente imparziale. In Glissant, Meneghello e Rushdie la natura transculturale, dispatriata, tradotta della propria identità conduce a una rizomatizzazione della figura autoriale. Nei romanzi del nostro corpus è impossibile distinguere nettamente autore e narratore, in quanto il piano della vita e dell'opera si ibridano costantemente. Abbiamo una nuova figura trasversale, che Glissant definisce *déparleur*, un enunciatore che intesse la diversità cronotopica ma che allo stesso tempo si sfalda, moltiplica, rizomatizza dentro di essa. Procedimento comune ai tre è una copresenza di diversi personaggi che incarnano momenti di vita diversi dello stesso autore, che forniscono i loro punti di vista sulla narrazione. La realtà, il DNA del reale, passa attraverso molteplici prismi multifocali: non vi è oggettività ma la relazione tra le soggettività.

Ci siamo quindi concentrati a livello narratologico in particolare sulla pratica dell'autocommento (l'autore come archeologo o raccoglitore di memorie) e della metalessi, che risulta avere una funzione conoscitiva. La metalessi rompe la quarta parete tra finzione e realtà, ma rispetto alla pratica postmoderna, di finzionalizzazione della realtà (alla *Truman Show* potremmo dire), del gioco nichilistico, qui la metalessi ha un valore, a nostro modo di vedere, politico. Perché il reale è costruzione narrativa e la metalessi dimostra al lettore che ogni storia è, alla fine, narrata, mai davvero oggettiva. I personaggi a loro volta si ribellano al governo incontrastato dell'autore (e dunque dell'autorialità e dell'autorità), mettono in dubbio la sua

parola, la sua enunciazione, e dunque compiono il percorso inverso. Romanzo come sito di conflittualità e dialogo, dunque, non di esposizione di tesi e ideologie.

Di qui la particolare funzione comune dell'autobiografia. Glissant, Meneghello e Rushdie sono altamente autobiografici, tutto in loro passa dall'esperienza vissuta e dall'annotazione diretta del reale. La critica della letteratura negli ultimi anni sembra avere la tendenza ad appiattirsi sulla dicotomia fiction / non-fiction, romanzo / autobiografia, finzione / realtà. Spesso legandosi a una sterile analisi delle corrispondenze tra vita dell'autore e finzione romanzesca, creando ambigue gradazioni di verosimiglianza. Noi qui non abbiamo cercato di dimostrare come la vita influenzi l'opera, ma come la scrittura diventi prisma per la comprensione dell'esperienza, che per i nostri tre autori è sempre, innanzitutto, esperienza del soggetto (dispatriato, relazionale, ma sempre soggetto). E dunque ci è interessato come l'autobiografia viene utilizzata come nodo, strumento per ricostruire il DNA del reale: la distinzione tra fiction e non-fiction, nei romanzi-mondo, non ha difatti una validità scientifica ed ermeneutica.

Il nostro ultimo capitolo è stato dedicato a quello che è forse l'aspetto maggiormente condiviso dai tre scrittori: la centralità della lingua e della poetica della traduzione. Se il *global novel* è l'impero del *Globish* o di lingue delocalizzate standardizzate e ad alta traducibilità, che trovano poi delle proprie finte indigenizzazioni attraverso gli inserimenti di parole locali o straniere (ma senza modificare la poetica del romanzo); il romanzo-mondo è scritto di fronte a tutte le lingue del mondo. Ma cosa vuol dire scrivere di fronte a tutte le lingue del mondo? Non certo accatastare una lingua sull'altra, né esibire una sorta di Babele enciclopedica, vuol dire modificare la coscienza monolingue (e purista) della propria lingua. Ogni lingua, dimostrano Glissant, Rushdie e Meneghello, è costruita, è uno strato di diversità storiche, sociali, dialettali, politiche: la loro lingua è un intarsio che nasce nella traduzione tra i diversi livelli. Non, quindi, inserimento di creolismi o dialettismi, ma oralizzazione della lingua dominante, attraverso il trasporto di ritmi, assonanze, sintassi. Questa poetica linguistica nasce, abbiamo cercato di dimostrare, dal particolare translinguismo che accomuna i tre. La parte forse più sperimentale di questo capitolo è stato comparare dal punto di vista sociolinguistico e stilistico il translinguismo di Meneghello, che scrive in italiano e dunque nella lingua che ha dominato la sua lingua madre (il dialetto maladense) durante il fascismo; con le situazioni translingui postcoloniali di Glissant e Rushdie. La comparazione ha messo in luce degli illuminanti punti di contatto: la lingua dei romanzi di Glissant, Rushdie e Meneghello si muove tra i due poli della traducibilità e dell'intraducibilità. La lingua di Meneghello si configura come flusso

italiano parlato che cerca di trasportare e trapiantare l'una nell'altra le due intraducibilità opposte del dialetto maladense e della lingua inglese. Stesso discorso vale per *L'Indian English* di Rushdie e per il francese creolizzato di Glissant. Questa poetica linguistica dà inoltre vita a una vera polifonia pluridiscorsiva di voci romanzesche: ciascun personaggio è caratterizzato da un proprio idioletto, è il narratore a fungere da traduttore, ma non in quanto fluidificatore delle differenze, ma come garante del mantenimento delle intraducibilità politiche e sociali.

Infine, questa concezione sociale della lingua porta a quella che abbiamo definito come intertestualità transculturale. Le scritture della relazione si inseriscono necessariamente in una tradizione transnazionale, in un canone multilingue che si muove tra le frontiere e che ibrida riferimenti diversissimi. Emergono qui similarità e differenze tra i tre. Meneghello e Glissant hanno delle influenze essenzialmente poetiche: la loro prosa nasce da questa traduzione di modelli ritmici e sonori. La prosa meneghelliana vive nel trapianto della parola montaliana e dantesca nel saggismo inglese, quella glissantiana nella relazione tra Saint-John Perse e Faulkner, due figli della Piantagione, ma *békés*: per i riferimenti richiamati è impossibile delimitare Glissant nella categoria di postcoloniale. Rushdie invece è romanziere, legge i romanzi e si inserisce in quella tradizione pluridiscorsiva della linea Rabelais-Cervantes che abbiamo evocato in precedenza.

Le interazioni forti tra i riferimenti discorsivi danno vita a diversi tipi di mondo. Il mondo di Meneghello è quello del dispatrio, della relazione cangiante tra tre luoghi in rapporto magnetico e isotopico tra di loro e vive nei riferimenti alla cultura europea come orizzonte transnazionale (criticandone l'eurocentrismo) opposto all'autarchia fascista. La mondialità di Glissant è anticapitalista: non troviamo mai riferimenti alla globalizzazione, alla mercificazione, ma agli artisti e scrittori transculturali che formano il suo mondo: da Lam a Matta, passando per Deleuze e Guattari. Rushdie invece soprattutto in *The Satanic Verses* e *Quichotte* cerca davvero di strutturare dei romanzi-mondo che eliminino le distinzioni tra cultura alta e cultura bassa. Sacro e profano, cinema e religione, letteratura sci-fi ed epica, tutto si ibrida e si inter-traduce nell'intertestualità transculturale rushdiana.

Ora, un punto su una mancanza di questa tesi: l'assenza di un'autrice femminile. La questione del genere avrebbe inevitabilmente reso differente e più complessa tanto la trattazione sull'identità-relazione, tanto quella sull'uso politico della lingua. Abbiamo scelto di non includere un'autrice femminile, dunque, perché avremmo dovuto arricchire un'analisi già troppo vasta con una quantità importante di metodologie e riferimenti. Nonostante ciò, si sarà notato, la tesi è imbevuta di critica femminista e intersezionale. Ma, evidentemente, la tesi si

presta ad essere allargata in tal senso. Prima di parlare di ciò, vorremo però anche sottolineare che la scelta è andata di pari passo col riconoscimento del proprio posizionamento e della propria *location*. Sono un uomo bianco, cis, eterosessuale, vengo da una famiglia medio-borghese della Puglia, sono dispatriato a Parigi. Il mio studio si è sviluppato anche grazie a una serie di esperienze personali, di vita, che mi hanno fatto percepire il contatto tra le culture, che sento mi abbiano fatto comprendere una prima parte del dispatrio. L'inclusione di una figura femminile avrebbe coinvolto una nuova rete di diversità e di alterità, le quali mi avrebbero condotto a riprodurre, analizzare, sviluppare una parola non mia prima che mi sentissi, in tutta sincerità, ancora legittimato a farlo. Penso che il critico bianco cis prima di esprimere la sua parola nel dibattito (dove essa è richiesta, basterebbe far parlare altre soggettività) debba prima compiere un processo di decostruzione del suo sapere, della sua parola maschile. E questo, mia personale opinione, passa innanzitutto attraverso un rapporto critico con le parole che sentiamo più ci rappresentino a livello identitario. Il canone non lo fa una persona, né una scuola: ognuno porta la sua prospettiva, in chiave comparata, per strutturare delle reti.

Quali prospettive, dunque, per le scritture della relazione? Lo studio si presta evidentemente ad essere allargato in chiave comparata con altri autori e autrici che riattivano la linea pluridiscorsiva del romanzo attraverso la lente della mondialità. Tra i vari autori citati lungo la tesi ci teniamo qui a elencare quelli le cui caratteristiche ci sembrano più evidenti: Garcia Marquez, Cortázar, Bolano, Fuentes, Chamoiseau, Smith, Coetzee, Morrison, Ondaatje, Walcott, Harris, Kundera...

Trattasi di piste che sono già tracciate nella diversa critica sul *global novel* che abbiamo analizzato. Qui ci piacerebbe chiudere con un'apertura sull'Italianistica da un punto di vista mondiale, la prospettiva della Letteratura-mondo italiana. Come abbiamo visto, infatti, negli ultimi anni diversi critici hanno lamentato la stasi e la ghettizzazione della cosiddetta letteratura migrante o postcoloniale italiana, rea di un appiattimento sugli aspetti culturali e biografici delle autorialità migranti o di seconda generazione. Per smuoversi da questa impasse è stato proposto di: 1) non separare nettamente questa produzione da quella "nativa", in una prospettiva comparata che tenga conto delle più vaste dinamiche transnazionali della World Literature; 2) adottare nuovi strumenti critici come la transculturalità e la transmedialità per focalizzarsi sulle caratteristiche estetiche, narratologiche e testuali, sull'interazione tra testo e mondo.

Con Letteratura-mondo italiana intendiamo, sulla scia di Mengozzi, Morace e Sinopoli: una letteratura scritta in lingua italiana che nasce in processi di transculturazione e creolizzazione, in cui vengono mondializzati i nessi tra monolinguismo, cultura e territorio, con

un particolare interesse ai rapporti tra soggettività e mondo. La categoria deve molto al pensiero francofono della mondialità, che ha trovato recentemente nella collettanea *Pour une littérature-monde* e nell'opera di Glissant la sua maggiore espressione. In linea con queste esperienze, con creolizzazione e transculturalità intendiamo il processo contemporaneo di violento contatto tra le culture, che dà vita a società composite i cui gli individui vivono in continui sconfinamenti e attraversamenti culturali, antropologici, imagologici.

La transculturalità è dunque anche una forma bioestetica di intersoggettivazione e resistenza. Vediamo, infatti, lo stretto rapporto tra razza, lingua e cultura italiano (nelle sue caratterizzazioni fasciste ma anche nei suoi prodromi risorgimentali) nella chiave foucaultiana di biopolitica, strategia di controllo e classificazione della diversità storica, dialettale, provinciale e regionale italiane. Nonostante la nostra analisi intenda focalizzarsi principalmente su romanzi transculturali contemporanei, il paradigma di Letteratura-mondo italiana risulta utile anche per rileggere la tradizione letteraria e il canone italiano alla luce dei contatti multilingui endogeni ed esogeni, verso una “arcipelizzazione” della Penisola (non un'unità e standardizzazione dei dialetti, ma rete ibridante e plurilingue). In tal senso nel primo semestre nel corso di *Perspectives culturelles* (Etudes Italiennes, Sorbonne Université, L3), seguendo il modello di *Orientalism* di Edward Said, abbiamo condotto un'analisi imagologica sui processi di creazione dell'identità culturale italiana in opposizione allo straniero/altro in testi scelti di Dante, Manzoni, Leopardi, D'Annunzio, Pascoli. L'analisi si presta a essere approfondita e allargata.

In linea con Jean Bessière, vediamo nella transculturalità il discrimine maggiore che distingue in particolare il romanzo realista moderno e postmoderno dalla produzione ibrida contemporanea: se la tradizione occidentale è caratterizzata dalla strutturazione del soggetto cartesiano, quello transculturale rompe le dicotomie soggetto/oggetto, realtà/narrazione, cultura/natura. In particolare, a livello testuale ciò genera: 1) una mondializzazione dei cronotopi, una messa in forma spiraliforme e non cronologica degli spazi e dei tempi; 2) processi di rizomatizzazione autoriale nel testo e di multifocalità; 3) strategie di oralizzazione della lingua scritta, inter-traduzione delle lingue e creazione di una rete intertestuale transculturale. Crediamo queste piste di ricerca possano aprire nuove prospettive su casi di studio italo-foni. Lo studio proposto qui di seguito è già stato principiato durante il secondo semestre del nostro corso di *Perspectives Culturelles*.

Innanzitutto, si può continuare e ampliare il lavoro già svolto su Luigi Meneghello, leggendo il suo *dispatrio* in chiave bioestetica: la condizione esistenziale di movimento tra i diversi poli identitari e linguistici del soggetto-rizoma (inglese, italiana, vicentina) è strategia

di resistenza, de-fascistizzazione della retorica nazionalista e autarchica, che trova la propria antropoesi in romanzi transculturali che si basano sull'*interplay* tra lingue e registri stilistici differenti.

La centralità della traduzione e dello sguardo imagologico esterno sulla cultura italiana accomuna Meneghello con altri casi studio particolari. In Claudia Durastanti le numerose traduzioni dall'inglese e la condizione transculturale (nata a Brooklyn da genitori italiani, si trasferisce a sei anni in Basilicata), danno vita a un italiano specularmente opposto a quello di Meneghello: seguendo la teorizzazione sulla letteratura minore di Deleuze e Guattari, non barocchismo plurilingue (alla Joyce), ma straniamento, linguaggio seccato, ridotto all'osso (alla Beckett, si pensi a *La Straniera*). La stessa lingua è condivisa da Jhumpa Lahiri, autrice translingue che sceglie la lingua italiana come terzo polo di fuga alla propria lingua e identità anglo-bengalese. In Lahiri ci interesseranno le strategie di autotraduzione e il riutilizzo in chiave transculturale della tradizione letteraria italiana (si pensi a *Racconti romani*). Sulla scia degli studi di Ramona Onnis (2016) l'esperienza di scrittore e traduttore di letteratura francofona (su tutti di Chamoiseau) di Sergio Atzeni ci sembra particolarmente attinente al nostro studio. La transculturalità di Atzeni agisce su due fronti: la mediazione culturale dei concetti di creolizzazione e di creolità si intreccia con la rivalutazione di una condizione postcoloniale endogena all'Italia, quella della Sardegna e della lingua sarda, che porta alla riscrittura della storia attraverso processi di oralizzazione e di collettivizzazione del racconto (*Passavamo sulla terra leggeri*). L'Italia, come già analizzato da Gnisci e Contarini, presenta una triplice particolarità coloniale: paese coloniale, paese colonizzato, paese con differenze spiccate di matrice coloniale tra Nord e Sud. Questi temi sono centrali anche nell'opera di Carmine Abate, specie nell'ibridazione della lingua italiana col dialetto calabrese e la lingua attraverso l'arbereshe. Un approccio intersezionale non può esimersi allo stesso modo da intrecciare i temi del Sud postcoloniale e le sue forme di soggettivizzazione e scrittura nella letteratura del lavoro, si pensi al caso di Tommaso di Ciulla.

Infine, si intende riprendere la letteratura già classificata come della migrazione o postcoloniale attraverso le suddette lenti formali e antropologiche, non assottigliando e generalizzando le differenze, ma mettendo in scena proprietà e specificità. Pur con un'attenzione ai casi di Kan, Tawfik, Lakhous e Ghermandi, la nostra analisi intende focalizzarsi sulla produzione romanzesca di Igiaba Scego, in particolare sugli ultimi due romanzi *La linea del colore* e *Cassandra a Mogadiscio*. Essi, infatti, risaltano per le operazioni di riscrittura della storia nazionale italiana risorgimentale e coloniale attraverso una vera poetica della traccia che intreccia memoria storica, storia orale e autobiografia.

Italia-arcipelago, Letteratura-mondo, scrittori-rizoma: tracce di percorsi, da percorrere sempre in relazione, all'interno della nuova creolizzazione delle forme contemporanea.

INDICE DEI NOMI

- Albertazzi, Silvia, 14, 104, 108, 109, 216.
 Alighieri, Dante, 30, 46, 106, 193, 301, 518, 521, 598, 605, 610, 616, 632, 646.
 Anderson, Benedict, 14, 159, 211, 665, 703.
 Anta Diop, Cheik, 594, 597.
 Apter, Emily, 13, 41, 42, 45, 46, 48, 65, 66, 80, 491, 492, 515.
 Arendt, Hannah, 305, 608.
 Atzeni, Sergio, 507.
 Auerbach, Erich, 14, 15, 30, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 55, 58, 67, 96, 97, 107, 155, 162, 176, 181, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 302, 608.
 Bachtin, Michail, 3, 14, 15, 17, 19, 155, 162, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 189, 193, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 224, 232, 292, 296, 341, 343, 344, 358, 469, 474, 475, 476, 477, 482, 496, 640.
 Balzac, Honoré de, 159, 169, 180, 192, 193, 197, 198, 204, 206, 224, 339, 600.
 Barthes, Roland, 14, 16, 17, 19, 80, 119, 155, 172, 174, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 199, 204, 205, 221, 247, 251, 258, 259, 286, 298, 333, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 391, 392, 393, 399, 413, 425, 447, 469, 471, 472, 473, 474, 496, 585.
 Baudelaire, Charles, 96, 611.
 Beckett, Samuel, 52, 59, 77, 116, 141, 147, 238, 373, 626, 647.
 Becroft, Alexander, 13, 45, 61.
 bell hooks, 16, 356.
 Benedetti, Carla, 345, 346, 360.
 Benvenuti, Giuliana, 101, 107, 108, 115, 151, 563.
 Berman, Antoine, 17, 19, 469, 482, 484, 486, 487, 488, 496, 585, 656.
 Bertoni, Federico, 196, 199, 201, 204, 205, 229, 232;
 Bessière, Jean, 14, 16, 19, 31, 64, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 166, 171, 179, 180, 190, 192, 196, 200, 203, 208, 290, 350, 360, 361, 646.
 Bhabha, Homi, 16, 59, 96, 116, 130, 354, 355, 356, 367, 395, 437.
 Bolaño, Roberto 209, 645.
 Borges, Jorge Luis, 59, 70, 116, 151, 234, 236, 291, 292, 525, 600.
 Borghi, Rachele, 16, 356.
 Bourdieu, Pierre, 13, 49, 55, 59, 116, 123, 147, 640.
 Braidotti, Rosi, 16, 357.
 Brecht, Bertolt, 408, 474, 586.
 Breton, André, 118, 594.
 Britton, Celia, 123, 218, 514, 532.
 Burns, Lorna, 13, 66, 68, 69, 294, 572.
 Calabrese, Stefano, 14, 200, 208, 209, 359.
 Calvino, Italo, 14, 134, 165, 208, 225, 228, 230, 232, 233, 234, 235, 238, 262, 307, 518, 588, 592, 616, 640, 641.
 Caputo, Francesca, 227, 250, 253, 259, 301, 389, 500, 547, 554, 559, 603.
 Carpentier, Alejo, 242, 243, 525, 595.
 Carrol, Lewis, 622.
 Casanova, Pascale, 13, 23, 24, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 67, 69, 72, 75, 76, 79, 103, 106, 107, 116, 117, 379, 490, 495, 515, 640.
 Cassin, Barbara, 18, 65, 492, 493, 494, 519, 549.
 Celati, Gianni, 110, 228.
 Cervantes, Miguel de, 12, 143, 169, 170, 178, 179, 189, 196, 197, 205, 236, 239, 330, 407, 426, 518, 525, 599, 621, 634, 644.
 Céry, Loïc, 218, 219, 317, 318, 319, 514, 520, 526, 530, 532, 587, 588, 593, 596, 597.
 Césaire, Aimé, 118, 124, 365, 518, 526, 530, 541, 587, 588, 594, 596, 597.
 Cézanne, Paul, 598.
 Chakrabarty, Dipesh, 68, 107.
 Chamoiseau, Patrick, 79, 124, 125, 126, 365, 366, 398, 399, 597, 600, 645, 647.
 Cheah, Peng, 13, 66, 67, 69.
 Coletti, Vittorio, 14, 212, 213.
 Colombo, Cristoforo, 98, 224, 269, 593.
 Contarini, Silvia, 13, 106, 111, 112, 113, 358, 647.
 Corneille, Pierre, 600.
 Cortázar, Julio, 59, 645.

- Croce, Benedetto, 127, 128, 480, 489, 494, 519, 561, 617.
- Curtius, Ernst Robert, 40, 46, 162, 608, 670
- D'Annunzio, 606, 610, 616, 646.
- D'haen, Theo, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 42, 46, 48.
- Dagnino, Arianna, 14, 210, 216, 357, 358.
- Damrosch, David, 13, 23, 24, 25, 26, 34, 45, 49, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 62, 63, 65, 67, 69, 72, 95, 106, 109, 145, 215, 486, 515, 595.
- Darwin, Charles, 56, 134, 425, 472, 601, 630
- Defoe, Daniel, 159, 371, 623.
- Delacroix, Eugène, 598.
- Deleuze, Gilles, 19, 54, 69, 74, 85, 101, 123, 222, 223, 235, 288, 289, 292, 318, 364, 398, 402, 404, 479, 482, 518, 574, 593, 596, 642, 644, 647.
- Derrida, Jacques, 74, 80, 123, 147, 354, 478.
- Dickens, Charles, 204, 371, 524, 621, 627
- Diderot, Jacques, 172, 593.
- Donne, John, 96, 469, 522, 585, 618.
- Dostoevskij, Fedor, 59, 147, 193, 348, 359, 586, 587, 621.
- Durastanti, Claudia, 647.
- Dürer, Albrecht, 319, 403, 426, 598.
- Eco, Umberto, 28, 108, 146, 345, 481, 486, 493, 529.
- Eliot, George, 59, 204, 225, 231, 527, 618, 633.
- Ercolino, Stefano, 163, 164, 165, 175, 233.
- Fanon, Frantz, 588, 594, 627.
- Faulkner, William, 76, 214, 362, 515, 525, 526, 587, 595, 596, 597, 644.
- Fellini, Federico, 168, 609, 610, 628, 634.
- Fenoglio, Beppe, 230, 231, 233, 234, 262, 309, 527, 641.
- Fonkoua, Romuald, 20, 94, 119, 120, 121, 124, 216, 218, 219, 222, 247, 291, 312, 313, 315, 316, 378, 394, 399, 485, 533, 633.
- Foucault, Michel, 17, 19, 74, 219, 338, 340, 345, 350, 351, 357, 469, 470, 471, 496, 500.
- Fuentes, Carlos, 14, 146, 166, 167, 168, 169, 170, 196, 214, 296, 641, 645.
- Gamarra, 220, 592
- Ganguly, Debjani, 14, 25, 60, 211, 212.
- García Márquez, Gabriel, 116, 147, 163, 168, 214, 217, 242, 518, 524, 525, 622, 641, 645.
- Gasparini, Philippe, 16, 352, 353.
- Gauvin, Lise, 84, 94, 125, 213, 214, 215, 216, 365, 375, 502, 507, 508, 516.
- Genette, Gerard, 182, 341, 353, 377, 378, 379, 380, 397, 434, 589.
- Giuriolo, Antonio, 129, 261, 262, 309, 310, 390, 559, 560, 611, 615.
- Glissant, Édouard, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 30, 52, 72, 74, 77, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 109, 110, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 138, 140, 141, 142, 143, 147, 154, 164, 166, 169, 196, 198, 208, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 228, 235, 236, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 258, 263, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 278, 288, 289, 290, 291, 292, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 337, 338, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 382, 393, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 440, 451, 468, 469, 478, 485, 495, 499, 500, 501, 502, 503, 505, 507, 508, 509, 510, 512, 513, 514, 515, 516, 518, 519, 520, 522, 525, 526, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 538, 539, 541, 542, 543, 544, 546, 549, 585, 586, 587, 588, 589, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 621, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 646, 649.
- Gnisci, Armando, 11, 13, 26, 73, 74, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 109, 110, 111, 647.
- Gobetti, Piero, 127, 310, 561, 615.
- Goethe, Wolfgang von, 5, 13, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 42, 43, 46, 47, 49, 61, 62, 67, 96, 97, 107, 113, 162, 190, 192, 193, 200, 243, 481, 484, 485, 486, 626.
- Gramsci, Antonio, 131, 310, 561, 615.

- Guattari, Félix, 19, 54, 85, 101, 123, 222, 223, 235, 292, 318, 364, 397, 398, 404, 479, 482, 574, 593, 596, 642, 644, 647.
- Hall, Stuart, 16, 354, 355, 621.
- Hegel, Friedrich, 14, 38, 154, 159, 189, 191, 192, 194, 195, 201, 202, 203, 221, 600.
- Herder, Johann Gottfried, 96, 112, 113, 355, 469, 484.
- Hesse, Hermann, 35, 36, 37, 41, 43, 96, 674
- Hopkins, Gerard Manley, 469, 515, 522, 607.
- Jakobson, Roman, 17, 469, 470, 481, 482, 483.
- James, Henry, 52, 130, 185, 231, 372, 434, 620, 621, 633, 634.
- Joyce, James, 52, 59, 116, 147, 162, 185, 187, 193, 199, 231, 232, 234, 264, 348, 372, 373, 574, 626, 647.
- Kafka, Franz, 52, 54, 77, 143, 168, 170, 189, 231, 236, 308, 479, 525, 613.
- Kermode, Frank, 14, 133, 155, 172, 181, 182, 192, 200, 226, 227, 618.
- Kirsch, Adam, 14, 209, 210.
- Kristeva, Julia, 18, 343, 469, 585.
- Kundera, Milan, 14, 60, 166, 167, 168, 169, 170, 196, 216, 238, 239, 282, 293, 308, 327, 574, 641, 645.
- Lahiri, Jhumpa, 647.
- Lam, Wilfredo, 119, 220, 242, 525, 592, 599, 644.
- Lejeune, Philippe, 16, 352, 353.
- Leopardi, Giacomo, 96, 431, 432, 605, 615, 616.
- Luglio, Davide, 20, 228, 621.
- Lukács, György, 14, 170, 175, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 203, 205.
- Machiavelli, Niccolò, 614, 627.
- Mallarmé, Stéphane, 186, 187, 221, 222, 338, 494, 500, 594, 618.
- Mann, Thomas, 96, 150, 600, 622, 626, 634.
- Maometto, 282, 285, 286, 326, 406, 457, 459, 460, 624, 626, 628.
- Marenco, Franco, 251, 263, 304, 563, 564, 603, 607.
- Marx, Karl, 32, 43, 55, 96, 192, 236, 472, 525, 618, 623.
- Matta, 220, 317, 398, 525, 590, 592, 599, 644.
- Mazzini, Giuseppe, 96, 614.
- Mazzoni, Guido, 14, 155, 189, 190, 194, 199, 201, 202, 203, 204, 209, 228.
- Medaglia, Francesca, 16, 20, 350, 352, 360, 401.
- Melville, Herman, 143, 162, 236, 525, 589, 627, 633.
- Meneghello, Luigi, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 52, 99, 110, 115, 116, 118, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 154, 166, 196, 198, 205, 208, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 244, 245, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 266, 267, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 292, 293, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 337, 338, 361, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 375, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 400, 413, 420, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 468, 469, 482, 495, 499, 500, 503, 504, 505, 507, 508, 510, 511, 512, 513, 516, 517, 518, 520, 521, 522, 525, 526, 527, 528, 529, 534, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 578, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 613, 614, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 646, 647, 649.
- Mengozzi, Chiara, 13, 100, 103, 104, 109, 113, 114, 354, 638, 645.
- Meschonnic, Henri, 18, 495, 496, 497, 513.
- Message, Vincent, 14, 166, 170, 171, 326, 628.
- Mofolo, Thomas, 597.
- Moll, Nora, 13, 20, 26, 99, 109, 110.
- Montaigne, Michel de, 194, 586.
- Montale, Eugenio, 133, 279, 281, 605, 606, 610, 616.
- Morace, Rosanna, 1, 13, 20, 100, 101, 102, 110, 129, 131, 134, 135, 213, 227, 229, 252, 253, 256, 391, 440, 441, 442, 504, 551, 558, 565, 645.
- Morante, Elsa, 229, 238, 279, 281, 616, 622.

Moravia, Alberto, 279, 281, 616.
 Moretti, Franco, 13, 14, 23, 24, 45, 54, 55, 56, 57, 60, 62, 63, 67, 69, 70, 72, 103, 106, 107, 109, 159, 161, 162, 163, 175, 189, 205, 212, 264, 573.
 Mussolini, Benito, 127, 305, 501, 504, 516, 553, 593, 640.
 Nabokov, Vladimir, 59, 135, 151, 238, 627.
 Nida, Eugene, 17, 481.
 Ortiz, Fernando, 59, 112, 358.
 Pellegrini, Ernestina, 20, 138, 225, 227, 232, 253, 254, 256, 276, 299, 300, 380, 521, 547, 552, 554.
 Pennacchio, Filippo, 14, 16, 20, 209, 212, 350, 359.
 Pessoa, Fernando, 59, 341, 342, 431.
 Petrarca, Francesco, 479, 604, 605.
 Proust, Marcel, 182, 185, 188, 193, 194, 199, 203, 222, 243, 247, 338, 341, 346, 347, 348, 372, 392.
 Puskin, Alexander, 33, 599.
 Rabelais, François, 12, 78, 147, 178, 179, 195, 196, 206, 243, 330, 509, 599, 621, 644.
 Ricoeur, Paul, 18, 350, 351, 352, 495.
 Rimbaud, Arthur, 319, 320, 363, 500, 594, 599, 601, 611.
 Romeo, Caterina, 20, 104, 105, 109.
 Rosendahl Thomsen, Mads, 13, 24, 57, 58, 59, 60, 75, 106.
 Rossellini, Roberto, 640.
 Rousseau, Jean Jacques, 178, 197, 588, 593.
 Rushdie, Salman, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 52, 54, 60, 73, 76, 108, 115, 116, 118, 123, 126, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 166, 168, 169, 196, 198, 208, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 275, 282, 283, 284, 286, 287, 292, 293, 294, 295, 296, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 333, 334, 337, 338, 361, 366, 371, 372, 373, 374, 377, 395, 396, 404, 406, 407, 408, 409, 449, 450, 452, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 468, 469, 495, 499, 500, 501, 505, 506, 507, 508, 512, 513, 522, 523, 524, 525, 526, 529, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 580, 581, 582, 583, 584, 595, 621, 622, 623, 624, 626, 627, 628, 629, 630, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 649.
 Said, Edward, 5, 13, 14, 16, 18, 19, 24, 25, 44, 45, 46, 47, 48, 53, 62, 64, 67, 74, 80, 96, 102, 103, 107, 117, 146, 159, 160, 162, 213, 356, 357, 519, 585, 646.
 Saint-John Perse, 402, 526, 530, 541, 587, 593, 596, 597, 644.
 Salvadori, Diego, 20, 226, 256, 261, 380, 381, 554, 606.
 Salvemini, Gaetano, 310, 615.
 Samoyault, Tiphaine, 14, 18, 32, 164, 165, 469, 492, 493, 495, 515.
 Sapiro, Gisèle, 13, 116, 640.
 Saussure, Ferdinand de, 17, 469, 483, 497.
 Scego, Igiaba, 102, 647.
 Schlegel, Friedrich, 14, 26, 96, 155, 172, 173, 174, 190, 192, 201, 202, 203, 484, 667, 678, 703.
 Segre, Cesare, 18, 224, 232, 250, 251, 276, 433, 434, 553, 585, 608.
 Shakespeare, William, 28, 37, 193, 198, 200, 239, 240, 522, 600, 601, 614, 617, 618, 626.
 Sini, Stefania, 20, 106, 173, 176, 344, 475.
 Sinopoli, Franca, 1, 13, 20, 26, 28, 29, 30, 34, 35, 42, 44, 45, 48, 49, 99, 104, 106, 107, 109, 110, 111, 113, 115, 130, 132, 250, 367, 382, 391, 435, 440, 469, 554, 645.
 Spivak, Gayatri Chackravorty, 13, 23, 34, 44, 64, 65, 69, 79, 83, 95, 96, 104, 107, 115.
 Steed, Henry Wickham, 134, 390, 527, 619.
 Steiner, 18, 146, 237, 482, 483, 484, 486, 521.
 Stendhal, 180, 192, 197, 198, 203, 204, 206.
 Sterne, Lawrence, 147, 169, 172, 178, 179, 189, 239, 371, 373, 404, 613, 621.
 Stevens, Wallace, 382, 606, 607.
 Swift, Jonathan, 236, 371, 525, 613, 616.
 Tagore, Rabindranath, 33, 34, 236, 525, 623, 626.
 Todorov, Cvetan, 18, 343, 469, 585.
 Ungaretti, Giuseppe, 59, 110, 606.
 Uwe, Christian, 82, 246, 247, 248, 268, 289, 292, 313, 317, 318, 320, 321, 323, 397, 413, 419, 421, 430.
 Velasquez, Diego, 598.

Venuti Lawrence, 17, 53, 64, 67, 482, 484,
488, 489, 496.
Vittorini, Elio, 110, 131, 229, 368, 446, 640.
Voltaire, 509, 588, 593
Walcott, Derek, 121, 126, 141, 242, 407,
525, 588, 645.
Walkowitz, Rebecca, 18, 65, 142, 210, 211,
529.
Webb, Beatrice, 225, 278, 392, 527, 618.

Welsch, Wolfgang, 59, 110, 112, 358.
Woolf, Virginia, 193, 194, 197, 199, 200,
203, 574.
Yeats, William Butler, 257, 469, 522, 607,
618, 660.
Zampese, Luciano, 137, 227, 250, 251, 253,
275, 302, 304, 552, 554, 559, 609, 610,
612.

BIBLIOGRAFIA

CORPUS.

1. Édouard Glissant.

- , *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969.
- , *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 [1981].
- , *Mahagony*, Paris, Gallimard, 1997 [1987].
- , *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993.
- , *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- , *Faulkner, Mississippi*, Paris, Gallimard, 1996.
- , *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- , *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999.
- , *Ormerod*, Paris, Gallimard, 2003.
- , *La Cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005.
- , *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006.
- , *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009.
- , *La Terre le feu l'eau et les vents : une anthologie de la poésie du Tout-monde*, Paris, Galaade, 2010.
- Glissant, Édouard, Leupin, Alexandre, *Les entretiens de Baton Rouge*, Paris, Gallimard, 2008.
- Glissant, Édouard, Gauvin, Lise *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010.
- Glissant, Édouard, Noudelmann, François, *L'entretien du monde*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.

2. Luigi Meneghello.

- , *Razza e costume nella formazione della coscienza fascista*, «Gerarchia. Rassegna mensile della rivoluzione fascista», giugno 1940, a. XVIII, n. 6, pp. 311-313.
- , *Libera nos a malo*, in Id., *Opere scelte*, progetto editoriale e Introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Meridiani Mondadori, 2006 [1963], pp. 5-335.
- , *I piccoli maestri*, in Id., *Opere scelte*, cit. [1964], pp. 339-618.

- , *Pomo pero. Paralipomeni di un libro di famiglia*, in Id., *Opere scelte*, cit. [1974], pp. 619-779.
- , *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, in Id., *Opere scelte*, cit. [1987], pp. 968-1241.
- , *Leda e la schioppa*, in Id., *Opere scelte*, cit. [1988], pp. 1215-1260.
- , *Maredé, Maredé... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina* [1991], Milano, Rizzoli, 2002.
- , *Il dispatrio*, Milano, BUR Rizzoli, 2022 [1993].
- , *La materia di Reading e altri reperti*, in Id., *Opere scelte*, cit. [1997], pp. 1263-1581.
- , *Le carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta. Volume I: Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli, 1999.
- , *Le carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta. Volume II: Anni Settanta*, Milano, Rizzoli, 2000.
- , *Le carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta. Volume III: anni Ottanta*, Milano, Rizzoli, 2001.
- , *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Milano, Rizzoli, 2021 [2002].
- , *Quaggiù nella biosfera*, in Id., *Opere scelte*, cit. [2004], pp. 1581-1618.
- , *L'Apprendistato. Nuove carte 2004-2007*, Milano, Rizzoli, 2021.

3. Salman Rushdie.

- , *Midnight's Children*, London, Vintage Classics, 2021 [1981].
- , *The Satanic Verses*, London, Vintage, 1988.
- , *Imaginary Homelands. Essays and Criticism (1982-1991)*, London, Granta Books, 1991.
- , *Step Across This Line. Collected Nonfiction 1992-2002*, New York, The Modern Library, 2003.
- , *Joseph Anton. A Memoir*, New York, Random House, 2012.
- , *Quichotte*, London, Vintage, 2019.
- , *Languages of Truth. Essays 2003-2020*, London, Jonathan Cape, 2021.
- , *Knife: Meditations After an Attempted Murder*, London, Jonathan Cape, 2024.
- Rushdie, Salman, Remnick, David, *The Defiance of Salman Rushdie*, «The New Yorker», 13 febbraio 2022. Consultato in data 16/07/2023: <https://www.newyorker.com/magazine/2023/02/13/salman-rushdie-recovery-victory-city>.

CRITICA SUL CORPUS CONSULTATA.

1. Édouard Glissant

Aggazio, Sara, *Tra traduzione e scrittura: i glossari nell'opera di Édouard Glissant*, in Francesco Fava, Edoardo Zuccato (a cura di), *Margini della traduzione*, coll. Quaderni della Società Italiana di Traduttologia, Mucchi, Modena, 2023, pp. 27-44.

———, *Per una poetica della traduzione in Édouard Glissant*, «Ticentre. Teoria, Testo, Traduzione», 21, 2024, pp. 97-115.

———, *La Terre, Le Feu, L'Eau et les Vents. Une anthologie de la poésie du Tout-monde. Traduction, écologie ou «les échos de la multiplicité»*, «Littérature», 216, dicembre 2024, pp. 55-67.

Amri-Kaabi, Wéjdène, *Le Lieu-Identité dans la poésie de Saint-John Perse et Édouard Glissant*, Saint-Denis, EdiLivre, 2015.

Aurélia, Dominique, Leupin, Alexandre, Sainton, Jean-Pierre, *Édouard Glissant, l'éclat et l'obscur*, Antilles, Presses Universitaires des Antilles, 2020.

Aurélia, Dominique, Glissant, Sylvie, Azérard, Hugues, Céry, Loïc, Carvigan-Cassin, Laura (a cura di), *Édouard Glissant et Le Discours antillais. La source et le delta. Actes du colloque international en trois sessions organisé par l'Institut du Tout-monde en 2019*, Paris, Editions de l'Institut du Tout-monde, 2020.

Azérard, Hugues, *Poétiques de l'utopie chez Édouard Glissant*, «French Studies», LXXIV, 3, 2020, pp. 420-437.

Azérard, Hugues, Céry, Loïc (a cura di), *Les pédagogies d'Édouard Glissant*, «Les Cahiers du Tout-monde», n. 3, 2023.

Baudot, Alain, *Bibliographie annoté d'Édouard Glissant*, Toronto, Éditions du GREF, 1993.

Berman, Sandra, *Translation as Relation and Glissant's Work*, «CLCWeb: Comparative Literature and Culture», 16.3, 2014.

Biondi, Carminella, *Édouard Glissant, La Terre, Le Feu, L'Eau et les Vents. Une anthologie de la poésie du Tout-monde*, «Studi francesi», 162, LIV, III, 2010, pp. 593-594.

Biondi, Carminella, Pessini, Elena (a cura di), *Rêver le monde, écrire le monde. Théorie et narrations d'Édouard Glissant*, Bologna, CLUEB, 2004.

——— (a cura di), *Le frémissement de la lecture: parcours littéraires d'Édouard Glissant*, «Francofonia», 63, 2012.

Britton, Celia, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1999.

Céry, Loïc, *La traductologie au risque de la créolisation. Approche de la Relation traduisante d'Édouard Glissant*, in Marianne Lederer, Madeleine Stratford (a cura di), *Culture et traduction. Au-delà des mots*, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 99-110.

———, *Édouard Glissant, une traversée de l'esclavage*, Tome I, *Rassembler les mémoires*, Paris, Editions du Tout-monde, 2020.

———, *Édouard Glissant, une traversée de l'esclavage*, Tome II, *Renverser les gouffres*, Paris, Editions du Tout-monde, 2020.

——— (a cura di), *Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant: Regards Croisés. Actes du colloque international organisé par l'Institut du Tout-monde*, Paris, Editions de l'Institut du Tout-monde, 2020.

——— (a cura di), «Présences d'Édouard Glissant», «Les Cahiers du Tout-monde», 1, 2021.

——— (a cura di), «Édouard Glissant. L'écriture et les arts», «Les Cahiers du Tout-monde», 2, 2022.

Chamoiseau, Patrick, *Césaire, Perse, Glissant: les liaisons magnétiques*, Paris, P. Rey, 2013.

Chancé, Dominique, *L'Auteur en souffrance: essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain, 1981-1992*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

———, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 2001.

———, *Édouard Glissant, Un «traité du déparler». Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Paris, Editions Karthala, 2002.

———, *Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau. Construire un paradigme antillais*, in Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus, Ching Selao, (a cura di), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Editions, 2013, pp. 175-188.

Chapon, Cécile, «*Inventer un peuple qui manque*». *Généalogie d'une autre mondialisation dans Sartorius d'Édouard Glissant*, in Danielle Perrot-Corpet, Anne Tomiche (a cura di), *Storytelling et contre-narration en littérature au prisme du genre et du fait colonial (XXe-XXIe s.)*, Bruxelles, Peter Lang, 2018, pp. 185-200.

———, *Le Figuier d'or: Intertextualités classiques et représentations de l'oralité dans l'espace caribéen (Alejo Carpentier, Édouard Glissant, Derek Walcott)*, Tesi di dottorato, Sorbonne Université, tutor: Prof.ssa Véronique Gély, 2019.

———, *Retrouver l'histoire à travers l'épopée – ou s'en délester? Communauté antillaise et prisme épique dans Ormerod d'Édouard Glissant et Omeros de Derek Walcott*, in Inès Cazals, Delphine Rumeau (a cura di), *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 87-102.

———, *Les déclinaisons de la «parole du paysage» dans l'œuvre d'Édouard Glissant*, in Pauline Amy de la Bretèque, Natacha d'Orlando (a cura di), *Paysages littéraires. Natures, écologie, écocritique dans les littératures caribéennes*, Paris, Classiques Garnier, 2023, pp. 15-32.

Chevrier, Jacques (a cura di), *Poétiques d'Édouard Glissant. Actes du Colloque international Paris-Sorbonne 11-13 mars 1998*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 1999.

Colin, Katell, *Le roman-monde d'Édouard Glissant: totalisation et tautologie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

Coombes, Sam, *Édouard Glissant. A Poetics of Resistance*, London, Bloomsbury, 2018.

- Dash, Michael J., *Édouard Glissant*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Drabinski, John E., *Glissant and the middle passage: philosophy, beginning, abyss*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019.
- Drabinski, John E., Parham, Maris, *Theorizing Glissant: sites and citations*, London, Rowman and Littlefield International, 2015.
- Fonkoua, Romuald, *Édouard Glissant. Naissance d'une anthropologie antillaise au siècle de l'assimilation*, «Cahiers d'Études africaines», vol. 35, fasc. 140, 1995, pp. 797-818.
- , *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle. Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- , *Édouard Glissant: Poétique et Littérature. Essai sur un art poétique*, «Littérature», 2, 174, 2014, pp. 5-17.
- Gazzoni, Andrea (a cura di), *Pensiero caraibico*, Roma, Ensemble, 2016.
- Gurrieri, Antonio, *Lingua e parola. La poetica di Édouard Glissant*, Roma, Aracne, 2020.
- Kassab-Charfi, Samia, Zlitni-Fikouri, Sonia (a cura di), *Autour d'Édouard Glissant: lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la relation*, Pessac, Presses Universitaire de Bordeaux, 2008.
- Leupin, Alexandre, *Édouard Glissant, philosophe. Héraclite et Hegel dans le Tout-Monde*, Paris, Hermann, 2016.
- Madou, Paul, *Édouard Glissant. De mémoire d'abres*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996.
- Malela, Buata, *Édouard Glissant. Du poète au penseur*, Paris, Hermann Éditeurs, 2020.
- Mercier, Jean-Bénito, *Édouard Glissant: du Tout-monde au Traité du Tout-monde. Intertextualité, identité et espace: Pour une étude comparative*, Tesi di dottorato, tutor : Prof.ssa Samira Sayeh, University of Kansas, 2012.
- Ménil, Alain, *Les voies de la créolisation. Essai sur Édouard Glissant*, Le Havre, De l'incidence éditions, 2011.
- Moudileno, Lydie, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature. Mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Khartala, 1997.
- Moustapha, Mamadou Ly, *Le nouvel Édouard Glissant: de l'opacité poétique à la limpidité politique*, Paris, Connaissances et savoirs, 2021.
- Norvat, Manuel, *Le chant du divers: introduction à la philopétique d'Édouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Nouelmann, François, *Poésie et philosophie: La trace de Glissant*, «L'Esprit Créateur», 55, 1, 2015, 123-133.
- , *Édouard Glissant: l'identité généreuse*, Paris, Flammarion, 2018.
- Nouelmann, François, Toma, Yann, Simatotchi-Bornes, François, (a cura di), *Archipels Glissant*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2020.
- Progetto Édouard Glissant World (<https://edouardglissant.world/>). Consultato in data 02/06/2025.

Progetto Édouard Glissant. Une pensée archipelique (<http://www.edouardglissant.fr/>). Consultato in data 02/06/2025.

Restori, Enrica, *Du roman à l'écriture proliférante, l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Bologna, tutor: Prof.ssa Carminella Biondi, 2001.

Rosemberg, Muriel, *La géopoétique d'Édouard Glissant, une contribution à penser le monde comme monde*, «L'Espace géographique», vol. 45, n. 4, 2016, pp. 321-334.

Sofo, Giuseppe, *L'archipel de la traduction. Glissant au prisme de la traduction, la traduction au prisme de Glissant*, «Trans-», 25, 2020, pp. 1-21.

Uwe, Christian, *Le discours choral. Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Bruxelles, Peter Lang, 2017.

Wald Lasowski, Aliocha, *Sur l'épaule des dieux. Les arts d'Édouard Glissant*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2022.

———, *Édouard Glissant. Artisan du Tout-monde*, Paris, Michalon, 2023.

———, *Édouard Glissant*, Paris, PUF, 2024.

———, *Jacques Derrida et Édouard Glissant en dialogues*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2024.

2. Luigi Meneghello.

Associazione Culturale Luigi Meneghello (<https://www.luigimeneghello.org/>). Consultato in data 02/06/2025.

Baldacci, Luigi, *Un memoriale adatto per un film di Monicelli*, «Epoca», 19/04/1964.

Banti, Anna, *Meneghello*, «Paragone», XV, 174, giugno 1964, pp. 103-104.

Baranski, Zygmunt, *Dante nell'opera narrativa di Luigi Meneghello*, «Studi Novecenteschi», giugno 1984, 11, 27, pp. 81-102.

Barbieri, Giuseppe, Caputo, Francesca (a cura di), *Per Libera nos a malo: a 40 anni dal libro di Luigi Meneghello, Atti del Convegno internazionale di studi «In un semplice ghiribizzo» (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003)*, Vicenza, Terraferma, 2005.

Basso, Silvia, De Vita, Antonia (a cura di), *Dal terzo muraro, nulla: Luigi Meneghello tra ricerca linguistica ed esperienza politica*, Sommacampagna, Cierre, 1999.

Bisanti, Tatiana, *Fra differenza e identità. Microcosmo e ibridismo in alcuni romanzi di Luigi Meneghello*, «Cahiers d'études italiennes», 7, 2008, pp. 75-89.

Bo, Carlo, *Il secondo libro*, «Corriere della Sera», 12/04/1964.

Bravi, G. O., Vitali, G., *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello*, Bergamo, P. Lubrina, 1987.

Caputo, Francesca (a cura di), *Tra le parole della "virtù senza nome". La ricerca di Luigi Meneghello. Atti del convegno internazionale di studi. Malo, Museo Casabianca, 26-28 giugno 2008*, Novara, Interlinea, 2013.

——— (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello. Atti del convegno di studi. Università degli studi di Milano, Università degli Studi di Milano Bicocca, Comune di Malo, 8-9 maggio 28 giugno 2012*, Novara, Interlinea, 2017.

Caputo, Francesca, Pellegrini, Ernestina, Salvadori, Diego, Sinopoli, Franca, Zampese, Luciano (a cura di), *Meneghello 100*, Firenze, Firenze University Press, 2024.

Daniele, Antonio (a cura di), *Omaggio a Luigi Meneghello*, Rende, Centro editoriale e libraio Università degli studi della Calabria, 1994.

———, *Poetica (e retorica) di Luigi Meneghello*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2012.

———, *L'esperienza linguistica di Luigi Meneghello*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013.

———, *Dal centro al cerchio. L'esperienza narrativa di Luigi Meneghello*, Padova, CLUEP, 2016.

Demuru, Cecilia, Gallia, Anna (a cura di), *Luigi Meneghello: trapianti e interazioni linguistiche*, Novara, Interlinea, 2015.

Gialloredo, Andrea, *L'esilio e l'attesa. Scritture del dispatrio da Fausta Cialente a Luigi Meneghello*, Lanciano, Carabba, 2011.

La Penna, Daniela (a cura di), «Meneghello: Fiction, Scholarship, Passione Civile», «The Italianist», 32, 1, 2012.

Lepschy, Giulio (a cura di), *Su/per Meneghello*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983

ForMaLit (a cura di), *La lingua dell'esperienza. Attualità dell'opera di Luigi Meneghello*, Verona, Cierre Edizioni, 2019.

Gallia Anna, *Poesia e intertestualità nell'opera di Luigi Meneghello*, Tesi di dottorato, tutor: Prof.ssa Maria Antonietta Grignani, Università degli studi di Pavia, 2014-2015.

Giancotti, Matteo, *Introduzione «...non a Malo, né a Vicenza»*, in *Il dispatrio*, cit., pp. 5-20.

Marenco, Franco, *Fra dispatrio e rimpatrio: Luigi Meneghello in Inghilterra*, Venezia, Amos, 2024.

Mengaldo, Vincenzo, *Meneghello civile e pedagogico*, Prefazione a Luigi Meneghello, *Opere 2*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. VII-XXIV.

Milano, Paolo, *Il borgo visto in ogni sua parte*, «L'espresso», 14 luglio 1963.

Morace, Rosanna, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Luigi Meneghello e il dispatrio*, Pisa, Edizioni ETS, 2020.

Nagy, Noemi, *Luigi Meneghello traduttore di Hopkins, Cummings, Yeats e Donne. Uno studio genetico dei Trapianti editi e inediti*, Università degli studi di Pavia, tutor: Prof. Federico Francucci, 2022-2023.

Pellegrini, Ernestina, *Nel paese di Meneghello: un itinerario critico*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1992.

———, *Luigi Meneghello*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2002.

———, *Meneghello, Il corpo fonico (Polisensorialità, un'ipotesi per Meneghello)*, «Il Portolano», 110-111, 2023, pp. 87-92.

Pellegrini, Ernestina, Zampese, Luciano (a cura di), *Meneghello: solo donne*, Venezia, Marsilio, 2016.

Perrone, Carla Chiara, *Ceramica linguistica: la scrittura di Luigi Meneghello*, Galatina, Congedo, 2008.

Pozzolo, Marta, *Luigi Meneghello. Un intellettuale transnazionale*, Dueville, Ronzani, 2020.

Progetto Luigi Meneghello 1922-2022 (<https://luigimeneghello.it/>). Consultato in data 02/06/2025.

Salvadori, Diego, *Il giardino riflesso: l'erbario di Luigi Meneghello*, Firenze, Firenze University Press, 2015.

———, *La biosfera e il racconto*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

———, (a cura di), *Le "interazioni forti" per Luigi Meneghello*, Quaderni di LEA, Firenze, Firenze University Press, 2018.

———, *Stanare l'autore. Sulle interviste a Luigi Meneghello*, «Enthymema», XXVI, 2020, pp. 221-229.

———, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*, Firenze, Firenze University Press, 2023.

Sinopoli, Franca, *Riflessione critica e pratica traduttiva in Luigi Meneghello*, «Studi (e testi) italiani. Rivista del dipartimento di Lettere e Culture moderne», 43.1, I semestre 2019, pp. 5-26.

———, *Spazi ricreati: il dispatrio come memoria letteraria anamorfica in Luigi Meneghello*, «Bollettino d'Italianistica», 1-2, 2020, pp. 301-309.

Spinazzola, Valerio, *Itaca addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 2001.

Sulis, Gigliola, *Tra memoria e parole. Appunti per un'analisi stilistica dell'opera di Luigi Meneghello*, Cagliari, Cuec 2004.

Zampese, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014.

———, *«S'incomincia con un temporale». Guida a Libera nos a Malo di Luigi Meneghello*, Roma, Carocci, 2021.

3. Salman Rushdie.

Albertazzi, Silvia, *Midnight's Children di Salman Rushdie, il romanzo-mondo degli studi culturali*, «Moderna», XIV, 2012, pp. 289-303.

Astic, Guy, *Salman Rushdie. La fièvre du roman*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2024.

Badulescu, Diana, *Rushdie's Cross-Pollinations*, Iasi, Editura Junimea, 2013.

Bell, Stephen J., *Global Migrancy and Diasporic Memory in the Work of Salman Rushdie*, New York-London, Lexington Books, 2020.

Blache, Sebastien, *La vertige des marges dans l'œuvre de Salman Rushdie*, tesi di dottorato, tutor: Prof. Marc Porée, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2009.

Booker, Keith M. (a cura di), *Critical Essays on Salman Rushdie*, New York, G.K. Hall and Co., 1999.

Brennan, Timothy, *Salman Rushdie and the Third World: myths of the nation*, London, Macmillan Press, 1989.

Cefariello, Marianna, *L'Indian English nella narrativa di Salman Rushdie: il caso Midnight's Children*, Napoli, Giapeto, 2015.

Chauhan, Pradyumna S., *Salman Rushdie Interviews: a sourcebook of his ideas*, Westport, Greenwood University Press, 2001.

Clark, Roger Y., *Stranger Gods. Salman Rushdie's Other Worlds*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001.

De Riso, Giuseppe, *Il risvolto triste della comicità. Contaminazione parodiche e inversioni intertestuali in Quichotte di Salman Rushdie*, in Rossella Ciocca, Bianca Del Villano (a cura di), *Kings and Clown. Il (non)sensu del tragicomico*, Napoli, UniorPress, 2021, pp. 217-234.

———, *The Invention of Truth. Salman Rushdie between Truth and Make-believe*, Quaderni della ricerca, 9, Napoli, UniorPress, 2023.

Dhabbebe, Ines, *Les versets satiriques. Ou l'art du roman chez Salman Rushdie*, Paris, L'Harmattan, 2022.

Eagleton, Robert, McQuillan, Martin (a cura di), *Salman Rushdie: contemporary critical perspectives*, London-New York, Bloomsbury, 2013.

Ferreira Sá, Luiz Fernando, Olalquiaga, Mayra Helena Alves, *Going to B(H)ollywood: the Cinematic Techniques of Rushdie's Midnight's Children*, «Revista FSA», 10, 4, 2013, pp. 304-313.

Fletcher, D.M. (a cura di), *Reading Rushdie. Perspectives on the fiction of Salman Rushdie*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.

Frank, Soren, *Migration and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie and Jan Kjaerstad*, London Palgrave Macmillan, 2008.

———, *The aesthetic of elephantiasis: «Rushdie's Midnight's Children as an encyclopedic novel»*, «Journal of Postcolonial Writing», 2, 46, 2010, pp. 187-198.

———, *Salman Rushdie. A Deleuzian Reading*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2011.

Freigang, Lisa, *Formations of Identity in Salman Rushdie's Fictions*, Marburg, Tectum, 2009.

Goonetilleke, D. C. R. A., *Salman Rushdie*, London-New York, 2010.

Gupta, Meenu, *Salman Rushdie, Re-Telling History Through Fiction*, New Delhi, Prestige Books, 2009.

Gurnah, Abdulrazarak (a cura di), *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

- Kimmich, Matt, *Offspring Fictions. Salman Rushdie's Family Novels*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008.
- Kluwick, Ursula, *Exploring Magic Realism in Saman Rushdie's Fiction*, New York-London, Routledge, 2011.
- Kortenaar, Neil Ten, *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's Midnight's Children*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2004.
- Kuortti, Joel, *The Salman Rushdie Bibliography: a Bibliography of Salman Rushdie's work and Rushdie Criticism*, Bruxelles, Peter Lang, 1997.
- Maurer, Yael, *The science fiction dimensions of Salman Rushdie*, Jefferson, McFarland, 2014.
- Mishra, Vijay, *Rushdie-Wushdie; Salman Rushdie's Hobson-Jobson*, «New Literary History», 40, 2, 2009, pp. 385-410.
- , *Salman Rushdie, Aesthetics and Bollywood popular culture*, «Thesis Eleven», 113, 1, 2012, pp. 112-128.
- , *Salman Rushdie and the genesis of secrecy*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2019.
- Misia, Martina, *Problemi dell'ibridazione. Il realismo magico e altri esempi*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Bergamo, tutor: Prof. Giovanni Bottiroli, 2022.
- , *Dai generi ai modi: per una teoria dell'ibridazione*, «Enthymema», XXXI, 2022, pp. 262-286.
- Mitra, Reena (a cura di), *Salman Rushdie's Midnight's Children*, New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2006.
- Mittapalli, Rajeshwar, Kuortti, Joel (a cura di), *Salman Rushdie New Critical Insights*, New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2003.
- Mendes, Ana Cristina, (a cura di) *Salman Rushdie and Visual Culture. Celebrating Impurity Disrupting Borders*, Routledge, New York, 2012.
- , *Salman Rushdie in the Cultural Marketplace*, Farnham, Ashgate, 2013.
- Morton, Stephen, *Salman Rushdie: fictions of postcolonial modernity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.
- Pesso-Miquel, Catherine, *Salman Rushdie. L'écriture transportée*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Ramone, Jenni, *Salman Rushdie and Translation*, London, Bloomsbury, 2015.
- Ray, Mohit Kumar, Kindu, Rama (a cura di), *Salman Rushdie: critical essays*, New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2006.
- Salman Rushdie, Official Author Website (<https://www.salmanrushdie.com/>). Consultato in data 02/06/2025.
- Sanga, Jaina C., *Salman Rushdie's postcolonial metaphors: migration, translation, hybridity, blasphemy, and globalization*, Westport, Greenwood Press, 2001.
- Serani, Chiara, *Salman Rushdie. La storia come sperecchia*, Roma, Aracne, 2010.

Schiffer, Daniel Salvatore (a cura di), *Penser Salman Rushdie*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2022.

Stadtler, Florian (a cura di), *Salman Rushdie in context*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2023.

Teverson Andrew, *Salman Rushdie*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2007.

Trousdale, Rachel, *Nabokov, Rushdie, and the Transnational Imagination. Novels of Exile and Alternate Worlds*, London-New York, Palgrave MacMillan, 2010.

Weickgenannt Thiara, Nicole, *Salman Rushdie and Indian Historiography. Writing the Nation into being*, London, Palgrave Macmillan, 2009.

TEORIA E CRITICA GENERALE.

Albertazzi, Silvia, *La letteratura postcoloniale. Dall'impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013.

———, (a cura di), *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, Roma, Carocci, 2021.

Alfano, Giancarlo, De Cristofaro, Francesco (a cura di), *Il romanzo in Italia*, vol. I, *Forme, poetiche, questioni*, Roma, Carocci, 2018.

——— (a cura di), *Il romanzo in Italia*, vol. IV, *Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2018.

Alix, Florian, Gauvin, Lise, Fonkoua, Romuald (a cura di), *Penser le roman francophone contemporain*, Québec, Presses de l'Université de Montréal, 2020.

Almassy, Eva, Le Bris, Michel, Rouaud, Jacques (a cura di), *Pour une Littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso, 1983.

Apter, Emily, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

———, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, London-New York, Verso, 2013.

——— (a cura di), *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Triffin, Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, Londra, Taylor and Francis, 1989.

Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. Alberto Romagnoli, Hans Hinterhauser, Torino, Einaudi, 1956.

———, *Philologie der Weltliteratur*, tr. it. Vittoria Ruberl, *Filologia della Weltliteratur*, in Id., *San Francesco, Dante, Vico ed altri saggi di filologia romana*, Roma, Editori riuniti, 1987 [1952].

———, *Epilogomena zu Mimesis*, tr. it. Giorgio Alberti, *Epilogomena a Mimesis*, in Id., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Bari, De Donato Editore, 1970 [1953].

Bachtin, Michail, *Voprosy literaturi i estetiki*, tr. it. Clara Strada Janovič, *Estetica e Romanzo*, Torino, 2001 [1975].

———, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, tr. it. Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979.

Baldasso, Franco *Against Redemption. Democracy, Memory and Literature in Post-Fascist Italy*, New York, Fordham University Press, 2022.

Ball, Edward, *Slaves in the Family*, New York, Ballantine Books, 1998.

- Ballerio, Stefano, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Angeli, 2013.
- Banti, Alberto Mario, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2006.
- Barberi Squarotti, Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocco San Casciano, Universale Cappelli 1968.
- Barenghi, Mario, *L'autorità dell'autore*, Milano, UNICOPLI, 2000.
- Barenghi, Mario, Belpoliti, Marco (a cura di), «*Alì Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, Marcos y Marcos, Milano 1998.
- Barthes, Roland, *La mort de l'auteur*, in Alain Brunn, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001 [1968], pp. 117-120.
- , *L'effet de réel*, in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984 [1968], pp. 167-174.
- , *S/Z*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Edition du Seuil, 1993 [1970], pp. 555-742.
- , *Texte (Théorie du)*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di Éric Marty, Tome IV, Paris, Seuil, 2002 [1973], pp. 443-459.
- , *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- , *Leçon*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di Éric Marty, Tome III, Paris, Seuil, 1995 [1976], pp. 801-814.
- , *Le Lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974*, Paris, Seuil, 2010.
- , *Le neutre. Cours au Collège de France 1977-1978*, a cura di Thomas Clerc, Paris, Seuil, 2002.
- , *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2015.
- Bassi, Shaul, Sirotti, Andrea (a cura di), *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- Bassnett, Susan (a cura di), *Translation and World Literature*, London-Routledge, 2019.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Fear*, New York, John Wiley & sons, 2013 [2006].
- Beardsley, C., Wimsatt, W.K., *The Intentional Fallacy*, «The Sewanee Review», 54, 3, 1946, pp. 468-488.
- Beecroft, Alexander, *An Ecology of World Literature*, London-New York, Verso, 2015.
- bell hooks, *Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*, tr. it. Maria Nadotti, *Elogio del margine*, Napoli, Tamu, 2020 [1990].
- Bellon, Guillaume, *L'inquietude du discours: Barthes et Foucault au Collège de France*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2012.
- Benedetti, Carla, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

- Benucci, Alessandro, Contarini, Silvia, Pias, Giuliana (a cura di), *Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni Duemila*, Firenze, Franco Cesati, 2022.
- Benucci, Alessandro, Contarini, Silvia, Cordeiro, Gonçalo, Dos Santos, Graça, Esteves, José Manuel (a cura di), *L'Europe transculturelle dans le monde global*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2023.
- Benvenuti, Giuliana (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Einaudi, 2023.
- Benvenuti, Giuliana, Ceserani, Remo, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984.
- , *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- Bermann, Sandra, Wood, Michael (a cura di), *Nation, Language and the Ethics of Translation*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick, Confiant, Raphael, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Bessière, Jean, *Le roman contemporain ou la problematicité du monde*, Paris, PUF, 2010.
- , *Questionner le roman. Quelques voies au-delà des théories du roman*, Paris, PUF, 2012.
- Bessière, Jean, Gillespie, Gerald (a cura di), *Contextualizing World Literature*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Hoboken, Taylor and Francis, 2012 [1994].
- Bianchi, Cinzia, Demaria, Cristina, Nergaard, Siri (a cura di), *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2002.
- Boitani, Piero, Di Rocco, Emilia, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2013.
- Bollati, Giulio, *L'italiano: il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- Borghi, Rachele, *Decolonialità e privilegio: pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Roma, Meltemi, 2020.
- Boschetti, Anna, *Teoria dei campi, Transnational Turn e storia letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2023.
- Bourdieu, Pierre, *Le champ littéraire*, «Actes de la recherche en sciences sociales», 89, 1991, pp. 3-46.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York, Columbia University Press, 2011.

- Brouillette, Sarah, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- , *Literature and the Creative Economy*, Stanford, Stanford University Press, 2014.
- Budor, Dominique, Walter Geertz, *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Burns, Lorna, *Postcolonialism after World Literature. Relation, Equality, Dissent*, New York, Bloomsbury, 2019.
- Burton, Richard D.E., *Le roman marron: études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Calabrese, Stefano, *www.letteratura.global*, Torino, Einaudi, 2005.
- , (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2016.
- Calvino, Italo, *Prefazione del '64*, in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964 [1947], pp. V-XXV.
- , *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- , *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Calogero, Gianni, *La narrativa del neorealismo*, Milano, Principato Editore 1979.
- Cara, Giovanni, *Per un'archeologia del romanzo e del romanzesco: ipotesi su genere, origine, storia*, «Historia Fingidas», 2, 2023, pp. 269-334.
- Carrara, Giuseppe, Neri, Laura (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Roma, Carocci, 2023.
- Casanova, Pascale, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- , *La langue mondiale: traduction et domination*, Paris, Seuil, 2015.
- Cassin, Barbara (a cura di), *Vocabulaire européen des philosophies: le dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004.
- , *Éloge de la traduction: compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016.
- Castellana, Riccardo (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 2009.
- , (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021.
- Castro, Olga, Ergun, Emek (a cura di), *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*, London-New York, Routledge, 2017.
- Celati, Gianni, *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001.
- , *Alice disambientata*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Césaire, Aimé, *Toussaint Louverture: La Révolution et le problème colonial*, Paris, Présence Africaine, 1962.
- Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*, Princeton, Princeton University Press, 2012.

Chamberlain, Lori, *Gender and the Metaphorics of Translation*, «Signs», vol. 13, n. 3, 1988, pp. 454-472.

Chamoiseau, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

Chamoiseau, Patrick, Confiant, Raphael, *Lettres créoles: tracées antillaises et continentales de la littérature. Haiti, Guadeloupe, Martinique, Guyane: 1673-1975*, Paris, Hatier, 1991.

Cheah, Peng, *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*, Durham, Duke University Press, 2016.

Clavaron, Yves, *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Cohen, Judith, Lagrange, Samy, Turbiau, Aurore (a cura di), *Esthétiques du désordre. Vers une autre pensée de l'utopie*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2022.

Coletti, Vittorio, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Comberiati, Daniele, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

Comberiati, Daniele, Mengozzi, Chiara (a cura di), *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci, 2022.

Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Editions du Seuil, 1998.

Constant, Isabelle, Mabana, Kahiudi C., Nanton, Philip (a cura di), *Antillanité, créolité, littérature-monde*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Contarini, Silvia, *Scrivere al tempo della globalizzazione. Narrativa italiana dei primi anni Duemila*, Firenze, Franco Cesati, 2019.

Contarini, Silvia, Marras, Margherita, Pias, Giuliana, Quaquarelli, Lucia (a cura di), «La letteratura italiana al tempo della globalizzazione», «Narrativa», 35/36, 2013-2014.

Contarini, Silvia, Pias, Giuliana, Quaquarelli, Lucia (a cura di), «Coloniale e Postcoloniale nella narrativa italiana degli anni 2000», «Narrativa», 33/34, 2011-2012.

Contarini, Silvia, Sinopoli, Franca (a cura di), *Transculturalità: un concetto operativo in Europa?*, con la collaborazione di Mattia Bonasia, Roma, Lithos, 2023.

Conti, Valentina, *Destini raccontati: quando la narratologia incontra l'interculturalismo*, «Comparatismi», 2016, 1, 2016, pp. 159-168.

Couturier, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

Croce, Benedetto, *Storia d'Italia. Dal 1871 al 1915*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1991 [1928].

———, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1946.

———, *The Fascist Germ Still Lives*, «New York Times» (28 novembre 1943).

Cronin, Michael, *Translation and Globalization*, London-New York, Routledge, 2003.

———, *Eco-Translation. Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*, New York-London, Routledge, 2017.

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, tr. it. A. Luzzato, M. Candela, C. Bologna, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La nuova Italia, 1992 [1946].

D'haen, Theo, *The Routledge Concise History of World Literature*, London-New York, Routledge, 2012.

D'haen, Theo, Damrosch, David, Kadir, Djelal (a cura di), *The Routledge Companion to World Literature*, London – New York, Routledge, 2012.

Dagnino, Arianna, *Transcultural writers and Novels in the Age of Global Mobility*, West Lafayette, Purdue University Press, 2015.

Dainotto, Roberto, *Romanzo italiano e repubblica globale delle lettere*, «Cinergie – Il cinema e le altre arti», 18, 2020, pp. 7-15.

Damrosch, David, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

———, *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*, Princeton, Princeton University Press, 2020.

Dawson, Paul, *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in the Twenty-First Century Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2015.

De Angelis, Erika, *Archeologie postmoderne. Critici e narratori nella Bologna del Settantasette*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Siena – Sorbonne Université, tutor: Prof. Guido Mazzoni, Prof. Davide Luglio, 2022.

De Cristofaro, Francesco (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

———, *Le Pli. Leibnitz et le Baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, 1975.

Id., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie vol. II*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

De Mauro, Tullio, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana. Dal 1946 ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 2014.

Derobertis, Roberto (a cura di), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010.

Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.

———, *Le monolinguisme de l'autre: ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996

Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Diagne, Souleymane Bachir, *De langue à langue: l'hospitalité de la traduction*, Paris, Albin Michel, 2016.

Di Leo, Jeffrey R., Moraru, Christian (a cura di), *The Bloomsbury Handbook of World Theory*, New York, Bloomsbury, 2022.

Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

Dubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977.

Eckermann, Johan Peter, *Gespräche mit Goethe*, tr. it. Ada Vigliani, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2008 [1836].

Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2000.

Elias, Amy J., Moraru, Christian (a cura di), *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*, Evanston, Northwestern University Press, 2015.

Engels, Friedrich, Marx, Karl, *Manifest der Kommunistischen Partei* [1848], tr. it. A. Labriola, *Il Manifesto del Partito Comunista*, Milano, Mursia, 1977.

Etherington, Ben, Zimmler, Jarad (a cura di), *The Cambridge Companion to World Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

Ercolino, Stefano, *The Novel-Essay, 1884-1947*, tr. it. Lorenzo Marchese, *Il romanzo-saggio*, Milano, Bompiani 2017 [2014].

———, *Il romanzo massimalista. Da “L’arcobaleno della gravità” di Thomas Pynchon a “2666” di Roberto Bolaño*, Milano, Bompiani, 2015.

Étiemble, René, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974.

———, *Quelques essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, 1982.

———, *Nouveaux essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, 1992.

Even-Zohar, Itamar, *Polysystem Theory*, «Poetics Today», 1, 1, 1979, pp. 287-310.

Fang, Weigui (a cura di), *Tensions in World Literature. Between the Local and the Universal*, Singapore, Palgrave Macmillan, 2018.

Faris, Wendy B., Parkinson Zamora, Loris (a cura di), *Magical Realism. Theory, History, Community*, London-Durham, Duke University Press, 1995.

Fludernik, Monika, *Towards a “Natural” Narratology*, London-New York, Routledge, 1996.

Fraisse, Luc, Wessler, Éric (a cura di), *L’Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, in, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Fonkoua, Romuald (a cura di), *Les discours de voyages. Afrique-Antilles*, Paris, Karthala, 2009.

Fontana, Marco, *Auerbach contro Bachtin. Il serio, il comico e la teoria del romanzo*, Firenze, EditPress, 2024.

Foucault, Michel, *Qu’est-ce qu’un auteur?*, in Alain Brunn, *L’auteur*, cit. [1969], pp. 76-82.

———, *L’Ordre du discours. Leçon inaugurale prononcée au Collège de France le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1999.

———, *Dits et écrits. 1954-1988*, a cura di Daniel Defert, François Ewald, vo. IV. 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994.

———, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*, Paris, Seuil/Gallimard, 2004.

- Forti, Marco, *Narrativa e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.
- Fracassa, Ugo, *Patria e lettere: per una critica della letteratura postcoloniale e migrante*, Roma, Perrone, 2012.
- Francis, Cécilia W, Viau, Robert (a cura di), *Trajectoires et dérives de la littérature-monde*, Amsterdam, Rodopi, 2013.
- Franco, Bernard, *La littérature comparée: histoire, domaines et méthodes*, Malakoff, Armand Colin, 2016.
- Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, tr. fr. Céline Zins, *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, 1997 [1993].
- Gallerani, Guido Mattia, *Roland Barthes e la tentazione del romanzo*, Milano, Morellini, 2013.
- , *Roland Barthes. Dalla vita al testo*, Roma, Carocci, 2024.
- Ganguly, Debjani, *This Thing Called the World. The Contemporary Novel as a Global Form*, Durham-London, Duke University Press, 2015.
- , (a cura di), *The Cambridge History of World Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.
- Gasparini, Philippe, *Autofiction: une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2015.
- , *Poétiques du je: du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.
- Gauvin, Lise, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Rejean Ducharme*, Paris, Points, 2004.
- , *Le roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2019.
- , *Des littératures de l'intranquillité*, Paris, Editions Karthala, 2023.
- Gauvin, Lise, Danielle Perrot-Corpet (a cura di), *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Editions Corti, 2017.
- , *L'idée de la littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Editions Corti, 2021.
- Gefen, Alexandre, Macé, Marielle (a cura di), *Barthes au lieu du roman*, Paris, Éditions Desjonquères, 2002.
- Gefen, Alexandre, Samoyault, Tiphaine (a cura di), *La Taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- , *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- , *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

- Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, Clevedon, Multilingual Matters, 2001.
- Ginzburg, Carlo, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.
- Giuliani, Gaia, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Milano, Mondadori, 2013.
- Gnisci, Armando, *La letteratura del mondo*, Roma, Carucci, 1984.
- , *Poetiche dei mondi*, Roma, Meltemi, 1999.
- , *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.
- , *Decolonizzare l'Italia: via della decolonizzazione europea n. 5*, Roma, Bulzoni, 2007.
- Gnisci, Armando, Sinopoli, Franca, Moll, Nora, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Gnisci, Armando, Moll, Nora (a cura di), *Diaspore europee e Lettere migranti*, Roma, Edizioni interculturali, 2002.
- Gnisci, Armando, Sinopoli, Franca (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Gobetti, Piero, *Elogio della ghigliottina*, in Giulio Ferroni, Andrea Cortellessa, Italo Pantani, Silvia Tatti, *Storia e testi della letteratura italiana. Guerre e fascismo (1910-1945)*, Milano, Mondadori Università, 2003 [23 novembre 1922], pp. 203-205.
- Goethe, Johan Wolfgang von, *Essays on Art and Literature*, tr. ing. Ellen Nardroff e Ernest H. Von Nardroff, a cura di John Gearey, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- Gramling, David, *The Invention of Monolingualism*, London-New York, Bloomsbury, 2016.
- Griffiths, Michael, *Biopolitics and Memory in Postcolonial Literature and Culture*, Florence, Taylor and Francis, 2017.
- Grutman, Rainier, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Québec, Fides, 1997.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada* [1985], *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata* [1992], tr. it. A. Gargano, C. Gaiba, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Gupta, Suman, *Globalization and Literature*, Cambridge, Polity Press, 2009.
- Hall, Stuart, *Il soggetto e la differenza: per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, tr. it. Miguel Mellino, Filippo Del Lucchese, Vincenzo Betti, Roma, Meltemi, 2006.
- Hargreaves, Alec, Forsdick, Charles, Murphy, David (a cura di), *Transnational French Studies. Postcolonialism and Littérature-monde*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, tr. it. *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1978 [1835].
- Hegerfeldt, Anne C., *Lies that tell the truth. Magic Realism seen through contemporary fiction from Britain*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005.
- Helgesson, Stefan, Vermeulen, Peter (a cura di), *Institutions of World Literature*, a cura di Stefan Helgesson e Peter Vermeulen, New York, Routledge, 2016.

- Herder, Johann Gottfried, *Ideen zur Philosophie der Gerschichte der Menschheit*, tr. it. Valerio Verra, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, Bari, Laterza, 1992 [1784].
- Hesse, Hermann, *Eine Bibliothek der Weltliteratur*, tr. it. Emilio Castellani, Italo Alighiero Chiusano, *Una biblioteca della letteratura universale*, Milano, Adelphi, 1979 [1929].
- Hiddleston, Jane, Ouyang, Wen-chin (a cura di), *Multilingual Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury, 2021.
- Hirsch, Marianne, *The generation of Postmemory*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, London-New York, Routledge, 2006.
- Ippolito, Christophe (a cura di), *La Littérature et la vie*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, tr. it. Rodolfo Granafèi, Chiara Dini, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987 [1976].
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, tr. it. Luigi Heilmann, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966 [1963].
- Jauss, Hans Robert, *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, tr. it. Antonello Giuliano, *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988 [1982].
- Jay, Paul, *Transnational Literature. The basics*, New York, Routledge, 2021.
- Joubert, Clara (a cura di), *Le postcolonial comparé. Anglophonie, francophonie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- Kellman, Steven, *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending. Studies on the Theory of Fiction*, tr. it. Giorgio Montefoschi, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972 [1966].
- Kirsch, Adam, *The Global Novel. Writing the World in the 21st Century*, New York, Columbia Global Reporters, 2016.
- Kristeva, Julia, *Le mot, le dialogue et le roman*, «Critique», 239, 1967, pp. 438-465.
- Krysinski, Wladimir, *Il romanzo e la modernità*, tr. it. Massimo Manganelli, a cura di Francesco Muzzioli, Roma, Armando Editore, 2003.
- Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- , *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- , *Le rideau*, tr. it. Massimo Rizzante, *Il sipario*, Milano, Adelphi, 2005 [2004].
- Laborie, Jean-Claude, Moura, Jean-Marc, Parizet, Sylvie (a cura di), *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Laplantine, François, Nouss, Alexis, *Le métissage: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1997.
- Latour, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

- Laurelli, Clément, «*Écoutons le cri du monde*». *Retour sur l'itinéraire relationnel du Parlement international des écrivains (1993-2003)*, «*Francosphères*», 12, 2, pp. 121-140.
- Lavocat, Françoise, *Fait e fiction*, Paris, Seuil, 2016.
- Lefevere, André, *Translation, Rewriting, and the manipulation of literary fame*, London-New York, Routledge, 1992.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Lionnet, Françoise, Shih, Shuh-mei (a cura di), *The Creolization of Theory*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Lombardi Diop, Cristina, Romeo, Caterina (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier, 2014.
- Luglio, Davide, *Lo scandalo del neutro: Pasolini oltre Barthes*, in Elettra Stimilli (a cura di), *Decostruzione o biopolitica?*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 121-136.
- , *Letteratura contemporanea e personaggio nel quadro di un nuovo episteme*, «*Enthymema*», XXV, 2020, pp. 213-224.
- Lukács, György, *Theorie des Romans*, tr. it. Giuseppe Raciti, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999 [1920].
- , *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták*, tr. it., M. e A. Brelich, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950 [1946].
- Marchese, Lorenzo, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- May, Stephen, *The Multilingual Turn: Implications for SLA, TESOL, and Bilingual Education*, New York, Routledge, 2013.
- Mattioli, Emilio, *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1993.
- , *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2001.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- McNeil Jr., Donald G. *Namibie. Le peuple herero hanté par l'Empire allemand*, «*Le Courrier International*», 15 juin 1998 (<https://www.courrierinternational.com/article/1998/06/25/le-peuple-herero-hante-par-l-empire-allemand>). Consultato in data 25/04/2025.
- Medaglia, Francesca, *La costruzione del self narratologico: deterritorializzazione e flusso transnazionale*, in «*Enthymema*», XXIV, 2019, pp. 143-154.
- , *Autore/Personaggio. Interferenze, complicazioni e scambi di ruolo: autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*, Roma, Lithos, 2020.
- Meneghelli, Donata, *Una forma che include tutto: Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- (a cura di), *Teorie del punto di vista*, Scandicci, La nuova Italia 1998.
- Mengozzi, Chiara, *Narrazioni contese: vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013.

——— (a cura di), *Critica e teoria della letteratura: come leggere un testo nell'Italia degli anni Duemila*, Narrativa, 46, 2024.

Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

———, *Ethique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007.

Message, Vincent, *Romanciers pluralistes*, Paris, Seuil, 2013.

Messling, Markus, *Universalität nach dem Universalismus*, tr. fr. Olivier Mannoni, *L'universel après l'universalisme. Des littératures francophones du contemporain*, Paris, PUF, 2023 [2019].

Moll, Nora, *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Roma, Patron, 2015.

Moll, Nora, Reichardt, Dagmar (a cura di), *Italia transculturale. Il sincretismo italofono come modello eterotopico*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016.

Montini, Chiara (a cura di), *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi*, Bologna, Bononia University Press, 2014.

Morace, Rosanna, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

———, *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, «Ticontre. Teoria, testo, traduzione», 2, 2014, pp. 103-122.

———, (a cura di), «*Strapparsi di dosso il fascismo*»: *l'educazione di regime nella «generazione degli anni difficili»*, Napoli, La Scuola di Pitagora Editrice, 2023.

Moraru, Christian, Nicole Simek, Bertrand Westphal (a cura di), *Francophone Literature as World Literature*, London-New York, Bloomsbury, 2020

Moretti, Franco, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

———, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi, 1997.

———, (a cura di), *Il romanzo. Le forme*, vol. II, Torino, Einaudi, 2002.

———, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, London-New York, 2005.

———, *Distant reading*, London-New York, Verso, 2013.

———, *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, Nottetempo, 2022.

Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999], Paris, Presses Universitaires de France, 2013

Mufti, Aamir, *Forget English!. Orientalisms and World Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 2016.

Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, London-New York, Routledge, 2016.

Mussolini, Benito, discorso di Trieste del 18 settembre del 1938: (<https://www.archivioluce.com/il-discorso-di-trieste/>). Consultato in data 07/05/2025.

- Muzzioli, Francesco, *L'analisi del testo letterario*, Roma, Empiria, 2012.
- Nasi, Franco, Silver, Marc (a cura di), *Per una fenomenologia del tradurre*, Roma, Officina, 2009.
- Nergaard, Siri (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia. Testi di Cicerone, San Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Bompiani, 2002.
- , *Translation and Transmigration*, London-New York, Routledge, 2021.
- Nida, Eugene, *Towards a Science of Translating*, Leiden, E.J. Brill, 1964.
- O'Meara, Lucy, *Roland Barthes at the College de France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012.
- Onnis, Ramona, *Sergio Atzeni: écrivain postcolonial*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*, tr. it. Alessandra Olivieri, con un'introduzione di Bronislaw Malinowski, Troina, Città aperta, 2007 [1940].
- Pageaux, Daniel-Henri, *Naissances du roman*, tr. it. Paolo Proietti, *Nascite del romanzo*, Palermo, Sellerio, 2003 [1995].
- Palumbo Mosca, Raffaele, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi editore, 2014.
- Pavel, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- , *La Pensée du roman*, tr. it. Daria Biagi e Carlo Tirinanzi de Medici, *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano, Mimesis, 2015 [versione originale ampliata e rivista 2011].
- Perrot-Corpet, Danielle, Queffélec, Christine (a cura di), *Citer la langue de l'autre. Mots étrangers dans le roman de Proust à W. G. Sebald*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007.
- Pessoa, Fernando, *Teoria dell'eteronomia*, tr. it. Vincenzo Russo, Macerata, Quodlibet, 2020.
- Pennacchio, Filippo, *Autorialità Reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2, 2014, pp. 9-29.
- , *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018.
- Pezzarossa, Fulvio, Rossini, Ilaria (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB, 2012.
- Pier, John, Schaeffer, Jean-Marie (a cura di), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.
- Poulin, Isabelle, *Le Transport romanesque. Le roman comme espace de la traduction, de Nabokov à Rabelais*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- Pour une littérature-monde en français*, «Le Monde», ottobre 2007 (https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html). Consultato in data 10/07/2023.
- Pradeau, Christophe, Samoyault, Tiphaine (a cura di), *Où est la littérature mondiale*, Saint-Denis, PUV, 2005.

- Prendergast, Christopher (a cura di), *Debating World Literature*, Londra-New York, Verso, 2004.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- Queneau, Raymond, *Pour une Bibliothèque idéale*, Paris, Gallimard, 1956.
- Raveggi, Alessandro, *Il romanzo di Babele: la svolta multilingue della letteratura*, Venezia, Marsilio, 2023.
- Ricoeur, Paul, *L'identité narrative*, «Esprit», 140/141, 1988, pp. 295-304.
- , *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003
- Rodríguez, Encarnación Gutiérrez, Tate, Shirley Anne (a cura di) *Creolizing Europe. Legacies and Transformations*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015.
- Romeo, Caterina, *Riscrivere la nazione: la letteratura italiana postcoloniale*, Milano, Le Monnier-Mondadori, 2018.
- Rosendahl Thomsen, Mads, *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*, New York, Continuum, 2008.
- Said, Edward, *Orientalism*, London, Penguin Books, 2019 [2003].
- , *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- , *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1993.
- , *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press, 2004.
- Samoyault, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- , *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015.
- , *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.
- Sapiro, Gisèle, *Qu'est-ce qu'un auteur mondial? Le champ littéraire transnational*, Paris, «Hautes Études», Seuil/Gallimard, 2024.
- Sarkozy, Nicolas, *Pour une francophonie vivante et populaire*, «Le Figaro», 22 marzo 2007. (<https://www.vie-publique.fr/discours/165944-tribune-de-m-nicolas-sarkozy-ministre-de-linterieur-et-de-lamenagement>). Consultato in data 11/07/2023.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio de Mauro, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1999 [1916].
- Scarpetta, Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1996.
- Schlegel, Friedrich, *Gespräch über die Poesie*, tr. it. *Dialogo sulla poesia*, a cura di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, 1991 [1800].
- Segre, Cesare, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi 1991.
- Simon, Sherry, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London-New York, Routledge 1996.
- Simonetti, Gianluigi, *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018.

- Sini, Stefania, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011.
- , *Soglie e confini nel pensiero di Michail Bachtin*, «Between», 1, 1, 2011, pp. 1-19.
- Sini, Stefania, Sinopoli, Franca (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Torino, Pearson, 2021.
- Sinopoli, Franca (a cura di), *La storia nella scrittura diasporica*, Roma, Bulzoni, 2009.
- , (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.
- , *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Roma, Bulzoni, 2014.
- , *Recenti modelli di transnazionalismo nella cultura e letteratura contemporanee dal punto di vista comparatistico*, «Enthymema», XXVIII, 2021, pp. 231-239.
- Sinopoli, Franca, Moll, Nora (a cura di), *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità: prospettive teoriche e critiche comparate*, Roma, Lithos, 2018.
- Sinopoli, Franca, Tatti, Silvia (a cura di), *I confini della scrittura. Il dispatricio nei testi letterari*, Isernia, Cosimo Iannone, 2005.
- Sofo, Giuseppe, *I sensi del testo: scrittura, riscrittura e traduzione*, Anzio, Novalogos, 2018.
- Soja, Edward W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Others Real-and-Imagined Places*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 1996.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, London-new York, Methuen, 1987.
- , *Death of a Discipline*, New York, Continuum, 2003.
- , *Translating in a World of Languages*, in «Profession», «MLA», 2010, pp. 35-43.
- Steiner, George, *After Babel. Aspects of language and translation*, London-New York, Oxford University Press, 1975.
- Strich, Fritz, *Goethe und Weltliteratur*, tr. ing. C.A.M. SYM, *Goethe and World Literature*, Londra, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1949 [1945].
- Talamo, Roberto, *Intenzione e iniziativa: teorie della letteratura dagli anni Venti a oggi*, Bari, Progedit, 2013.
- Taylor-Batty, Juliette, *Multilingualism in Modernist Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- Tirinanzi de Medici, Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci 2018.
- , *Finzioni imperfette. Rabelais, Cervantes, Aristotele e l'ambiguità del romanzo*, «Historias Fingidas», 2, 2023, 81-122.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- Toledo, Camille de, *Visiter le Flurkistan. Ou les illusions de la littérature-monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- Tortora, Massimiliano (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci 2018.

Tortora, Massimiliano, Volpone, Annalisa (a cura di), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, Milano, Ledizioni 2022.

Venuti, Lawrence (a cura di), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995.

———, *The Translation Studies Reader*, London-New York, Routledge, 2000.

Walkowitz, Rebecca, *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2015.

Wang, Qi, *The Autobiographical Self in Time and Culture*, New York, Oxford University Press, 2013.

Warnes, Christopher, *Magical Realism and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Watt, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto and Windus, 1957.

Welsch, Wolfgang, *Transculturality – The Puzzling Form of Cultures Today*, in Mike Featherstone, Scott Lash (a cura di), *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, London, Sage, 1999, pp. 194-213.

White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1973.

Woolf, Virginia, *The Common Reader*, tr. it. Elena Bollati, *Il lettore comune*, Roma, Elliot Edizioni, 2022 [1919].

Yildiz, Yasemin, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012.

RINGRAZIAMENTI

Grazie. Una parola che ho imparato a dire tante volte negli ultimi anni: entriamo nella tesi di dottorato che siamo ancora studenti, la attraversiamo diventando lavoratori, adulti (*presque*), in una strana metamorfosi che ci fa percepire incompleti. Senza la guida umana e professionale di Franca Sinopoli e di Romuald Fonkoua niente di tutto questo sarebbe stato possibile, grazie per avermi fatto amare la ricerca, la comparazione, la decolonialità, il sapere. Grazie, infine, per aver creduto nella mia passione, quando non ci avrei creduto neanche io.

Questa tesi è nata, cresciuta, vissuta, grazie alle reti di cura che mi hanno motivato, ascoltato, messo in discussione, tra Martina Franca, Roma e Parigi, e non si tratta di retorica. Grazie alla mia mamma, che crede perpetuamente in me e che ha ripreso a emanare vita splendendo come un sole, illuminandomi tutto: grazie per avermi imbottito di utopia da quando ero un bambino paffuto, grazie per validare ogni mio sogno e mio inciampo. E grazie al mio papà, che se n'è andato da un po' ma che ritorna ogni settimana con significati diversi, parlandomi, aprendosi, crescendo con me, senza lasciarmi mai solo. Grazie Alessandro, Gabriele, Donato, Francesca, Simone, Sebastiano, Nico: fratelli e sorelle partiti dal mio stesso luogo del mondo, sempre pronti a farmi sentire libero a casa, che è la cosa forse più speciale al mondo. Grazie Martina Franca, qualche anno fa eri una massa indistinta di 46.577 abitanti, ora parlo la tua lingua nelle mie lingue, mi incazzo per te (nella tua lingua) e piango per te, ti guardo da lontano e ti conosco sempre meglio (non ti abbandonerò). Grazie Roma, grazie per avermi accolto nella fuga con le tue grosse braccia, grazie per avermi insegnato a vivere nel caos-mondo (se non sei il caos-mondo tu...), grazie per la tua anarchia e il tuo fascismo, i tuoi contrasti vivi ed esibiti. Grazie per avermi fatto capire che si può avere una famiglia non biologica, una rete di amici che mi ha salvato la vita: Martino, Federico, Susanna, Jacopo, Giorgio, Emily, Clelia, Valentina, Nico,

Annamaria, Emanuele, Carolina, Daniele, Peppe, Valerio, Fabio, Davide, Michele, Maurizio, Thomas, Luca, Archita, Gianluca, Michelangelo, Giulia, Alessandro, Lorenzo. Mi avete accompagnato in questi nove lunghi anni, mi avete sempre accettato in forme così diverse eppure così uguali, siete stati la mia seconda casa, e lo resterete. Grazie Largo Lanciani, grazie Porta Pia, grazie Piazza Vittorio. E grazie a te, Parigi mia. All'inizio abbiamo avuto un rapporto molto intimo, solo io e te, partendo da quella Porte Saint-Martin (grazie Sylvie e Christophe, nonni parigini), addirittura una pandemia globale si sono inventati per farmi stare da solo con te... Ma non era abbastanza, era necessario tornare e trovare una nuova rete di cura, la più bella di tutte: le mie adorato sorelle Erika e Sara (vi voglio bene), i miei fratelli Nicola e Martino (pure a voi), e poi Francesco, Chiare, Gian Marco, Marta, Sara, Manon, Florian, Diane, Joachim, Alessandro, Vito... «ma quanti italiani ci sono nelle mie memorie francesi!?» (c'avevi ragione Gigi). In voi ho capito il senso del mio dispatio, dell'identità-relazione, dell'amicizia e dell'amore: per sempre grazie.

Grazie Avenue de Flandre, grazie casa, grazie a te, amore mio: il mio porto sicuro, la mia barca su cui salpare. Il tramonto sui Caraibi e l'alba sugli scogli: l'abbraccio caldo e le passeggiate sui sanpietrini. Sei proprio il luogo del mondo dove si incontrano tutti i luoghi mondo, Martina.

ABSTRACT

IT

L'oggetto della tesi è il rapporto tra mondo e letteratura a cavallo tra il vecchio e il nuovo millennio, alla luce dei processi di globalizzazione e di creolizzazione che hanno complicato le nozioni di contatto, lingua, identità, luogo. In particolare, la tesi si propone di analizzare similarità e divergenze tra le poetiche e le espressioni romanzesche di Édouard Glissant, Luigi Meneghello e Salman Rushdie attraverso quattro direttrici: 1) la mondializzazione del fatto letterario (Letteratura Mondiale) e il movimento nel campo letterario transnazionale; 2) la particolare riflessione e forma romanzo utilizzata, che definiamo come romanzo-mondo e il suo rapporto tanto col *global novel* quanto con la tradizione del romanzo; 3) un approccio rizomatico e relazionale alla propria autorialità e identità, e le conseguenti strategie narratologiche (narratore-rizoma, multifocalità); 4) i rapporti tra lingua scritta e lingua orale, lingua dominante e dominata, il translinguismo, la centralità della poetica della traduzione e l'intertestualità transculturale.

La poetica della relazione di Glissant nasce dalla ricerca di una lingua/identità per il soggetto martinicano, diviso tra il francese (lingua scritta del colonizzatore) e il creolo (orale). Il contesto delle Antille è per Glissant un modello, in quanto nella contemporaneità tutto il mondo si creolizza (le identità si ibridano tra di loro in maniere violente e imprevedibili): all'identità-radice occidentale Glissant oppone l'identità-relazione, che si fonda nell'interazione col diverso. Lo scrittore del tout-monde scrive in presenza di tutte le lingue del mondo": la scrittura è una pratica multilingue non generata dal genio autoriale, ma da processi traduttivi tra le lingue. Il dispatrio è il fuoco generativo della poetica di Meneghello: le traduzioni dall'inglese all'italiano, passando per il dialetto vicentino, e la ricerca accademica a Reading caratterizzano una forma-di-vita transculturale. Il soggetto dispatriato trova la propria stabilità nel perpetuo movimento a corrente alternata tra i poli identitari. I suoi romanzi sono il luogo di un interplay che gioca su: la defascistizzazione della lingua italiana attraverso i liberi trasporti tra le lingue e il superamento dei moduli del realismo e del neorealismo attraverso contaminazioni poetiche, antropologiche, saggistiche. Rushdie interpreta la sua condizione migrante (Bombay, Karachi, Londra, New York) attraverso la poetica dell'uomo-tradotto: ibridare nella propria identità differenti lingua, linguaggi, culture in un'ottica transculturale. Rushdie scrive in un inglese creolizzato attraverso i ritmi, le musiche, le località dell'hindi/urdu. La condizione autoriale permette di comprendere la natura immaginata delle nazioni: Rushdie riscrive il romanzo borghese occidentale attraverso una narrazione polifonica, un racconto della folla dove lo scrittore si rizomatizza. Trattasi di una narrazione orale in forma scritta, della decostruzione della storia ufficiale attraverso una proliferazione di microstorie.

FR

Le sujet de cette thèse est le rapport entre monde et littérature au tournant du vieux et du nouveau millénaire, à la lumière des processus de mondialisation et de créolisation qui ont complexifié les notions de contact, de langue, d'identité et de lieu. En particulier, la thèse se

propose d'analyser les similarités et les divergences entre les poétiques et les romans d'Édouard Glissant, Luigi Meneghello et Salman Rushdie selon quatre axes principaux : 1) la mondialisation du fait littéraire (Littérature-Monde) et les mouvements dans le champ littéraire transnational ; 2) la réflexion et forme romanesque spécifique adoptée, que nous définissons comme roman-monde, et sa relation à la fois avec le *global novel* et avec la tradition occidentale du roman ; 3) une approche rhizomatique et relationnelle à l'auctorialité et à l'identité, ainsi que les stratégies narratologiques qui en découlent (narrateur-rhizome, multifocalité) ; 4) les rapports entre langue écrite et langue orale, langue dominante et dominée, le translinguisme, la centralité de la poétique de la traduction et l'intertextualité transculturelle.

La poétique de la relation chez Glissant naît de la recherche d'une langue/identité pour le sujet martiniquais, déchiré entre le français (langue écrite du colonisateur) et le créole (oral). Le contexte antillais est pour Glissant un modèle, car dans la contemporanéité le monde entier se créolise (les identités s'hybrident de manière violente et imprévisible) : à l'identité-racine occidentale, Glissant oppose l'identité-relation, fondée sur l'interaction avec l'altérité. L'écrivain du tout-monde écrit « en présence de toutes les langues du monde » : l'écriture est une pratique multilingue, non générée par le génie de l'auteur, mais par des processus de traduction entre les langues. La « dispatriation » (*dispatrio*) est le foyer générateur de la poétique de Meneghello : ses traductions de l'anglais vers l'italien, en passant par le dialecte vicentin, ainsi que sa recherche universitaire à Reading, caractérisent une forme-de-vie transculturelle. Le sujet « dispatrié » trouve sa stabilité dans le mouvement perpétuel à courant alternatif entre des pôles identitaires. Ses romans sont le lieu d'un *interplay* basé sur : la défascisation de la langue italienne par des passages libres entre les langues, et le dépassement des modèles du réalisme et du néoréalisme grâce à des contaminations poétiques, anthropologiques et essayistiques. Rushdie interprète sa condition migrante (Bombay, Karachi, Londres, New York) à travers la poétique de l'« homme-traduit » : hybrider dans sa propre identité différentes langues, langages et cultures dans une perspective transculturelle. Rushdie écrit dans un anglais créolisé par les rythmes, les musiques et les lieux de l'hindi/ourdou. Sa condition auctoriale permet de comprendre la nature imaginée des nations : Rushdie réécrit le roman bourgeois occidental à travers une narration polyphonique, un récit de la foule dans lequel l'écrivain se rhizomatise. Il s'agit d'une narration orale sous forme écrite, d'une déconstruction de l'histoire officielle à travers une prolifération des microhistoires.

EN

The subject of this thesis is the relationship between world and literature at the turn of the old and new millennium, considering the processes of globalization and creolization that have complicated the notions of contact, language, identity, and place. In particular, the thesis aims to analyze similarities and divergences between the poetics and the novels of Édouard Glissant, Luigi Meneghello, and Salman Rushdie through four main axes: 1) the globalization of the literary phenomenon (World Literature) and the movement within the transnational literary field; 2) the reflection and the particular novelistic form employed, which we define as worldly-novel, and its relationship both with the global novel and with the occidental tradition of the novel; 3) a rhizomatic and relational approach to authorship and identity, and the consequent narratological strategies (rhizome-narrator, multifocality); 4) the relationships between written

and oral language, dominant and dominated languages, translingualism, the centrality of the poetics of translation, and transcultural intertextuality.

Glissant's poetics of relation arise from the search for a language/identity for the Martinican subject, torn between French (the written language of the colonizer) and Creole (oral). The context of the Antilles is, for Glissant, a model, as in the contemporary world everything is becoming creolized (identities hybridize with one another in violent and unpredictable ways): to the Western root-identity, Glissant opposes the identity-in-relation, which is founded on interaction with otherness. The writer of the *tout-monde* writes «in the presence of all the languages of the world»: writing is a multilingual practice, not generated by authorial genius, but by translational processes between languages. «Dispatiation» (*dispatio*) is the generative force in Meneghello's poetics: translations from English to Italian, through the Vicentine dialect, and his academic research in Reading characterize a transcultural way-of-life. The expatriated subject finds stability in a perpetual alternating current movement between identity poles. His novels are the site of an interplay that involves: the de-fascistization of the Italian language through free transitions between languages, and the overcoming of the conventions of realism and neorealism through poetic, anthropological, and essayistic contaminations. Rushdie interprets his migrant condition (Bombay, Karachi, London, New York) through the poetics of the «translated man»: hybridizing different languages, idioms, and cultures within one's own identity from a transcultural perspective. Rushdie writes in an English creolized by the rhythms, music, and settings of Hindi/Urdu. His authorial condition allows for an understanding of the imagined nature of nations: Rushdie rewrites the Western bourgeois novel through polyphonic narration, a story of the crowd in which the writer becomes rhizomatic. It is an oral narrative in written form, a deconstruction of official history through a proliferation of microhistories.

RÉSUMÉ DE LA THÈSE.

ÉCRITURES DE LA RELATION.

UNE COMPARAISON ENTRE ÉDOUARD GLISSANT, LUIGI MENEGHELLO ET SALMAN RUSHDIE

Introduction.

Théoriser, écrire, pratiquer la relation.

Écritures de la relation : le sujet de cette thèse est le rapport entre monde et littérature au tournant du vieux et du nouveau millénaire. Tout d'abord il est nécessaire de préciser à quelle idée de *monde* et à quelle idée de *littérature* nous nous référons.

Monde : il y a le globe standardisé de la mondialisation capitaliste, une sorte d'élargissement délocalisée sans barrière qui permet le libre (et inégal) commerce des biens et des êtres humains. Le monde c'est aussi le réseau des différences, des espaces, des temps, des écarts identitaires et linguistiques, qui noue notre contemporanéité. Nous nous sommes intéressés au rapport critique, politique, éthique et social entre ces deux réalités.

Littérature : l'expression, écrite ou orale, d'une poétique. Nous nous concentrons sur les poétiques qui pensent le sujet contemporain, sa langue et son identité *avec* le monde. Nous pensons que les genres littéraires disposent encore d'une fonction transformative et esthétique, ainsi nous nous sommes intéressés à deux genres : la forme essai et la forme roman.

La Littérature Comparée classique en tant que discipline s'est structurée depuis longtemps sur la nécessité de contacts, à la fois physiques ou intellectuels (traductions, lettres, lectures) entre deux ou plusieurs auteurs afin d'entamer une comparaison. Cette méthode est

toujours utile et nécessaire : la philologie ne peut pas être abandonnée, notamment dans la constante numérisation du fait esthétique et archivistique. Toutefois, nous sommes aussi convaincus que la condition contemporaine de créolisation mondiale (de contact, choc, dialogue entre les cultures, de *télévision* de toutes les choses) complique la notion de contact. Chacun de nous peut en faire expérience dans sa propre quotidienneté. Émigrer, s'expatrier, vivre la tragédie de devoir renoncer à notre terroir et à notre famille pour des enjeux liés à des guerres économiques, politiques et religieuses, sont des conditions qui nous font sûrement percevoir la nature « imaginée », contextuelle de notre propre réalité sociale. Il suffit d'allumer un smartphone pour nous en rendre compte. Tandis que nous sommes bombardés de nouvelles provenant de chaque coin du monde, la traduction automatique agit en fluidifiant nous permettant de nous percevoir comme faisant partie de quelque chose de plus important que notre propre quotidien. Nous pouvons choisir de nous ouvrir à cette immense variété (tout aussi tragique), ou de nous nous replier sur nous-mêmes, d'ici la multiplicité des crises, des angoisses, des stress de l'homme contemporain (blanc et occidental) face au malaise humain.

Ainsi, nous nous demandons, qu'est-ce qui peut être contact ? Un ou une critique qui d'ici à quatre-vingts ans devra étudier un roman de la dernière décade pourra-t-il vraiment se limiter aux occurrences de tel ou tel auteur dans le texte, ou aux lettres (par ailleurs, quelles lettres) ? Nous pensons que cette approche est nécessaire, mais insuffisante : aujourd'hui les contacts sont les conditions chaotiques relationnelles entre les identités, les langues, les lieux.

Notre thèse propose alors une analyse expérimentale. Expérimentale en tant qu'*expérimentation*, une mise à l'épreuve d'une *intuition*, de similarités entre poétiques et expressions romanesques entre trois écrivains à cheval entre deux millénaires : Édouard Glissant, Luigi Meneghello, Salman Rushdie.

Pourquoi avoir choisi ces trois auteurs ? Qu'est-ce qui les rapproche ? Nous parlons de façon *scientifique*. Nous avons quatre nœuds qui sont les quatre lignes structurant nos analyses : le mouvement dans le champ littéraire transnational ; la réflexion et forme romanesque particulière utilisée que nous définissons comme roman-monde ; une approche rhizomatique et relationnelle à sa propre auctorialité et identité ; les rapports entre langue écrite et langue orale, langue dominante et dominée, le translinguisme et la centralité de la poétique de la traduction.

Il s'agit de trois auteurs qui partagent des nœuds ultérieurs spécifiques, davantage cognitifs que méthodologiques. Nous parlons de façon *emphatique* : graphomanes, romanciers-philosophes (ou au moins essayistes), chez eux l'écriture est toujours une modalité de connaissance du monde, une expression de poétiques spécifiques, elle n'est jamais un éclat

existentiel ou un détachement du réel. L'écriture chez Glissant, Meneghello et Rushdie est une activité éminemment *relationnelle*. Relation entre les identités, les langues, les lieux : entre l'écrivain qui écrit dans un moment spécifique et le lecteur qui le lira dans un autre lieu, un autre temps, un autre espace. La confiance dans la littérature comme forme transformative et politique, la conviction qu'elle puisse modifier l'imaginaire local ou mondial. En premier lieu, Glissant et Meneghello ont lutté activement pour obtenir l'indépendance et la libération du colonisateur et du fasciste, puis ils ont traduit leur engagement dans une forme intellectuelle active et immédiate, enfin ils ont cherché à élaborer une réflexion pour la postérité, pour l'*imaginaire*. Rushdie, de son côté, a toujours choisi d'être un romancier : la nature politique de son expression artistique se retrouve déjà dans les vicissitudes des *Satanic Verses*.

Aucun contact entre les trois écrivains ? Presque. En réalité Glissant et Rushdie ont partagé le projet du Parlement International des Écrivains de Strasbourg au début du nouveau millénaire. En revanche, nous n'avons de preuve d'un contact entre Meneghello et les autres deux (sauf une brève référence à la *fatwa* de Rushdie dans la *Materia di Reading*).

Ainsi, le but de notre thèse est de souligner les continuités et les différences, les analogies et les écarts entre ces trois auteurs qui ont vécu des expériences artistiques, humaines et existentielles profondément différentes, mais qui malgré tout présentent des convergences esthétiques et poétiques significatives. Nous ne souhaitons pas éliminer les contextes personnels, ni tout aplatir sous l'enclume de la mondialisation. *Si le monde est un réseau de différences sociales, culturelles, humaines : cette thèse se propose ainsi d'établir des relations entre les différences*. Et si l'expérimentation devait marcher, nous pourrions avancer vers le deuxième but de cette thèse : la resémantisation du concept de canon. Dans le monde créolisé actuel, le canon national, à notre avis, perd sa validité scientifique et se révèle tel qu'il a toujours été : l'établissement d'une ligne filiale qui lie la naissance d'une nation occidentale spécifique à son aboutissement contemporain. Il n'est ainsi pas étonnant de constater que le canon italien place aux marges du système les auteurs-traducteurs, les auteurs translingues, qu'il rend l'écriture féminine un genre littéraire spécifique intrinsèquement ghettoïsé et contre-canonique. En outre, nous pouvons réfléchir à l'enseignement du latin et de l'italien à l'école, nous pensons ici à la méfiance à l'encontre des auteurs de la tradition qui n'ont pas eu de production latine ou qui n'en ont pas été directement influencés. L'origine, comme un petit point, peut être décalée sur la ligne du temps établi occidental ; à chacun son origine, à chacun sa tradition.

Mondialiser le canon est, sur le long terme, l'objectif de notre thèse : essayer de démontrer l'existence de constellations transnationales d'écrivains, la nature transculturelle des

cultures. Nous ne souhaitons pas aplatir les différences locales dans une sorte de *melting pot glocal*. Nous croyons à la centralité du statut de la frontière, de la différence, mais pour être toujours franchie et vécue comme un enrichissement. Ainsi pourquoi ne pas voir des lignes communes dans la pensée entre des écrivains qui ont vécu des expériences différentes dans des langues différentes ? *Littérature-monde*.

Nos trois auteurs partagent un commun problème initial de relation avec la critique de la littérature : ghettoïsés dans le champ du postcolonial (Rushdie), de la francophonie (Glissant), de la littérature dialectale (Meneghello). Pourtant nous parlons d'auteurs qui ont toujours, à partir de leur premier roman, pensé la littérature comme une expression transculturelle qui met en relation les diversités sur le plan du monde. Nous étudions les pratiques par lesquelles ils se sont insérés dans un canon, une tradition, éminemment transculturelle, mondiale, qui met en relation l'Europe, les Amériques, l'Inde...

La thèse propose de nouvelles pistes pour déconstruire et ouvrir l'Occident, en provincialisant l'Europe et en mondialisant la méthodologie : un écrivain comme Meneghello peut être analysé par une comparaison avec un auteur défini comme postcolonial. L'enjeu est de comprendre comment on définit ce *post-* et ce *colonial*. Nous ne définissons pas le post comme une condition chronologique ou temporelle, mais comme une condition ontologique. Nous croyons que la colonisation commence avec la Modernité en 1492, avec la colonisation des Amériques, avec le massacre des Indiens des Amériques par l'homme blanc occidental commence. La Modernité et la Colonisation naissent au même moment : il n'y a pas l'une sans l'autre, il ne peut pas y avoir un état national sans la colonisation d'autres territoires. Par conséquent, comme écrit par Armando Gnisci, la littérature italienne est caractérisée par une des histoires postcoloniales les plus anciennes et prospères. Nous pouvons lire le Risorgimento comme une guerre de libération de l'occupation étrangère (tout particulièrement de l'Autriche), mais également l'après deuxième guerre mondiale en tant que colonisation économique de l'imaginaire de l'Italie par les États-Unis (Plan Marshall). Finalement, prenons la condition postcoloniale du Sud de l'Italie, comme nous le verrons, Meneghello a eu un regard unique sur ces réalités.

S'il n'y a pas de contacts physiques ou intellectuels classiques entre les auteurs, mais s'il faut établir des nœuds historiques et culturels, il convient de donner une grande importance à la théorie de la littérature. Face à l'immense production publiée et manuscrite des trois auteurs, nous avons choisi de ne pas prendre le microscope pour étudier les archives, mais d'étendre notre point de vue (nous ne donnons pas un jugement de valeur, nous expliquons un choix de

méthode en cohérence avec notre analyse). Il est ainsi nécessaire de comprendre la réflexion sur chaque nœud conceptuel afin de pouvoir comprendre les rhizomes avec lesquels nos trois auteurs (de façon consciente ou inconsciente) dialoguent.

Le choix d'étendre le champ, de donner une importance significative à la théorie, s'est affirmé grâce à une caractéristique partagée par Glissant, Meneghello et Rushdie : ils ont accompagné toute leur production romanesque par la réflexion essayiste. Finalement, il semble qu'il n'y a pas un véritable espace d'action et d'interprétation du critique. En parcourant notre bibliographie, on notera que le critique utilise souvent Meneghello pour interpréter Meneghello, la poétique de la relation de Glissant pour étudier ses romans, et ainsi de suite. Nous croyons que cette perspective est restrictive car elle ne prend pas en compte les processus de construction rhétorique et discursive de leur propre auctorialité. Finalement, il s'agit d'approches éminemment anti-glissantiennes (rushdiennes, meneghelliennes) : nous ne pouvons pas limiter à eux-mêmes des auteurs qui structurent leur poétique sur les transferts culturels.

Notre plan analyse toujours le *corpus* lui-même par trois points de vue et méthodologies différents. Le *corpus* comprend toute la production essayiste des trois écrivains et une sélection des romans. Pour ce qui concerne Glissant, nous avons choisi d'analyser les romans qui marquent le passage de l'antillanité à la mondialité, à cheval avec la publication de *Poétique de la Relation* (1990) : *Mahagony* (1987), *Tout-monde* (1993), *Sartorius* (1999), *Ormerod* (2003). Pour Meneghello, nous avons choisi de nous focaliser sur les romans qui mettent notamment l'accent sur le rapport entre identité dispatriée, traduction, oralisation linguistique et esthétique politique. Notre choix s'est ainsi porté sur *Libera nos a malo* (1963), *I piccoli maestri* (1964), *Pomo pero* (1974) et *Il dispatrio* (1993) ; en n'excluant que *Fiori italiani* (1976) et *Bau-sète !* (1988). Du point de vue méthodologique, nous n'estimons pas valide scientifiquement la (traditionnelle) démarcation entre un domaine de Malo, un domaine civil et pédagogique, et un domaine de la « dispatriation » (*dispatrio*). Comme nous le verrons, Meneghello publie son premier roman après presque vingt ans en Angleterre, ses ouvrages sont des vases communicants qui dialoguent en permanence. Il n'y a pas de transport du dialecte sans le transplant de la langue anglaise.

Dans la très vaste production romanesque de Rushdie nous avons choisi de sélectionner trois romans. À ce sujet, nous rappelons qu'alors que l'étude de Meneghello et Glissant était déjà commencé pendant notre mémoire de de master, l'étude de Rushdie n'a débuté qu'en doctorat ; l'inclusion d'autres romans aurait ainsi été plutôt difficile. Dans le cas de *Midnight's Children* (1981) et de *The Satanic Verses* (1988) nous parlons de choix obligés : il s'agit de romans-monde du retour en Inde ou de la migration transculturelle contemporaine, qui vivent

dans l'hybridation des langues et des traditions. Nous avons choisi *Quichotte* (2019) pour sa réactivation à l'âge contemporaine de la tradition du romans pluridiscursif de Rabelais et de Cervantes.

Un *corpus*, quatre méthodologies différentes, quatre chapitres : mondialité littéraire ; genre du roman-monde ; auteur, narrateur, identité ; langue et traduction. Chaque chapitre est structuré de la même manière : dans une première partie il y a un récapitulatif de la théorie sur le nœud critique et conceptuel concerné ; dans une deuxième partie il y a une étude comparée de la réflexion essayiste de Glissant, Meneghello et Rushdie sur le sujet ; dans une troisième partie nous abordons l'étude comparée des romans.

En réalité, le premier chapitre, « Pour une Littérature Mondiale créolisée », est le seul qui ne suit pas ce schéma et qui est tripartite. Dans les deux premières sections nous abordons une étude des plus significatives théories critiques qui ont réfléchi sur la mondialisation du fait littéraire et dans la troisième nous analysons le mouvement dans le champ littéraire transnational des trois auteurs.

Dans le deuxième chapitre, « Le roman-monde : l'écriture de la poétique de la relation », nous nous focalisons sur le genre du roman-monde d'un point de vue théorique et structurel. Le chapitre est subdivisé en trois parties : dans les deux premières nous menons un excursus des théories majeures du roman tout au long du vingtième siècle, en y contextualisant les réflexions de Glissant, Rushdie, et Meneghello.

Le troisième chapitre, « Transculturalité, identité-relation et rhizomatisation auctoriale », est consacré à la relation entre auteur, narrateur et construction identitaire. Notre thèse est que la transculturalité n'est pas seulement moyen interprétatif attribuable au *cultural studies*, mais qu'elle affecte l'acte créatif d'un point de vue à la fois poétique et narratologique. Chez Glissant, Meneghello et Rushdie notamment la transculturalité est liée à une intentionnalité spécifique, qui donne lieu à des romans-monde caractérisés par un narrateur-rhizome. Si d'un côté le narrateur semi-omniscient (à la fois à la première et à la deuxième personne) garde les fils de la polyphonie de plusieurs histoires et voix ; de l'autre côté il s'effondre dans une multiplicité de figures et de personnages qui ont de véritables rôles tout au long de la narration.

Notre thèse s'achève par le quatrième chapitre, « Traduction, translinguisme, intertextualité ». Nous nous concentrerons sur le rapport entre pensée translingue et traductive chez Glissant, Meneghello et Rushdie, et l'élaboration linguistique de la parole romanesque. Finalement pour ces trois écrivains le rapport entre langue maternelle (créole, hindi-urdu, dialecte de Malo) et langue dominante (français et anglais colonial, italien fasciste) est crucial

pour l'élaboration de leur propre poétique translingue. La langue dominante est déconstruite et oralisée par la contribution d'autres langues externes (voir l'anglais chez Meneghello). Chez chacun d'entre eux la langue n'est pas un organisme abstrait, que l'on peut analyser *in vitro* grâce aux moyens linguistique et sémiotiques : la langue est un fait politique, social et culturel. Dès lors le multilinguisme est accompagné par une intertextualité transculturelle : les romans se modèlent par une texture pluridiscursive complexe, qui traduit les canons littéraires et culturels venant de traditions différentes dans le roman-monde.

Nous terminons notre introduction par trois nœuds méthodologiques/théoriques qui souhaitent être aussi des pratiques pour guider la lecture. La progression de l'étude et de la thèse a avancé, comme nous l'avons dit, avec pour objectif de tracer une constellation commune. Plus nous progressions, plus des points de contact surgissaient et plus une constellation critique allait se modeler. *In fine*, entre les différentes méthodologies et parcours théoriques il y a des figures déterminées qui reviennent, toujours variées, toujours à travers des points de vue différents et qui forment de cette manière un véritable rhizome critique. Il n'y a pas eu une intention initiale qui envisageait une délimitation du discours critique : les connexions se sont formées pendant le parcours. L'analyse du discours (Foucault), la biographématique et le fascisme de la langue (Barthes), le rhizome et la déterritorialisation de la langue (Deleuze et Guattari), la tâche contrapuntique du critique et la mondialité (Said), la pluridiscursivité (Bakhtine), le roman transindividuel (Bessière), sont des nœuds critiques et interprétatifs sans lesquels notre étude n'aurait jamais pu être conduite.

Ce retour constant de critiques et de thèmes nous amène notamment à un deuxième aspect méthodologique qui structure le plan et l'analyse : la différence et la répétition. Nous avons décidé d'écrire notre thèse en suivant un rhizome de retours à spirale sur les mêmes textes du corpus, toujours éclairés à travers des méthodologies différentes, pour proposer un discours à la fois pratique et théorique. D'un point de vue pratique la possibilité de partager la thèse en deux parties, avec une première théorique et une seconde consacrée à une analyse des trois auteurs, potentiellement subdivisés en trois sous-parties cloisonnées, ne nous semblait, finalement, pas être une véritable méthodologie comparatiste. Les essais et les romans de Glissant, Meneghello et Rushdie font tous parties du corpus, ils ne sont pas partagés entre analyse et pratique : la théorie générale ne s'érige pas en tant que clé interprétative à juxtaposer, mais en confrontation et en dialogue. Nous avons ainsi décidé de faire interagir en permanence théorie, critique et écriture essayiste et romanesque. Se créent alors, comme nous le verrons, des retours et des répétitions variées, qui suivent le graphique de la spirale. La spirale n'est pas

le retour, elle n'est pas non plus une circonférence : elle est le retour du divers, la variation permanente. Notre travail ne souhaite pas suivre un schéma tripartite en thèse, antithèse, synthèse, ni une sorte de ligne progressive qui mène d'un point A jusqu'à un point C, en passant par B, afin d'établir une ligne logique. Notre méthode est rhizomatique, elle prolifère et diffère (toutefois, en parlant de façon un peu plus simple, quelques répétitions dans une thèse qui compte plus de 600 pages ne peut pas faire de mal au lecteur).

Finalement, le choix du nous pour notre énonciation. Nous croyons que le savoir n'est jamais une expression abstraite, neutre, générale ; mais qu'il est toujours une énonciation issue d'un point particulier et qui exprime une condition humaine, subjective, existentielle, tout à fait spécifique. Notre première personne plurielle n'est pas impersonnelle, elle est un réseau de relations. Notre thèse est née dans la relation entre lieux que nous avons parcourus et qui l'ont formée : Martina Franca, Rome, Paris. Ce nous exprime une multiplicité, c'est un réseau de soin : nous ne croyons pas que la recherche soit liée à l'enfermement dans une bibliothèque et au détachement du monde. La recherche est relation, dialogue, confrontation, débat. Notre thèse s'est nourrie des séminaires doctoraux, des cafés, des déjeuners avec les collègues de La Sapienza ; mais la nouvelle dimension qu'elle a prise a été possible seulement grâce au réseau de soin que j'ai trouvé ici à Paris, aux collègues avec lesquels nous avons formé l'équipe ERJIS, aux pauses dans la cour de la Sorbonne et de la BNF.

La recherche est, peut-être en premier lieu, une confrontation avec les étudiants. L'expérience d'enseignement de cette dernière année a rendu manifeste la nécessité méthodologique d'un langage clair, vidé de rhétorique, capable d'ouvrir des questions, prêt au débat.

Chapitre Un.

Pour une Littérature Mondiale créolisée

1.1. Modifications historiques du concept de Littérature Mondiale.

Ces dernières années, nous assistons à une prospère production critique sur les théories et pratiques de la Littérature Mondiale. La « renaissance » du champ d'étude est traditionnellement liée aux analyses du champ littéraire mondiale et à la circulation transnationale des textes littéraires de Pascale Casanova, David Damrosch et Franco Moretti, tous débiteurs de la relecture « contrapuntique » de la *Weltliteratur* de la ligne Goethe-Auerbach par Edward Said. Les chercheurs majeurs dans ce domaine reconnaissent en Goethe la première

théorisation moderne du concept, fondée sur la traduction et la circulation de la littérature au-delà de son propre contexte d'origine. Toutefois, la fortune théorique et politique du concept pendant les deux derniers siècles est surtout liée à ses héritiers, directs et indirects, notamment au *Manifeste du Parti Communiste* (1848) de Karl Marx et Friedrich Engels. Ici, la naissance de la Littérature Mondiale est vue en relation avec la révolution des moyens et des rapports de production par la bourgeoisie, et donc avec le développement du capitalisme. Comme tous les biens matériels, les produits intellectuels ne peuvent pas être délimités par les frontières nationales, ils font partie d'un mouvement d'échanges global.

Puis, au début du vingtième siècle la *World Literature* se développe en tant que discipline d'étude dans les universités des États-Unis sous forme d'anthologie des meilleurs ouvrages du monde (lus traduits et décontextualisés). Pendant les années 1950, la Littérature Mondiale s'affirme en tant que méthodologie, grâce à des chercheurs comme René Étiemble et Eric Auerbach. Dans *Philologie der Weltliteratur* (1956) le philologue exprime la nécessité de sauver les textes du passé conservés grâce au travail philologique avant que la mort de l'historicisme (causé par l'émergence de la globalisation) les rende tous indistincts. Selon Auerbach il faut que le critique se focalise sur une caractéristique précise intrinsèque à un texte littéraire qui présente une force d'irradiation potentielle.

La fortune significative du texte de Auerbach est liée à la traduction anglaise d'Edward Said en 1969. Réception et resématisation : trente ans après Said lui-même dans *Culture and Imperialism* (1993) lira la *Weltliteratur* en tant que discours qui placerait l'Europe au centre du monde. Toutefois, la philologie et l'être *out of place* de Auerbach doivent être reprises pour établir une critique toujours localisée dans sa propre *location*, et qui reconnaît que les textes sont *worldly*, c'est-à-dire toujours entrelacés avec le système socioculturel et politique de référence.

Cette médiation de Said permet la « renaissance » de la Littérature mondiale. Nous pouvons citer trois textes majeurs : *What is World Literature* (Damrosch, 2003), *Distant Reading* (Moretti, 2013) et *La République Mondiale des Lettres* (Casanova, 1999). Ces textes partagent la nécessité de voir la *World Literature* en tant que sujet de recherche. *What is World Literature ?* est caractérisé par l'attention accordée à la traduction et à la circulation des textes. Les ouvrages qui s'inscrivent dans la *World Literature* ne constitueraient pas ainsi un canon des « meilleurs livres du monde » : ils sont les ouvrages qui circulent au-delà de leur culture d'origine. Dans la conclusion à sa monographie, Damrosch liste les caractéristiques les plus significatives de la *World Literature* : elle est une modalité de lecture, elle est une réfraction

elliptique des littératures nationales, elle est constituée par chaque œuvre qui « gagne à travers la traduction ».

En ce qui concerne Moretti, il crée une division méthodologique entre modernité nationale et contemporanéité mondialisée : les arbres et la théorie de l'évolution sont parfaits pour expliquer la *Weltliteratur* jusqu'à l'Âge Moderne (une mosaïque de cultures séparées et locales), alors qu'au début de la mondialisation (à partir de la première industrialisation) on aurait un nouveau *world literary system* que l'on pourrait analyser à travers les modèles de la vague qui standardise à haute diffusion.

Finalement, Casanova, en lien avec la notion de champ littéraire de Pierre Bourdieu, trace un espace international de la littérature avec son propre moyen de fonctionnement, hiérarchique et violent, et sa propre histoire occultée par la nationalisation des histoires littéraires. Sa géographie se constitue à partir de l'opposition entre une capitale littéraire (universelle) et de nombreuses « périphéries » définies par leur distance esthétique du centre. Le centre est défini « méridien de Greenwich littéraire ». Casanova répartit les stratégies dans le champ en deux catégories principales : l'assimilation (l'intégration au centre à travers un processus de dilution des différences originales) et la dissimulation (affirmation des différences souvent liées à des revendications nationales).

Ces approches ont été critiquées et relues par la critique contemporaine anglo-saxonne sur la *World Literature* à travers des perspectives postcoloniales et décoloniales, en lien avec la rénovation de la Littérature Comparée à la suite du célèbre *Death of a Discipline* (2003) de Gayatri Spivak. Ici nous nous limitons à citer trois ouvrages : *Against World Literature* (Apter, 2013), *Forget English !* (Mufti, 2016) et *What is a World ?* (Cheah, 2016). Pour ces auteurs le concept de Littérature Mondiale n'a pas été fonctionnel pour la constitution d'une communauté littéraire libérale sans barrage, mais pour la structuration d'un système de bords et de réglementations à la circulation des textes. L'histoire de la *World Literature* en tant que domaine est jugée comme inséparable de l'émergence de l'anglais comme *global literary vernacular*. Ici la politique de l'intraduisible (Cassin, 2016) est utilisée afin de cartographier une typologie différente de Littérature Mondiale : non pas en tant que traduction littéraire de la standardisation capitaliste, mais structurée par des zones de traduction, lesquelles n'appartiennent ni à une seule nation, ni à des amorphes conditions postnationales. La Littérature Mondiale devrait ainsi être pensée à travers des nouveaux critères : retracer les processus de mondialisation qui forment le monde capitaliste et les contester à travers des temporalités d'autres modèles de monde ; critiquer la typologie de monde reproduite par une certaine littérature. Finalement, la Littérature

Mondiale doit étudier les processus de *worldling*, c'est-à-dire les modalités par lesquelles l'on définit et l'on établit un modèle du monde.

1.2. Littérature-monde et *Letteratura-mondo*.

En parallèle des nouvelles perspectives de la *World Literature* anglophone, les ouvrages de Casanova, Damrosch et Moretti ont eu une réception significative même au sein de l'académie française et italienne. Nous remarquons le développement de deux lignes de recherche, la Littérature-monde et la *Letteratura-mondo*, qui lisent la mondialité littéraire à travers des hybridations avec les traditions déjà vivantes dans les territoires. Toutes les deux, clairement influencées par les thématiques de la créolisation et de la mondialité d'Édouard Glissant, se sont davantage focalisées sur la littérature de la migration et décoloniale ainsi que sur la critique du monolinguisme. Ici pour le domaine francophone nous nous limitons à citer *Pour une littérature-monde* (2007). En ce qui concerne le domaine italophone nous remarquons qu'après des décennies où la critique de la littérature italienne de la migration ou postcoloniale a été bien séparée du cadre des études italiennes, il y a ces dernières années un véritable renouvellement de la vulgate critique. À travers les nouvelles perspectives de la décolonialité, de la transculturalité, de l'intersectionnalité et de l'hybridisme, nous remarquons une nouvelle méthodologie de la Littérature Mondiale capable de provincialiser le canon italien et européen et de mondialiser la méthodologie postcoloniale (Contarini, 2019 ; Albertazzi, 2021 ; Comberiati e Mengozzi, 2023 ; Contarini e Sinopoli, 2023).

Nous nous sommes ainsi focalisés sur l'importance de la réflexion d'Édouard Glissant. Dans *Poétique de la Relation*, l'auteur part de l'analyse de la situation socioculturelle et économique des Caraïbes afin de proposer un modèle de créolisation mondiale. Les Caraïbes sont en effet un des lieux du monde où la relation entre les cultures est particulièrement visible, elles sont historiquement une zone de choc, de rencontre et de cohabitation entre les colonisés, les colonisateurs et les migrants (dans un premier temps avec la traite des esclaves, dans un deuxième à travers les flux venant d'Asie centrale et d'Inde). Le système de la Plantation est une organisation pyramidale, confinée dans un lieu clos et délimitée, ayant un fonctionnement qui se base sur la structure de l'esclavage. Dans ce système de violence et domination, Glissant observe la naissance d'une production littéraire détaillée en trois moments successifs : l'acte de survivance, le leurre, la reconstruction de la mémoire. Dans le laboratoire de la Plantation nous assistons à un face-à-face entre oralité et écriture, vers un multilinguisme créole. Selon Glissant

c'est un modèle *in vitro* du choc contemporain entre des cultures différentes. Dans le succinct *Traité du Tout-monde*, l'auteur expose qu'« écrire c'est dire : le monde » (Glissant 1997, 118) car le lieu d'énonciation est toujours entremêlé avec une masse d'énergie que nous puisons d'un autre lieu. Cette perception pourrait conduire à l'instauration d'une universalité généralisante à l'instar de l'Occident colonisateur dans son histoire des idées, mais aujourd'hui la revendication d'abstraction à partir d'un particulier est irréaliste car elle est la matière des différents lieux elle-même (la somme des différences et des particularités) que l'on doit mettre en relation. Le poète de la relation doit « enrhizomer son lieu dans la totalité » et « diffuser la totalité dans son lieu » (Glissant 1997, 122). Glissant définit cette conception du rapport au monde « mondialité », en l'opposant à la mondialisation qui serait le non-lieu qui ramène à une dilution standardisée des identités. La réalité du monde est la mondialité elle-même, chacun d'entre nous vit dans une trace spiraliforme qui entrelace toujours notre propre lieu au monde : la totalité n'est pas l'universel, mais la quantité finie et réalisée des infinis détails du réel. Par conséquent, le tout-monde est « notre univers tel qu'il change et perdure en changeant et, en même temps, la 'vision' que nous en avons » (Glissant 1997, 176). Il est ainsi un concept à la fois éthique et poétique : il est la relation entre le monde qui nous entoure et notre imaginaire, il est la mutation permanente et variable entre eux.

1.3. Glissant, Meneghello et Rushdie dans le champ littéraire transnational.

Dans sa bipartition du champ transnational de la littérature, Pascale Casanova détecte une exception, représentée par les « révolutionnaires ». Ces écrivains émergeraient dans le champ littéraire après les premières révoltes de dissimulation du méridien de Greenwich, qui forment des espaces locaux où il y a progressivement la formation et l'accumulation d'un patrimoine littéraire national. À ce moment la scène littéraire voit des écrivains excentriques (Joyce, Borges, Beckett, Paz, Garcia Marquez) s'appuyer sur les ressources littéraires nationales tout en se détachant du modèle nationaliste de la littérature. De fait, ils structurent les conditions de leur propre autonomie. La cartographie de Casanova se révèle particulièrement pertinente pour lire les parcours de Glissant, Meneghello et Rushdie. Les trois écrivains, véritables « accélérateurs temporels » (Casanova 1999, 444) des normes littéraires, conjuguent ainsi leur transnationalité avec le choix de sortir des dynamiques centre-périphérie, nation-province afin de chercher un tiers-lieu hybride et l'adoption d'un « regard contrapuntique » (Said 1993). Selon le comparatiste palestinien, aujourd'hui la mission libertaire de chaque intellectuel ne

peut se réaliser uniquement dans la résistance localisée au sein d'un contexte socioculturel particulier, mais à travers la migration entre différents lieux.

Le passage d'Édouard Glissant de l'antillanité à la mondialité est lié à sa sortie du système dichotomique francophone centre-périphérie, Paris-colonie. Jusqu'au moment où Glissant vit dans le binôme du voyage colonial (bien qu'il soit renversé et remis en question) de la traite des esclaves, le monde que Glissant pense n'est pas le chaos-monde contemporain, mais le rapport colonial atlantique entre France et Martinique. Il est ainsi lié au discours de Said : la nécessité de la mondialisation de l'histoire nationale et locale afin de comprendre les vies des individus (il n'y a pas de nation sans colonisation). Nous pouvons le remarquer grâce aux chronotopes et à la langue des romans glissantiens jusqu'au *Discours antillais* (qui ne sont pas dans notre corpus). Ici nous avons surtout : 1) une attention à l'antillanité, à la reconstruction du sujet tourmenté des Antilles, de son temps et de son espace retraçable uniquement par des fractures et des écarts temporels ; 2) la recomposition de sa langue hybride à travers la parole du *conteur*. Le déménagement aux États-Unis, en parallèle à l'enseignement universitaire, à la direction du *Courrier de l'Unesco* et la participation au projet du Parlement International des Écrivains de Strasbourg, projette Glissant dans une dimension tout à fait différente, celle de la créolisation et de la mondialité des différences. Finalement, Glissant comprend que la Martinique et la Plantation ont été le laboratoire d'un plus large processus : le bateau négrier est le ventre du monde.

Le parcours de Rushdie présente de nombreuses affinités avec le parcours glissantien : dès *The Satanic Verses* l'horizon de l'écrivain n'est plus réductible à un plan exclusivement anglo-indien ou postcolonial. Rushdie établie activement (à travers des correspondances, des entretiens, des comptes rendus) une véritable République Mondiale des Lettres Contemporaine où entrent tous les écrivains qui affirment le pouvoir imaginaire et créatif de la littérature contre l'émoussement sur le plan de la chronique journalistique et de la non-fiction. Chez Rushdie la littérature se lie à la liberté d'expression, à la lutte contre le fascisme de la langue. Comme chez Glissant c'est le mouvement dans le champ littéraire lui-même qui permet une poétique globale de la créolisation : la condition de l'anglo-indien en tant qu'homme traduit devient un modèle de la condition du migrant qui devient à son tour un modèle de l'être humain contemporain.

Rushdie arrive à trouver son indépendance dans le champ littéraire grâce au succès de *Midnight's Children*, et aussi, de façon paradoxale, à la *fatwa* ; quand Glissant et Meneghello la trouvent dans l'université. Les romans de Meneghello, tout à fait révolutionnaires par rapport au contexte néoréaliste italien, peuvent être pensés uniquement à travers sa condition de

dispatriation à l'Angleterre. L'enseignement à l'Université de Reading, les traductions, les transferts et les contacts culturels permettent à l'écrivain sa poétique transculturelle. *Libera nos a malo* découle de la période des traductions de la langue anglaise (1960-63) et du retour au pays natal. Meneghello, un professeur universitaire affirmé à Reading, ne cherche pas une reconnaissance dans le champ littéraire italien (surtout après les vives critiques à l'encontre des *Piccoli maestri*), mais pense ses romans à l'intérieur de la littérature italienne elle-même, à travers une perspective contrapuntique. Il n'est pas obligé de suivre les lois esthétiques locales puisqu'il reçoit un salaire universitaire que lui donne à vivre : la littérature n'est pas une source de revenus, mais une source d'étude et d'expérimentation. Ses livres peuvent ainsi naître lentement, non contraints par des délais éditoriaux, à partir du flux du matériel manuscrit.

La condition du *dipatrio* permet à Meneghello de détecter les continuités entre le régime fasciste et le gouvernement de la Démocratie Chrétienne, de voir les points de contacts politiques et intellectuels. De cette manière, il a un véritable regard postcolonial sur l'Italie, qui ne souligne pas que la condition du sud, mais aussi celle du nord face à la colonisation capitaliste menée par les États-Unis. *Libera nos a malo* est un roman-essai anthropologique sur un village du nord qui met en évidence l'extrême pauvreté, les croyances, le folklore : une opération révolutionnaire si nous pensons aux reportages néoréalistes des années 1950, et déjà à *Cristo si è fermato a Eboli* de Carlo Levi (1945). Ces ouvrages ont contribué à créer une opposition dichotomique entre le nord de l'Italie, territoire des Partisans, de la Raison et du Progrès, et le sud, territoire du mythe et du folklore. Ce regard permet aussi à Meneghello de ne pas chercher un début littéraire immédiat dans la première production de la Résistance : il laisse le matériel se décanter, il attend. Il ne s'insère dans le débat politique et esthétique qu'en 1964, à la hauteur de la *Préface* du 1964 du *Sentiero dei nidi di ragno* de Italo Calvino et de la publication posthume des romans de Beppe Fenoglio. De cette manière, il se place dans une nouvelle ligne partisane antirhétorique qui peut critiquer à la fois la rhétorique du fascisme et la mythologie de la Résistance. Grâce à sa distance privilégiée Meneghello comprend que les Italiens ne sont pas des antifascistes et des partisans, mais des fascistes et des démochrétiens : le fascisme n'a pas été une parenthèse, mais l'autobiographie de la nation. Chez Meneghello la possibilité de construire une Italie démocratique ne se conçoit qu'à partir de cette critique sévère. Il faut lire l'opération de Meneghello dans une dialectique ouverte avec *Uomini e no* (1945) d'Elio Vittorini et avec le cinéma du néoréalisme. Le spectateur contemporain d'un film comme *Roma città aperta* (1945) de Roberto Rossellini s'étonnera que les ennemis des partisans et du prêtre populaire ne soient pas les fascistes, mais les nazis : les fascistes ont déjà disparu, l'italien s'est déjà purifié. Cependant, une grande partie du gouvernement fasciste

continua sa carrière après l'assassinat de Mussolini, sous un autre visage (on voit l'épisode de Zacchéo au casque allemand dans les *Piccoli maestri*).

Chapitre Deux.

Le roman-monde : l'écriture de la poétique de la relation.

2.1. Tracer les théories du roman.

Ce sous-chapitre se focalise sur l'axe fondamental du rapport entre roman et monde. Afin d'éviter une sorte d'état de l'art chronologique et documentaire, nous avons décidé de répartir les théories du roman en trois parties. Nous sommes partis de la théorie de Jean Bessière, qui identifie le trait distinctif du roman contemporain transculturel par rapport au roman de la tradition occidentale dans le nouveau rôle du monde en tant que réseau de relations planétaires. Nous avons enrichi l'analyse du comparatiste français par les positions de matrice decoloniale que, dans la deuxième partie du Vingtième Siècle, ont lu le roman comme l'objet esthétique du capitalisme et de l'impérialisme (Anderson, Said, Moretti), pour passer à des réflexions qui partagent l'attention envers des « ontologies pluralistes » (Samoyault, Message, Fuentes, Kundera). Ensuite, nous nous sommes focalisés sur une ligne précédente, qui « préfigure » ces positions mondialistes, où le roman est théorisé en tant qu'objet pluridiscursif qui peut englober le monde dans son ensemble. Nous avons tracé une généalogie fondée sur des renvois et des influences qui part du Romantisme de Iéna (Schlegel), passe par le roman dialogique et chronotopique de Mikhaïl Bakhtine et arrive aux théories de Frank Kermode et Roland Barthes. Finalement, nous avons étudié la ligne qui se saurait « imposé » dans la modernité et la contemporanéité occidentale, c'est-à-dire le roman qui imite le monde, la mimesis du réel. Nous sommes partis de la définition du roman en tant qu'épopée de la bourgeoisie de Hegel, pour analyser ensuite les théories de Lukács et le « réalisme existentiel » de Auerbach. Ensuite, nous nous sommes concentrés sur la plus influente monographie qui continue cette ligne, la *Teoria del romanzo* de Guido Mazzoni, pour ensuite conclure avec la théorie des mondes fictionnels de Thomas Pavel et au débat contemporain sur fiction et non-fiction.

2.2. Pour une théorie du roman-monde.

À partir de la deuxième partie du Vingtième siècle, dans le champ littéraire transnational, le roman s'est imposé en tant que genre hégémonique : n'étant plus limité à l'imaginaire

national, il a été le genre littéraire le plus influencé par les politiques et les économies de la globalisation, ainsi que sujet privilégié de la *World Literature*. Plusieurs lignes ont été tracées pour cartographier les complexes morphologies du contemporain. Il suffit de penser au roman maximaliste (Ercolino 2015), genre hypertrophique qui se développe dans la deuxième partie du Vingtième siècle aux Etats-Unis, et ensuite se répand en Europe et à l'Amérique Latine. Selon Ercolino, le genre est caractérisé par : longueur, mode encyclopédique, choralité dissonante, exubérance diégétique, caractère exhaustif, omniscience narrative, imaginaire paranoïaque, intersémiotité, engagement éthique et réalisme hybride. Mais nous pensons aussi au *transcultural novel* (Dagnino 2015) caractérisé par une auctorialité transculturelle qui met en scène un franchissement des frontières et une focalisation polyphonique, tout en critiquant les concepts modernes de nation et de maison. On regarde de façon plus générale aux différentes définitions de *global novel* : canon de chefs-d'œuvres *born translated* (Walkowitz 2015) écrits pour la traduction, qui représentent le monde par des nouvelles caractéristiques narratologiques (Pennacchio 2018, Kirsch 2016) ainsi que morphologiques et chronotopiques (Calabrese 2005, Ganguly 2016). Malgré le *global novel* apparaît comme une sorte de terme-conteneur, la critique partage l'individuation d'un nouveau canon transnational où le succès éditorial s'est achevé avec la recherche formelle. Ici le « savoir » s'oppose au « désirer » et le global est atteint par défaut, à travers l'élimination des localismes. Le réalisme magique s'impose en tant que marque stylistique partagée, capable de ne pas imaginer un monde simulacre de l'ordre géopolitique international, mais un collage composé d'espace et de temps multiples.

Une partie de la critique a mis en lumière les problématiques des *global novels*, en les identifiant en tant qu'ouvrages délocalisées et hyper-traduisibles qui reproduisent le non-lieu et le *globish* de la globalisation (Coletti 2011, Morace 2014, Cheah 2016). Des nombreux chercheurs ont ainsi proposé la catégorie de roman-monde pour mapper des romans contemporains transculturels qui naissent dans le franchissement des langues et des frontières, en proposant des nouvelles ontologies pluralistes (Pageaux 1995, Krysinski 2003, Message 2013). Notamment, selon Bessière le genre du roman ne serait-il caractérisé par la narrativité ou par la mimesis, mais par le traitement des identités. Le roman ne privilégierait pas la figuration du logos (c'est-à-dire de la mimesis, de la représentation du réel et de la structuration du temps), mais de l'ethos (la constitution d'une ou plusieurs identités). Par conséquent la particularité générique du roman ne demeure pas dans le récit (l'ordre du discours), ni dans la fiction, ni dans le réalisme, mais dans le rapport entre ethos et temporalité, sujet et chronotope. La mondialisation du genre a créé une fracture significative entre la tradition occidentale du

roman, caractérisée par l'*anthropoïesis* de l'individualité, et le roman transculturel contemporain, caractérisé par une *anthropoïesis* de la transindividualité.

Nous avons contextualisé dans ce cadre la réflexion de Glissant sur le roman et l'histoire. Selon Glissant le roman est la forme discursive de la domination coloniale, l'art de ceux qui ont « le droit de dire le monde » : par conséquent tout roman n'est pas que la narration d'une histoire, mais l'expression (tout aussi inconsciente) d'une poétique précise. Il individue une double origine de la prose occidentale : une héroïque et aristocratique, qui se transforme en pratique bourgeoise ; l'autre comique et populaire. Le premier produit l'épique, pour s'ouvrir ensuite à la fiction avec la naissance de la société bourgeoise. Glissant oppose à ce genre de roman une particulière conception d'épique moderne, différente de la classique, qui trouve son exemple contemporain le plus significatif dans l'œuvre de William Faulkner. C'est à partir de la naissance des États-Nation que la bourgeoisie crée le roman comme fiction. Chez Glissant littérature et monde sont toujours reliés : la décolonisation du monde social passe également par une révolution de l'imaginaire. Ces romans-monde, en critiquant l'ordre du discours colonial, ne peuvent pas respecter la répartition occidentale classique des genres. La littérature aujourd'hui pour Glissant est un objet de production et consommation généralisée : il critique en particulière le *global novel*, dont les caractéristiques seraient la centralité de l'intrigue, la langue standardisée et aisément traduisible (le *Globish*, la langue anglaise appauvrie de tout trait local et devenue *lingua franca* mondiale), la délocalisation. La poétique de la relation est ainsi la possibilité de concevoir dans notre imaginaire l'incroyable processus contemporain de rencontre, choc, mise en relation des différentes réalités de notre totalité-monde. Par conséquent le roman-monde est le tissage d'une trame pluridiscursive qui fait ressortir les lieux-communs entre les cultures de notre contemporanéité (« les lieux où des pensées du monde rencontrent des pensées du monde »).

Même si Meneghello n'a pas élaboré une véritable théorie du roman, il a beaucoup réfléchi sur la tradition européenne du roman dans ses essais. La pensée du roman chez Meneghello est fortement liée à la relation entre expérience et écriture, en envisageant un dépassement des divisions dichotomiques entre fiction et non-fiction. Nous avons comparé les réflexions de l'écrivain avec des autres théories significatives qu'il cite directement (*The Sense of An Ending* de Frank Kermode, 1967 ; *Le Lezioni Americane* de Italo Calvino, 1988), ainsi qu'avec la critique sur le néoréalisme et le modernisme italien. Finalement, nous avons tracé une comparaison avec les théories du néo-modernisme et du rhizome, en analysant les

différences et les affinités avec les écrivains que Meneghello cite le plus : de Vittorini à Henry James, de Joyce à Kafka.

Le roman et la fiction chez Rushdie ont un pouvoir gnoséologique qui permet la lecture et la compréhension du monde. Par conséquent, la déconstruction de l'Histoire va toujours avec la mise en crise des paradigmes classiques du réalisme. Le migrant est un « homme traduit », en traversant les frontières il vit une continue reformulation du concept de réalité, qui le conduit à comprendre que « reality is an artefact » (Rushdie 1991, 280). Toutefois, aujourd'hui pour Rushdie « by general consensus, we live an age of non-fiction » ; en revanche, l'auteur se place en défense de la valeur cognitive de la fiction. La multiplicité du panthéon polythéiste indouiste mène le sujet indien à interpréter le monde comme un hybride entre réalité et imaginaire. Mais il ne s'agit pas seulement d'une spécificité indienne : « as a migrant myself, I have always been fascinated by the migration of stories » (Rushdie 2021, 17). *Les Mille et Une Nuits* eux-mêmes sont un exemple de cette éternelle migration des histoires dans la littérature mondiale. Selon Rushdie le réalisme n'est qu'une façon de décrire la réalité : il est culturellement connoté, un style de représentation qui naît dans un moment historique précis (la *Victorian Age*) dans le but d'établir une réalité historique spécifique (la modernité occidentale). Rushdie mentionne directement Milan Kundera pour opposer à cette ligne une autre tradition, celle de Sterne, Cervantes et Shakespeare. Cette forme narrative ouverte et multiforme est nommée *protean literature* (littérature protéiforme). Ici l'art n'est pas classé dans des genres préétablis mais peut être beaucoup de choses en même temps. Pour Rushdie la *protean literature* est plus réaliste du réalisme lui-même, car elle correspond en réalité à l'irréel (l'absurdité, la complexité) du monde contemporain. Par conséquent, le *protean* constituerait une tradition transnationale alternative au roman réaliste, pas enfermée dans « une erreur à propos de la conception du réel » (Rushdie 2021, 45), c'est-à-dire de voir et de représenter le monde comme ordinaire alors qu'il est extraordinaire, de le décrire comme modéré alors qu'il est extrême.

2.3. Structures du roman-monde.

Au niveau structurel nous avons identifié comme éléments communs majeures : 1) la mondialisation des chronotopes, 2) la pensée de la trace. Les romans de notre corpus présentent des similaires modalités de représentation de l'espace-temps : nous trouvons des lieux trans-temporels ou des diversités temporelles (à la fois vécue par le sujet et par des autres générations) reviennent et se chevauchent (souvent dans la même page) en présentant une structure temporelle spiraliforme. Quand il n'y a pas d'unité de lieu, les diversités spatiales vivent

toujours dans un contact permanent quasi magnétique : chaque lieu a sa propre unicité mais vit en relation avec les autres lieux du monde et du récit. Ce nouveau rapport entre les espaces et le temps, le chronotope de la mondialité (du tout-monde) entraîne une réorganisation des traits stylistiques du réalisme occidental à travers la déstructuration de deux volets : 1) le rapport logique cause-effet, 2) la représentation tragique du quotidien. Si les espaces et les temps ne se présentent plus dans un rapport progressif, linéaire, synthétique, la causalité entre les événements ne peut plus être un véritable principe de représentation. Les romans-monde structurent leur récit, leur narration, à travers une poétique du tissage des lieux-communs, c'est-à-dire des thèmes, des personnages, des rythmes, des mémoires, des sensations, où une pensée du monde rencontre une autre pensée du monde. Cette poétique des *relationships* est détectable notamment par l'étude des transitions entre les paragraphes et les chapitres, en se focalisant sur les écarts évidents, mais surtout sur ce qui assure la cohésion de la totalité.

Dans *Mahagony* Glissant lie les histoires des trois personnages Gani, Maho et Mani. Il s'agit d'histoires éloignées dans le temps et qui ne présentent pas un rapport cause-effet entre eux. Cependant il y a un élément partagé : le marronnage aux alentours de l'arbre de mahogani, un arbre-rhizome qui garde les mémoires du territoire. Mathieu Béluse voudrait ranger les événements à travers un critère de scientificité historiographique, mais il s'apercevra que pour rétablir cette trame il devra tisser les lieux-communs entre les différents récits et opinions des sujets qu'ont assisté aux histoires des protagonistes. Le roman est structuré en trois sections thématiques, tout comme *Tout-monde*, où les trois chapitres représentent les trois phases du mouvement de l'errance enracinée : le départ, le voyage, le retour. Chaque section est ouverte par des prologues que parodient les invocations classiques aux Muses. Dans le prologue à la première section Glissant parle directement au lecteur, en essayant de l'introduire dans la structure spiraliforme du chronotope du tout-monde. Nous avons étudié les chevauchements chronotopiques des espaces et des temps, ici il suffit de rappeler deux exemples. Dans le chapitre *Banians* l'alter ego Mathieu Béluse entrelace la Vernazza (Ligurie, Italie) contemporaine (1953) avec la Gênes du départ de Christophe Colomb, c'est-à-dire le point d'origine de la colonisation des Amériques (et du tout-monde). En revanche, le chapitre *Atala* donne une carte décentrée de Paris, parcourue toujours de façon liminaire, pensée ou imaginée de loin : la ville est une sorte d'aimant qui attire des histoires et des lieux différents qui échappent dans toutes directions possibles.

Dans *Libera nos a malo* de Meneghello les différents récits sont déclenchés par deux méthodes narratives, caractérisées par l'ancrage initial au temps de la narration, pour revenir

ensuite au passé. Il s'agit de moments épiphaniques partagés en groupe, ou de retrouvailles des journaux intimes dont l'auteur se fait philologue-inventeur. Le retour au passé n'est jamais un flashback : le je transculturel bouge entre les temps sans imposer des frontières, en gardant l'unité de lieu de Malo. La continuité narrative est permise par un système articulé de transition entre fragments différents. Un autre élément significatif est la mémoire sonore et musicale : des moments très différents au niveau de la narration, du temps et de l'espace sont liés à travers l'association sonore des chansons enfantine rappelées par l'auteur. Cette structuration rythmique du récit est encore plus évidente dans *Pomo pero*, qui procède par associations métaphoriques et rythmiques souvent associées au registre lyrique, en les traduisant dans des situations liées à un registre bas et comique. Cependant, par rapport à *Libera nos a malo*, le livre est surtout caractérisé par un ton d'élégie qui semble à la fois ressasser et immobiliser le pays, afin de le regarder comme pour la dernière fois avant de sa disparition définitive (à la fois sur le plan de l'histoire sociale et sur celui de la mémoire individuelle). *I piccoli maestri* est caractérisé par le chronotope de l'*Altipiano*, où ils s'interpénètrent le temps du retour, de la guerre fasciste, de l'apprentissage partisan, tous caractérisés par des perceptions et rythmes de vie très différents. Il s'agit d'un temps spiraliforme, disposant de phases de différences et de répétitions dans le même lieu : on voit le chronotope « explosé » de la rafle, opposé à l'immobilité de l'expérience partisane. Finalement, pour ce qui concerne *Il dispatrio*, nous avons étudié le système de transitions entre les fragments, en démontrant la présence d'une logique des *relationships*. Les différents fragments écrits et vécus à l'Angleterre sont associés à travers des motifs et des formes (avec la particularité des voyants linguistiques anglais) et pas par un rapport cause-effet. Notamment, nous nous sommes focalisés sur le chapitre de la visite de Morante, Moravia et Montale à Reading.

Dans *Midnight's Children* de Rushdie nous avons remarqué un véritable tissage des lieux-communs dans le chronotope de Bombay : des temps non chronologiques qui retournent sur eux-mêmes grâce aux deux motifs rhétoriques et allégoriques du nez et du drap troué. Toutefois, l'oscillation temporelle majeure est l'interpénétration du temps du récit avec le temps de l'histoire. En fait, *Midnight's Children* vit dans une hybridation entre l'écriture et l'oralité : Padma donne un régulière contrepoint dialogique à l'exposition de Saleem. Si le protagoniste se perd dans des digressions et voudrait démontrer le retour à spiral des lieux-communs (le « pickling of history »), Padma fait pression pour une continuité logique cause-effet. D'autre côté, *The Satanic Verses* s'appuie sur la relation entre Londres et Jahilia, deux chronotopes caractérisés par des temporalités tout à fait différentes. Londres représente la temporalité moderne, athée, elle est l'histoire, le progrès ; alors que Jahilia est le temps du Coran, le temps

immobile de la religion et de la foi. Le roman est structuré autour de trois lignes narratives : Gibreel et Saladin dans la Londres contemporaine, l'histoire de Muhammad et la création du Coran, la pérégrination du village de Titlipur vers La Mecque, dirigé par Ayesha. La structure est musicale, le même thème revient alterné par des autres thèmes secondaires grâce à un système de proximités thématiques. Le procédé narratif qui permet le passage entre Londres et Jahilia est garanti par les rêves de Gibreel. Rushdie combine les caractéristiques du traitement chronotopique de *Midnight's Children* et de *Satanic Verses* dans *Quichotte*. En fait, tout comme *Midnight's Children*, *Quichotte* est composé par deux lignes narratives principales, qui correspondent à l'histoire et au récit. L'histoire est celle de Ismail Smile, renommé Quichotte, qui part pour voyage *on the road* à travers les Etats-Unis avec son fils imaginaire Sancho pour rencontrer l'amour de sa vie, Salma R, star de la télé. Ce niveau est entrelacé avec l'histoire de Sam DuChamp, auteur du Quichotte, qui pendant l'écriture cherche à rétablir les rapports détruits avec son fils et avec sa sœur. Les niveaux sont tissés par certains lieux-communs, qui sont motivés par le narrateur grâce au changement chronotopique du monde contemporain lui-même.

Chez Glissant, Meneghello et Rushdie le réel est toujours une construction linguistique, et l'histoire elle-même est un processus de mise en forme du réel. Les romans-monde sont l'écriture de la poétique de la trace, c'est-à-dire le lieu de la critique de l'historicisme et de l'historiographie occidentale au lieu de la prolifération des microhistoires. Les microhistoires ici ne sont pas les quotidiennetés hyper-subjectives et individualisés du bourgeois occidental. La microhistoire est intersectionnelle, elle représente les relations entre des communautés locales et globales dans des temps et des espaces divers : elle est l'histoire des subjectivités contre l'Histoire écrite par le colonisateur, par le fasciste, par le pouvoir en tant que nœud de relations.

Midnight's Children est en même temps réécriture et métaphore de l'histoire de l'Inde : Saleem, née au moment de l'indépendance de l'Inde de l'Angleterre est lié à l'histoire du subcontinent par un lien indissoluble. Mais cette *elephantiasis* (Frank 2008, 134) ne regarde pas que Saleem, car *Midnight's Children* est un roman de la foule (la *Midnight's Children Conference* est une métaphore de la diversité indienne). Saleem présente au lecteur quatre modalités à travers lesquelles lui et sa famille (miroir de trois différents moments historiques indiens) sont liés à l'histoire : « actively-litteraly », « passively-metaphorically », « actively-metaphorically » et « passive litteraly » (Rushdie 1981, 330).

Pomo pero est le roman de Meneghello où le rapport entre microhistoire familial et histoire nationale est le plus souligné. Le livre est caractérisé par un certain degré d'irréalité et de déformation grotesque. Mais la bizarrerie et la folie ne sont pas des réactions à un monde en état de décomposition, mais les effets naturels qui découlent d'un monde où dès l'enfance le sentiment fasciste d'unité nationale est très puissant, à travers le nonsense de l'éducation en langue italienne et des principes à apprendre par cœur. La reconstruction du fascisme du village ne suit pas ainsi le schéma d'une reconstruction logique-rationnelle, mais l'irrationalité de l'imposition de la dictature elle-même : afin de comprendre le fascisme, il faut le remettre en musique à travers le rythme original. *Libera nos a malo* et *I piccoli maestri* jouent sur une opposition entre le récit national et le réseau de microhistoires de petites communautés. D'un côté la représentation de Malo et donc de la tangibilité d'une province italienne constituée par des paysans, avec leurs formes de vie et leurs coutumes. De l'autre côté *I piccoli maestri* s'appuient sur l'action de « tirare il collo alla retorica fascista » (Meneghello 1964, 549), mais aussi à la rhétorique de la Résistance, en narrant les actions pas tout à fait héroïques d'un petit groupe de partisans décrits en tant que *fucking bandits*. Dans *Libera nos a malo* nous voyons des formes de vie qui n'auraient pas eu une dignité de représentation dans le roman bourgeois, dans ce sens il s'agit sûrement de l'ouvrage la plus rabelaisienne de Meneghello : le rire et le grotesque sont les éléments génératifs de la plupart des épisodes. De l'autre côté, dans *I piccoli maestri* les éléments les plus dramatiques (la guerre fasciste, la rafale) sont toujours déformés en manière grotesque et ironique, alors que les éléments les plus sérieux sont en tension avec un contrepoint ironique. En fait le rapport entre réalité et vérité, expérience et écriture, chez Meneghello ne veut pas signifier une extrême adhérence au fait, mais aux perceptions du fait par l'individu, et par conséquent aux réflexions sur cette mémoire personnelle et au tissage avec des autres lignes de la mémoire, de l'histoire, de la société.

Dans *Mahagony* Béluse se rend compte que revenir en arrière dans l'histoire de la Martinique veut également dire parcourir la traite des esclaves. Il s'agit de la pensée de la trace, qui ne se structure pas de façon linéaire mais à travers des écarts et des vides, des rencontres avec l'inconnu. L'inconnu est envisagé dans trois moments : dans le ventre du bateau négrier, dans le gouffre de l'Océan Atlantique, dans le système de la Plantation. Par conséquent l'histoire de la Martinique ne peut pas être rétablie si non à travers le voyage, en la mondialisant, en la contextualisant avec l'histoire de la colonisation européenne. Le dernier roman de Glissant, *Ormerod*, est peut-être l'exemple le plus significatif de la pensée la trace. Ici le narrateur structure deux événements qui n'ont apparemment aucun rapport entre eux : la révolte guidée par Flore Gaillard à Sainte-Lucie en 1793 et l'invasion militaire par les États-Unis de

l'île indépendante de Grenade dans le même archipel en 1983, après le putsch de Maurice Bishop. Le seul élément qui lie ces deux événements est le nom de Beverley Ormerod, une amie de Glissant, professeure de littérature francophone en Australie. En fait elle serait apparentée avec l'un des instigateurs du putsch ; le rapport d'amitié conduit Glissant à s'intéresser au sujet en le tissant avec une histoire insurrectionnelle martiniquaise. La pensée de la trace et la pensée de la mondialité convergent : afin de connaître l'histoire des Caraïbes il faut la mondialiser, tisser des liens inattendus avec l'Australie, et après revenir en arrière, rétablissant une histoire orale. Dans *Sartorius* la pensée de la trace du peuple des Batoutos a un corrélatif objectif, un signe, le *kwamé*, dont la recherche est une antigénéalogie par traces du passage des Batoutos dans l'histoire, dans l'art, dans la littérature. Dans *Sartorius* il est impossible de séparer fait et fiction, littérature et document : le livre est un rhizome qui bouge entre une multiplicité de références intertextuels transculturels. Il y a des nombreux exemples de déconstruction des frontières : la réalisation du peuple utopique des Batoutos (son introduction dans le réel) a lieu à travers des stratégies qui lient en continu la fiction du récit à la tangibilité de l'actualité, à travers le tissage avec des faits et des personnes vraiment existés.

Finalement, nous avons comparé les réalismes pluralistes de *Tout-monde*, *The Satanic Verses* et *Quichotte*, en nous focalisant sur l'hybridation des plans de la réalité et de la fiction, du mythe et de l'actualité, de la religion et de l'histoire politique. Ces livres partagent la volonté d'établir un nouvel imaginaire éthique et social en cassant en permanence le pacte réaliste avec le lecteur occidental.

Chapitre Trois.

Transculturalité, identité-relation et rhizomatisation auctoriale

3.1. Le retour de la subjectivité comme moyen de compréhension du monde.

Notre but n'a pas été simplement de composer une classification des catégories à travers lesquelles la critique a défini la figure de l'auteur dans la littérature des dernières années, mais de suivre un parcours précis. En fait, pendant les années 1970, Roland Barthes lui-même pendant son expérience au Collège de France recommence à donner une importance significative à la figure auctoriale en tant que sujet culturel, social ; notamment à ses relations avec l'acte créatif, jusqu'à arriver à la théorisation de la biographématique : l'étude des modalités à travers lesquelles le *self* de l'auteur se démultiplie pendant l'acte de l'écriture. En parallèle à l'évolution de Barthes dans la critique littéraire la subjectivité en tant que forme

d'herméneutique du réel réengage une importance significative. Dans ce cadre, nous avons comparé les études sur les récits du soi (Lejeune, Gasparini, Gefen) et la nouvelle importance du concept de location dans la critique postcoloniale (Bhabha, Hall, Said) féministe (Borghi, bell hooks, Braidotti) et decoloniale. Finalement notre thèse, en ligne avec des nombreuses perspectives critiques (Bessière, Krynski, Medaglia, Pennacchio), est que ce nouvel intérêt critique conduit des auteurs transculturels spécifiques, caractérisés par les parcours dans le champ transnational de la littérature qu'on a analysé dans le premier chapitre, à reconcevoir leur propre auctorialité dans une perspective rhizomatique.

3.2. Auteur-rhizome et narrateur déparleur.

Dans ce sous-chapitre nous nous sommes focalisés sur le modalités textuelles à travers lesquelles l'omniscience de l'auteur se manifeste dans les romans, notamment l'importance donnée au paratexte (notes, glossaires, commentaires, dédicaces), et aux métalepses de l'auteur. Si le premier élément caractérise surtout Meneghello et Glissant, le deuxième est partagé par tous les trois. Nous avons reparti l'analyse sur la base du type de focalisation du narrateur. Le narrateur à la première personne est adopté surtout par Meneghello (*Libera nos a malo, Pomo pero, I piccoli maestri, Il dispatrio*), mais il y a également des occurrences chez Glissant (*Mahagony*) et Rushdie (*Midnight's Children*). Le seul cas de narrateur à la troisième personne chez Meneghello n'est pas dans notre corpus (*Fiori italiani*) ; en revanche il caractérise les romans-monde à la fois de Glissant (*Tout-monde, Sartorius, Ormerod*) et de Rushdie (*The Satanic Verses, Quichotte*). Une représentation chaotique de la multiplicité du monde est condition nécessaire mais pas suffisante afin d'exprimer le rapport entre sujet contemporain et mondialité. En suivant la théorie du rhizome de Deleuze et Guattari, nous avons cherché à démontrer comment la multiplicité doit également inclure le point de vue. En fait, si la réalité n'est pas objective, le narrateur lui-même ne peut se placer en dehors de son récit, comme un Dieu omniscient ou comme un réalisateur impartial. Chez Glissant, Meneghello et Rushdie la nature « dispatriée » (*dispatriata*), transculturelle, traduite de l'identité, conduit à une rhizomatisation de la figure de l'auteur. Dans les romans de notre corpus il est impossible de discerner nettement auteur et narrateur, car le plan de la vie et le plan de l'œuvre s'hybrident systématiquement. Il y a une nouvelle figure transversale au texte, que Glissant définit déparleur : un énonciateur qui tisse la diversité chronotopique mais qu'en même temps s'écaille, se multiplie, se rhizomatise dans cette diversité. Les trois partagent la même démarche de co-présence de plusieurs personnages qu'encarnent des moments de vie différents de l'auteur lui-

même, et qui, par conséquent, donnent leurs particuliers points de vue à la narration. La réalité, la DNA du réel, passe à travers une multiplicité de prismes multifocales : il n'y a pas d'objectivité mais une relation entre les subjectivités.

Dans ce cadre, la pratique de l'autocommentaire est utilisée dans une direction archéologique : l'écrivain est un pacotilleur des mémoires oubliées, pris dans un perpétuel travail de retour sur soi-même et sur le matériel manuscrit. Dans *Libera nos a malo*, *Pomo pero* et *Tout-monde*, les notes sont à la fois le lieu de l'affirmation de la figure de l'auteur dans le paratexte, mais aussi le lieu d'une continue diffraction dans une multiplicité identitaire. En particulier, dans *Libera nos a malo*, le narrateur commente en permanence les événements, donnant des avis de nature général, philosophique et anthropologique. Dans *I piccoli maestri* la voix du narrateur a surtout une fonction méta-textuel et de témoignage ; dans *Il dispatrio*, en revanche, la voix de l'auteur est toujours mélangé avec la figure de la personne civile de l'écrivain et de son image sociale. Le roman est vraiment une biographématique, au sens barthesien : les différents Meneghello co-existent tout au long de la narration et deviennent des personnages qui donnent des avis. Dans *Mahagony* nous entendons la voix du narrateur dans le chapitre *Celui qui commente*. Finalement l'auteur se multiplie dans une double instance d'énonciation : d'un côté l'alter ego Béluse qui tisse les différentes histoires et de l'autre un commentateur qui donne une interprétation aux vicissitudes. Les deux se différencient par la finalité du processus : si Béluse avait renoncé à la littérature, le commentateur en affirme le pouvoir. Mais finalement le commentateur explique que les deux subjectivités se tissent l'une dans l'autre et qu'il n'est pas possible de les partager de façon définitive. Même dans *Midnight's Children* la narration à la première personne n'est pas fluide, elle est interrompue en permanence par les interruptions de Padma, mais aussi par les digressions et les métalepses de Saleem, qui parle directement au lecteur avec des processus de mise en abyme.

En fait, la métalepse a une véritable fonction cognitive, car elle casse le quatrième mur entre fiction et réalité. Toutefois, par rapport à la pratique du jeu nihiliste postmoderne, de la fictionnalisation de la réalité (à la *Truman Show*, tout est fiction), chez Glissant, Meneghello et Rushdie la métalepse a une valeur politique, car le réel est une construction narrative et la métalepse démontre ainsi au lecteur que chaque histoire est un récit, jamais objectif. Par conséquent les personnages à leur tour se rebellent au gouvernement incontesté de l'auteur (et donc de l'auctorialité et de l'autorité) : ils questionnent sa parole, son énonciation, en faisant ainsi le parcours à l'inverse. Le roman est donc un site de conflictualité et de dialogue, et non une exposition de thèses et d'idéologies.

Dans *Sartorius* et *Ormerod* nous trouvons un déparleur inédit par rapport à *Mahagony* et à *Tout-monde* : le chevauchement entre auteur et narrateur est total, si comme celle entre réalité et fiction. Le narrateur se représente plusieurs fois pendant des dialogues avec des amis et des collègues ou à son propre bureau, tandis qu'il organise les fichiers et les informations que lui ont été fournies. Alors que la nature de la troisième personne quasi-omnisciente qui tisse les histoires de Saladin et Gibreel avec les épisodes du Coran dans *The Satanic Verses* est très ambiguë. En fait, si dans certains passages il s'agit de Rushdie lui-même, avec un chevauchement entre auteur et narrateur, dans des autres passages il s'agirait de Satan lui-même. L'ambiguïté est gardée afin de mettre en crise à la fois le concept d'autorité unique du texte littéraire, mais également celle des textes sacrés (de chaque narration). Le narrateur apparaît en tant que *trickster* que place ses personnages dans des situations très compliquées en mettant à l'épreuve leur libre arbitre. Dans ce cadre, l'épisode majeur des versets sataniques est une métaphore du questionnement de la figure de l'auteur monolithique occidental en direction de la constitution d'un savoir dialogique et polyphonique. Cette figure fait place dans *Quichotte* à un narrateur qui rappelle la tradition romanesque picaresque, qui commente l'histoire de l'extérieur en explicitant sa propre nature à travers des métalepses permanentes qui dévoilent le jeu de la mise en abyme au lecteur en l'interpellant. Tout comme dans *The Satanic Verses*, l'auteur semble se placer dans une position d'observation proche à celle du lecteur, et quasi hostile aux personnages.

3.3. Diffraction du je et points de vue relationnels.

Dans ce sous-chapitre nous nous sommes concentrés sur les modalités de rhizomatisation du je à la fois de l'auteur et du narrateur dans les romans, notamment à travers une étude des différents alter ego des trois écrivains. Nous avons accompagné cet axe d'analyse par l'étude de l'alternance des focalisations narratives, souvent à l'intérieur de la même phrase ou du même paragraphe, qui caractérisent les romans. Cette approche narratologique est toujours allée de pair avec une analyse culturelle et sociale capable de voir les liens entre ces rapports polymorphes entre auteur et personnage et l'analyse imagologique des identités individuelles en tant que faisceaux de relations transculturelles. Pour faciliter l'analyse, dans ce cas nous avons partagé l'analyse par auteur.

Les romans de Glissant, Meneghello et Rushdie sont vivement autobiographique, tout chez eux passe par l'expérience vécue et la notation directe du réel. Pendant les dernières années, la critique de la littérature s'est beaucoup focalisée (et, peut-être, aplatie) sur les

dichotomies fiction / non-fiction, roman / autobiographie, fiction / réalité. Ce système de dichotomie s'est souvent accompagné avec une analyse des correspondances entre la vie de l'auteur et la fiction romanesque, jusqu'à créer des gradations de vraisemblance plutôt ambiguës. Ici nous n'avons pas cherché à démontrer comment la vie influence l'œuvre, mais comment l'écriture devient prisme pour la compréhension de l'expérience. Chez nos trois auteurs, l'expérience est toujours, principalement, l'expérience du sujet dans le monde (*dispatré*, relationnel, mais toujours sujet). Nous nous sommes ainsi intéressés aux façons par lesquelles l'autobiographie est utilisée en tant que nœud, moyen pour rétablir le DNA du réel : ici la distinction entre fiction et non-fiction n'a finalement pas de validité herméneutique.

Dans *Mahagony* la réalité sociale de la Martinique est donnée à travers une pluralité de processus imagologiques et une permanente comparaison entre des points de vue différents sur les mêmes événements. Christian Uwe (2018) a décrit le roman comme un discours choral caractérisé par : l'imputabilité du discours à un sujet collectif, le mouvement circulaire du discours, l'interrelation des différentes voix, la revendication du discours lui-même. Dans *Tout-monde* nous avons remarqué l'énorme importance du processus de rhizomatisation de l'auteur dans une vaste multiplicité de figures : le jeune Glissant poète qui arrive à la Gare Saint-Lazare, le chroniqueur, le romancier, Béluse lui-même. Nous parlons d'identités qui prolifèrent et qui donnent lieu à un savoir dialogique. Nous avons également étudié l'antigénéalogie qui conduit de George de Rochebrune à Jorge de Rocamarron, par laquelle Glissant met en scène le fonctionnement de l'identité-relation. Dans *Sartorius* et *Ormerod* nous observons un nous collectif et rhizomatique qui s'alterne souvent avec le je du narrateur. Il n'est quasiment jamais possible d'individuer précisément les voix qui composent cette première personne plurielle : parfois elle semble se référer aux descendants des esclaves déportés aux Amériques ; parfois elle semble individuer les subjectivités qui vivent le tout-monde consciemment. Ou bien ils peuvent nous indiquer des personnes réelles proches à Glissant pendant l'acte de l'écriture (son fils Mathieu ou sa femme Sylvie). Dans *Ormerod* nous nous sommes également focalisés sur le personnage de Nestor'o, où elles confluent une grande multiplicité de figures : le narrateur, l'auteur, le personnage, et le lecteur lui-même. Pour ce qui concerne la créolisation des identités, tout comme Jorge de Rocamarron, les Batoutos dans *Sartorius* sont le modèle final de l'errance enracinée, de la non-possession d'un territoire, d'une existence neutre (Barthes 2002).

Les romans de Meneghello sont caractérisés par une multiplication des focalisations et une rhizomatisation de la figure de l'écrivain lui-même. *Il dispatrio* est un récit multifocal qui qualifie dans des manières différentes le je et le nous tout au long des temps et des espaces. Notamment nous avons analysé deux cas de branches de l'identité-relation : les deux alter egos

« Giacomo » et « mio fratello ». L'instrument poétique à travers lequel Meneghello réfléchit sur l'hybridation entre les différents pôles identitaires est l'ironie, en tant que multiplication éthique et distanciation. L'alternance des focalisations dans *Pomo pero* inclut également la troisième personne singulière, utilisée notamment pour le « strate poétique » de l'enfance. En fait, quand l'écrivain doit réfléchir sur les rapports entre le soi enfantin et son milieu il a besoin de s'éloigner de la matière, avec un regard archéologique qui sonde le réel. Finalement, le processus anamorphique le plus important est relatif à l'identité fasciste : l'adhésion et la rébellion au régime sont narrées à travers des changements de perspectives permanents. À la fois dans *Pomo pero* et *Libera nos a malo*, la diasporisation génère une co-présence de nous divers : il y a la communauté de Malo, le seul Meneghello et sa femme Katia, la communauté des expatriés. Ces différents nous se tissent avec la rhizomatisation du je afin de donner la DNA du réel. Elle est justement la compénétration des niveaux à permettre l'atteinte de la *glassy essence* et à rendre le récit le plus proche possible au réel.

Dans *Midnight's Children* l'identité transculturelle de Saleem est donnée déjà par la multiplicité de ses noms. Mais surtout elle contient en soi la multiplicité de l'intégralité de l'Inde : la métaphore de cette existence-conteneur est la télépathie de Saleem. La multiplicité de l'Inde entre ainsi directement dans Saleem et vice versa : dans le chapitre *All-India Radio*, le protagoniste devient une sorte de répéteur des voix de la nation à travers un flux de conscience polyphonique qui différencie les différentes subjectivités en assumant les énonciations et la langue. Le thème principal de *The Satanic Verses* est la métamorphose. Au début, les deux protagonistes, Gibreel et Saladin, sont fusionnés l'un avec l'autre dans l'acte de la chute : il est le contact avec la terre à les discerner en faisant commencer leur réciproque et sempiternelle recherche de l'autre. Les deux étaient sur l'avion Bostan pour des questions liées à l'acceptation ou à la non-acceptation de leurs identités transculturelles (notamment de leur descendance indienne). Finalement, si la troisième personne du narrateur est l'instrument narratif le plus utilisé, cette perspective est souvent dialectisée et critiquée à travers la prise de parole à la première personne de plusieurs personnages. Ce rapport complexe entre autobiographie, auctorialité et identité-relation est exacerbé dans *Quichotte*. Ici l'identité de Rushdie se double dans deux rhizomes : le protagoniste Ismail Smile et l'auteur Sam DuChamp. Finalement, le rapport entre les deux est une mise en abyme du rapport entre auteur et personnage : le personnage n'est pas une réaffirmation acritique et directe de l'auteur, une sorte d'incarnation fictionnelle. Il est généré par son inconscient, par ses traumatismes : il est une partie de la vie de l'auteur et il n'est pas l'auteur en même temps.

Chapitre Quatre

Traduction, translinguisme, intertextualité.

4.1. La pensée de la traduction : parcours comparés.

Le but de ce sous-chapitre a été de démontrer qu'au long du Vingtième Siècle le passage d'une pensée monolingue à une pensée multilingue a été possible grâce à un changement de paradigme de l'étude de la langue et du langage : pas plus en tant qu'organisme linguistique, scientifique (Saussure, Jakobson), mais comme structure discursive qu'englobe culture et société (Bakhtine, Barthes, Foucault). Les mêmes évolutions dans le domaine des *translation studies* ont été liées au passage d'une conception linguistique (Jakobson, Nida), à une vision culturelle (Berman, Venuti), en arrivant à une conception de la traduction en tant que poétique (et politique) de la transplantation, mouvement entre les discours, transport rythmique et créatif d'un système à l'autre (Cassin, Samoyault, Meschonnic, Ricoeur, Steiner).

4.2. Poétique translingue et de la traduction chez Glissant, Meneghello et Rushdie.

Les pensées de la traduction de Glissant, Meneghello et Rushdie se contextualisent dans cette dernière phase des *translation studies*. Tous les trois partagent la condition translingue : ils écrivent dans une langue différente par rapport à la langue maternelle. Si le discours est évident pour les contextes coloniaux et postcoloniaux de Glissant et Rushdie, il est peut-être plus opaque chez Meneghello. En revanche, l'écrivain réaffirme dans de nombreux lieux textuels que sa langue maternelle est le dialecte de Malo, et que l'italien de la scolarisation fasciste assume les traits d'une véritable langue étrangère. Nous avons comparé les réflexions sur le rapport entre langue, oralité et traduction chez Glissant, Meneghello et Rushdie. Nous avons décidé de tisser leurs réflexions en les repartant en deux parties principales : 1) les rapports entre langue, langage, oralité et écriture ; 2) la relation entre le translinguisme, la pensée de la traduction et l'intertextualité transculturelle.

4.3. Le roman de Babel : stratégies d'oralisation, de translinguisme et d'oralisation.

Nous avons étudié les romans de notre corpus en tant qu'expression d'une particulière typologie d'auctorialité traduite : pas en tant que médiateur de la transparence entre les langues (Walkowitz), mais des véritables nœuds producteurs d'opacité, de résistance intraduisible

(Raveggi). Glissant, Meneghello et Rushdie écrivent leurs romans en se focalisant, du point de vue linguistique, sur les oralisations et sur les transports des formes des langues dominées (ou des langues étrangères, comme l'anglais chez Meneghello), à l'intérieur de la langue dominante. Mais toujours en soulignant ce qu'on ne peut pas traduire ou qu'on ne peut jamais arrêter de traduire. De cette manière leurs romans se font promoteurs d'une Littérature Mondiale non assimilative qui reconnaît l'égalité entre langues écrites, orales, dialectes, sans les hiérarchiser, en favorisant une vision écologique et clairement politique de la traduction (et de l'écriture). Finalement, si le *global novel* est l'empire du *globish* ou des autres langues standardisées aisément traduisibles, qui ensuite trouvent des fausses indigénisations à travers les intégrations de mots locaux ou étrangères (mais sans modifier la poétique du roman) ; le roman-monde est écrit en face « de toutes les langues du monde ». Mais qu'est-ce qu'il signifie d'écrire en face de toutes les langues du monde ? Il ne signifie pas de chevaucher une langue sur l'autre, ni d'exhiber une sorte de Babel encyclopédique. Il veut dire modifier la conscience monolingue (et puriste) de notre propre langue. Glissant, Rushdie et Meneghello démontrent que chaque langue est une stratification de diversités historiques, sociales, dialectales, politiques : leur langage est une incrustation qui naît à partir de la traduction entre les différents niveaux. Par conséquent nous ne remarquons pas l'insertion des créolismes ou des dialectismes, mais une oralisation de la langue dominante, à travers le transport des rythmes, des assonances, de la syntaxe. Notre comparaison a souligné des points de contact surprenants : la langue des romans de Glissant, Rushdie et Meneghello bascule entre les deux pôles du traduisible et de l'intraduisible. La langue de Meneghello se configure comme un flux italien parlé qu'essaie de transporter et transplanter l'une dans l'autre les deux natures intraduisibles (et opposées) du dialecte de Malo et de la langue anglaise. Le même discours s'applique pour l'*Indian English* de Rushdie et pour le français créolisé de Glissant. De plus, cette poétique linguistique donne lieu à une véritable polyphonie pluridiscursive des voix romanesques : chaque personnage est caractérisé par un idiolecte particulier. Le déparleur joue le rôle de la politique de la traduction, c'est-à-dire de la préservation des intraduisibles à la fois au niveau politique et social.

Mahagony est une opération de mis en écriture et en narration par le personnage Mathieu de matériaux hétérogènes, surtout oraux. Le français du roman est ainsi très oralisé et particularisé : chaque chapitre est narré par un personnage différent dont la voix exprime un idiolecte personnel. Finalement *Mahagony* est un tissage des contre-poétiques des habitants de la Martinique vers la recherche (et l'idéation) d'un nouvel langage partagé. Nous avons notamment analysé le personnage de Hégésippe, une figure entre oralité et écriture, entre le conteur et le marqueur des paroles. Sa langue française présente des imperfections

grammaticales et est caractérisée par la parataxe, toutefois, il y a une volonté de situer le sujet dans le flux du temps : l'apprentissage de la langue va avec la subjectivisation du discours. Finalement, Hégésippe conduit un processus de dérision systématisée de la rhétorique française à travers les modèles oraux appris grâce au conteur (Britton 1999, 166). Par rapport à *Mahagony*, dans *Ormerod* le créole est toujours présent en italique et il est constamment traduit. Le narrateur mène une véritable tâche du traducteur : son écriture est en langue française, mais elle exprime aussi le créole original grâce auquel les brigands guidés par Flore Gaillard communiquaient entre eux. Finalement, le français dans *Ormerod* est une langue traduite qui rapporte en soi les différents langages multilingues qui la tissent, souvent grâce à une activité traductive entre les personnages eux-mêmes. Dans *Tout-monde* nous avons remarqué une ultérieure poétique du créole et du translinguisme. Ici Glissant souhaite représenter la nouvelle condition babélique de l'individu dans le chaos-monde contemporain, où chacun doit s'occuper de questionner et ouvrir au contact avec les autres réalités linguistiques son propre langage. Les langues se configurent ainsi en tant qu'étapes d'un langage dans une variation perpétuelle. En réalité, *Tout-monde* présente un multilinguisme très réduit, en lieu d'une langue française qui traduit la multiplicité du diversifié tissu linguistique du monde. En fait le tout-monde n'est pas la multiplication des idiomes, mais la traduction de cette prolifération en français. Par rapport à *Mahagony* et à *Ormerod*, nous remarquons également une mineure caractérisation linguistique des locuteurs. Nous nous sommes intéressés notamment à trois lieux textuels afin d'analyser cette dialectique entre multilinguisme et traduction : l'usage de l'italien dans le premier chapitre Banians, la mise en relation des idiolectes intraduisibles de Marie Celat et de Stepan Stepanovich et le dialogue sur le rapport entre le créole et la traduction entre Anestor Klokoto et Anestor Masson. Ensuite nous avons étudié les modalités traductives dans la langue des Batoutos que Glissant applique tout au long de *Sartorius*.

Pour ce qui concerne *Libera nos a malo* et *Pomo pero*, nous nous sommes focalisés sur la fonction de la langue anglaise et sur la traduction entre le dialecte, l'italien et l'anglais lui-même. En fait, Meneghello cherche à traduire les deux intraduisibles du dialecte et de l'anglais à travers l'italien parlé, en soulignant les possibilités créatives mais aussi les dysphonies, les chevauchements impossibles. Par conséquent nous avons étudié les stratégies d'intraduisibilité et de transport du dialecte, et la présence de la langue anglaise, qui en revanche résulte souvent intraduisible. La poétique des transports est notamment une activité de traduction des rythmes du dialecte dans la langue italienne, et de création des mots dialectaux dans l'italien parlé à travers des altérations phoniques et morphologiques qui en permettent la compréhension par un italophone. Le rapport avec la langue anglaise différencie beaucoup *Libera nos a malo* et *Pomo*

pero, d'un côté, et *I piccoli maestri* et *Il dispatrio*, de l'autre. En effet, dans ces deux dernières ouvrages la langue anglaise est traduisible : dans *I piccoli maestri* en tant que solvant antirhétorique de la rhétorique fasciste, dans *Il dispatrio* comme réflexion sur le mot-hameçon de la culture anglaise. La langue antirhétorique de *I piccoli maestri* est construite à travers deux moyens : l'ironie, souvent utilisé pour se moquer à la fois de la culture fasciste et de la mythologie de la Résistance ; la langue anglaise, qui est aussi utilisée comme langue de communication entre le groupe de partisans du protagoniste et les alliés anglaises qui arrivent en Italie pour la libérer. Dans *Il dispatrio* la relation entre les mots-hameçon anglais structure et organise le discours à travers le système des *relationships*. La relation avec la langue anglaise du narrateur-protagoniste change entre le traduisible et l'intraduisible. Finalement, *Il dispatrio* est un livre sur la traduction, focalisé sur l'effort de transplanter l'expérience anglaise dans l'italienne. Il s'agit d'une traduction créative et complexe en même temps, car souvent la traduction est presque impossible, puisque la langue n'est pas abstraite mais entraîne une culture, une attitude face au réel. En fait l'anglais (dans les années 1950s) est (encore) une langue pragmatique et de civilisation, alors que la langue italienne est (et elle l'est encore aujourd'hui) imprégnée de rhétorique fasciste. La traduction sert ainsi à créer une nouvelle langue italienne qui puisse toucher le cœur des choses comme le fait la langue anglaise. Nous nous sommes ainsi concentrés sur des processus chers à Meneghello : tout d'abord le mot-hameçon frappent pour leur absence surprenante au sein de la culture italienne. Une fois contrôlé que le mot n'ait pas un véritable équivalent, Meneghello s'occupe de remplir le vide, en laissant jaillir le courant entre les pôles.

Dans les romans de Rushdie la langue anglaise joue le rôle d'une langue panindienne afin de donner une représentation complète du subcontinent. La traduction est ainsi une métaphore pour les transformations simultanées dans un langage à la fois dialectal, national et global. D'une partie, la voix narrative effectue une sorte de traduction de la langue indienne en anglais afin de représenter la complexité multilinguistique de la nation indienne, au sein d'un discours narratif totalisant. Dans *Midnight's Children*, notamment, le mot ou la phrase en hindi/urdu et sa traduction anglaise sont placées l'un à côté de l'autre, en créant une répétition sémantique. Une ultérieure caractéristique du roman est la présence des néologismes, subdivisibles entre une typologie morphologique et une typologie relative aux emprunts. En outre, tous les différents personnages sont caractérisés par un idiolecte particulier. Finalement, nous avons étudié le rapport entre multilinguisme et traduction dans les chapitres *All-India Radio*, où Rushdie donne le *stream of consciousness* de la foule à travers la traduction. En fait, au début de la réception de Saleem il y a un souci linguistique babélique car tous les dialectes et les

langues de l'Inde s'entrelacent entre eux. Toutefois, ensuite cette Babel est remplacée par une forme linguistique transcendantale qui permet de comprendre toutes les langues dans leur diversité : il s'agit de la langue de la traduction elle-même. L'importance de l'*Indian English* est moins dirimant dans *The Satanic Verses* et *Quichotte*. *Satanic Verses* est le roman de la migration, par conséquent il ne peut pas être caractérisé que par une typologie (voire hybridée) d'anglais, et en fait nous trouvons une langue anglaise déterritorialisée (Deleuze-Guattari 1975). Par ailleurs, *Quichotte* se déroule aux Etats-Unis : la volonté de Rushdie est celle d'exprimer le choc entre un anglais informel et le chaos babélique de l'*Age-of-Anything-Can-Happen*. Dans *The Satanic Verses*, le rapport de Saladin et Gibreel avec leur transculturalité se traduit dans une diverse approche à la langue anglaise et à la traduction linguistique et identitaire. En fait, si l'idiolecte de Gibreel est bien *Indian English*, caractérisé par des significatives marques d'oralité ; le langage de Saladin est caractérisé par l'élimination des localismes. En réalité, l'évolution de Saladin l'emmènera à devenir l'homme des milles et une voix, mais les langues de son multilinguisme n'entrent jamais en contact entre eux, elles sont compartimentées, elles ne génèrent pas un idiolecte hybride et traductif. Finalement, les instances de *Midnight's Children* et de *Satanic Verses* s'hybrident dans *Quichotte*. En fait le protagoniste, tout comme Saladin, a conduit un processus de blanchissement de son identité et de son langage, mais dans ce cas nous ne remarquons pas un multilinguisme non hybridant, mais un langage abstrait et obsolète, qui calque la littérature chevaleresque du moyen-âge. Plus en général, si dans *Midnight's Children* la langue indienne modifiait la langue anglaise, dans *Quichotte* la langue indienne est toujours traduite par le narrateur. Le choix de Rushdie se motive par la volonté de critiquer l'enjeu du purisme à la fois identitaire et linguistique qu'affecte notre contemporanéité. Mais Sancho demandera à Quichotte de lui apprendre sa langue maternelle : le protagoniste va donc lui apprendre le *Bambaiyya*, la variante locale de Bombay de l'*Indian English*. L'enseignement est accompagné par la traduction : ça permet aux deux d'aller au-delà du concept d'assimilation culturelle, en s'appropriant d'un point de vue linguistique des Etats-Unis.

4.4. Intertextualité transculturelle.

Dans ce sous-chapitre nous nous sommes concentrés sur celle que nous définissons comme intertextualité transculturelle. Nous nous référons notamment à la définition de Said du texte comme organisme *worldly*, c'est-à-dire jamais acte esthétique isolé du contexte, mais localisé dans un réseau de relations sociales, politiques et culturelles. Mais nous nous référons

également à la parole romanesque pluridiscursive bakhtinienne, pour laquelle la langue du roman n'est pas abstraite et détachée du monde, mais entraîne plusieurs systèmes culturels. Par ailleurs, la notion d'intertextualité est justement une traduction dans le structuralisme français de la pluridiscursivité bakhtinienne par Julia Kristeva et Tzvetan Todorov. Par intertextualité transculturelle, en suivant l'enseignement de Cesare Segre, nous entendons à la fois réactiver la valeur bien sociale et politique de la pluridiscursivité, en tant que réseau de discours, dans la définition foucaultienne, et pas simplement de textes. Par ailleurs nous souhaitons notamment l'étendre dans une clé transculturelle : une multiplicité de discours qui proviennent de traditions culturelles différentes et dont les hybridations sont particulièrement soulignées dans l'acte de l'écriture. À ce sujet nous trouvons très crédible la réécriture de la formule barthesienne « le texte est un tissu de citations » (Barthes 1969) faite par Antoine Berman : « le texte est un tissu de traductions » (Berman 1990).

Les écritures de la relation s'insèrent nécessairement au sein d'une tradition transnationale, dans un canon multilingue qui bouge entre les frontières et qu'hybride une grande diversité de références. Bien évidemment, Glissant, Rushdie et Meneghello partagent les processus d'hybridation mais ils ne partagent pas les mêmes références. Meneghello et Glissant sont sensiblement influencés par la tradition poétique : leur prose naît de cette traduction de modèles rythmiques et sonores. La prose de Meneghello vit dans le transplant des paroles de Dante et de Montale dans la dissertation anglaise et la culture dialectale de Malo ; alors que la prose de Glissant est générée par la relation entre Saint-John Perse et William Faulkner, deux fils de la Plantation, mais des békés : les références évoquées rendent-il impossible la délimitation de Glissant dans la catégorie de postcoloniale. En revanche, Rushdie est un romancier, il lit les romanciers et il s'inscrit consciemment dans la tradition pluridiscursive de la ligne Cervantes-Rabelais.

Les interactions entre les références discursives donnent lieu à des différentes typologies de monde. Le monde de Meneghello est le monde du dispatrio, de la relation changeante entre trois lieux qui vivent dans un rapport magnétique et isotopique entre eux. C'est un monde qui a comme son horizon transnationale la culture européenne (en critiquant son eurocentrisme), opposée à l'autarchie fasciste. La mondialité de Glissant est anticapitaliste : nous ne trouvons jamais des références à la mondialisation, à la marchandisation, mais aux artistes et aux écrivains transculturels qui façonnent son monde : de Wilfredo Lam à Matta, en passant par Deleuze et Guattari. Par contre, Rushdie, notamment dans *The Satanic Verses* et *Quichotte*, cherche vraiment à structurer des romans-monde qui se débarrassent des distinctions entre

culture supérieure et inférieure. Sacré et profane, cinéma et religion, littérature de science-fiction et épique : tout se mélange et se traduit dans l'intertextualité transculturelle de Rushdie.

Conclusion.

Écritures de la relation, quelles perspectives ?

Pendant les dernières années la Littérature Mondiale s'est affirmée comme une véritable discipline d'étude, en vivant en dialectique avec la Littérature Comparée. La Littérature Mondiale n'est certainement pas un canon des meilleurs textes au monde, mais une méthodologie (ou, encore mieux, un hybride de méthodologies) qu'analyse le fait littéraire pas plus à l'intérieur des bords nationaux ou européens, mais à partir des plus vastes dynamiques globales et transnationales. Nous pouvons étudier la Littérature Mondiale d'un point de vue marxiste qui touche la sociologie de la littérature : ici le texte est lu comme un nœud de rapports de pouvoir sociales, économiques, linguistiques ; les esthétiques et les poétiques vivent en réaction (et en relation) à la variabilité du capital symbolique. Dans ce cadre la pratique (et la politique) de la traduction surgit en tant que processus qui souligne les disparités hiérarchiques entre les littératures et les nations. L'autre ligne d'étude macro-textuel est relative à la déconstruction et à la réorganisation du canon : les historiographies littéraires nationales sont réinsérées dans des mouvement esthétiques, culturels, philosophiques et transnationales.

Il s'agit d'approches nécessaires pour la réorganisation de l'étude du fait littéraire dans le monde interconnecté d'aujourd'hui. Toutefois, dans notre thèse nous avons essayé de conduire une différente typologie d'analyse comparée de la Littérature Mondiale, en rétablissant au centre du système les textes, les formes. En fait nous sommes convaincus qu'il n'y a pas de contenu, de thème, de sens, qu'est détaché de sa forme, de ses modalités d'énonciation. L'étude de la Littérature Mondiale ne peut pas se limiter à chercher à créer des constellations d'auteurs triés par des thèmes, ou même pire, des biographies (par exemple : l'être un sujet migrant devient un genre littéraire). Il faut établir des rhizomes qui connectent et comparent les complexes morphologies du contemporain. L'horizon critique italien a vu pendant les dernières années une nouvelle version de la querelle entre les formalistes et les culturalistes, entre qui croit que la littérature doit être étudiée en soi (détachée du contexte), et qui en revanche affirme que sans un certain contexte il n'y a pas de littérature. Dans notre thèse nous avons essayé de proposer, à notre échelle, une troisième voie : hybrider les approches culturels et sociologiques avec les approches formels et narratologiques.

Les romans de Glissant, Meneghello et Rushdie échappent à des faciles classifications génériques. Une histoire du roman entraîne une théorie : nous avons remarqué deux lignes, celle du roman réaliste (la tradition de Waterloo), historique, la représentation tragique du quotidien ; et la tradition du roman pluridiscursif (de la Manche), qui pose comme son but la représentation des multiplicités linguistiques, sociales, grotesques du monde. Cette dialectique entre réalisme et pluridiscursivité (Auerbach vs Bakhtine) est reproposée dans la contemporanéité au sein de l'opposition entre un *global novel* délocalisé, aisément traduisible (*Globish*), qui suit les modèles de la non-fiction et du reportage ; et un roman-monde qui vit dans la relation entre les espaces, les temps, les langues, les identités. Si le *global novel* est la forme esthétique qui représente le monde unique de la standardisation capitaliste (qui vient après indigénisée au sein des différents localismes), le roman-monde est la forme esthétique qui souligne la relation différentielle qui établit la Mondialité.

Finalement, quelles perspectives pour les écritures de la relation ? Notre étude se prête à être étendu dans une clé comparée avec des autres auteurs que réactivent la ligne pluridiscursive du roman par le biais de la Mondialité. Entre les différents auteurs que nous avons cité tout au long de la thèse, nous nous soucions de rappeler ici les noms de : Garcia Marquez, Cortázar, Bolaño, Fuentes, Chamoiseau, Smith, Coetzee, Morrison, Ondaatje, Walcott, Harris, Kundera. Il s'agit de pistes qu'ont été en réalité déjà tracés dans la critique du *global novel*. Ici nous aimerons conclure notre thèse avec une ouverture sur le champ des Etudes Italiennes à travers un point de vue mondialisé : la perspective d'une *Letteratura-mondo italiana*.

Notre projet a pour vocation de proposer l'analyse d'une Littérature-monde en langue italienne, à la fois d'un point de vue critique et théorique, et à travers l'étude de romans transculturels contemporains (1960- aujourd'hui). Au cours des dernières années la critique s'est plainte de la stagnation et de la ghettoïsation de ce que l'on appelle « littérature de la migration » ou « postcoloniale » italienne, limitée aux aspects culturels et biographiques des auteurs migrants ou de deuxième génération. Afin de surmonter cette impasse, nous proposons d'adopter : 1) une perspective comparée qui ne discerne plus cette production de la « native » ; 2) des nouvelles méthodologies pour se focaliser sur les caractéristiques esthétiques et textuelles.

« Littérature-monde italienne » : une littérature écrite en langue italienne qui naît des processus de transculturation et de créolisation, où les liens nationaux entre monolingue, culture et territoire sont mondialisés, à travers une poétique qui questionne notamment les rapports entre subjectivité et monde. La catégorie doit énormément à la pensée francophone

(*Pour une littérature-monde*, 2007). Dans le cadre de ces expériences (notamment l'œuvre de Glissant) nous entendons, par les termes créolisation et transculturalité : le processus contemporain de contact violent entre les cultures, qui a transformé les sociétés ataviques en des sociétés composites où les individus vivent des constants débordements et franchissements culturels, anthropologiques, imagologiques.

Notre projet souhaite analyser la transculturalité en tant que forme bio-esthétique d'inter-subjectivisation et résistance. En effet, nous lisons à travers la définition de biopolitique de Foucault l'instauration italienne d'un lien étroit entre race, langue et culture (dans ses caractérisations fascistes mais également dans les prodromes du Risorgimento) : stratégies de contrôle et de classification de la diversité historique, dialectale, régionale et coloniale italienne. Compte tenu du fait que notre analyse souhaite se concentrer sur des romans transculturels contemporains, le paradigme d'une Italie-monde semble être utile afin de relire la tradition et le canon littéraire italiens eux-mêmes, en fonction des contacts multilingues endogènes et exogènes : en direction d'une « archipélisation » de la Péninsule. En effet, nous avons consacré le premier semestre de notre cours de « Perspectives Culturelles » à une analyse imagologique des processus d'instauration d'une identité monoculturelle italienne opposée à l'étranger/autre. Nous avons notamment étudié des textes choisis de Dante, Petrarca, Foscolo, Manzoni, D'Annunzio, Pascoli. L'analyse se prête à être poursuivie et développée.

En conformité avec les études de Bessière, nous voyons dans la transculturalité la clé qui distingue le roman réaliste moderne et postmoderne de la production hybride contemporaine. Si la tradition occidentale est caractérisée par la structuration du sujet cartésien, la tradition transculturelle casse les dichotomies entre sujet et objet, réalité et narration, culture et nature. Les textes sont notamment caractérisés par : 1) une mondialisation des chronotopes, une mise en narration spiraliforme des espaces et des temps ; 2) des processus de rhizomatisation de l'auteur dans la narration et de multi-focalisation ; 3) des stratégies d'oralisation de la langue écrite, d'inter-translation entre les langues et de création d'un réseau intertextuel transculturel.

Nous avons déjà consacré notre thèse à l'étude comparée de ces caractéristiques dans les romans de Glissant, Meneghello et Rushdie. Dans le projet que nous proposons, notre attention se concentrera ainsi sur une étude de cas italophones. L'analyse a déjà été mise en place dans le cadre de l'actuel deuxième semestre du cours de « Perspectives culturelles ».

Tout d'abord, nous souhaitons continuer et étendre le travail sur Meneghello, en lisant son *dispatrio* en clé bio-esthétique. La condition de mouvement entre différents pôles identitaires et linguistiques du sujet-rhizome (anglais, italien, vicentin) représente une stratégie de résistance, de-fascisation de la rhétorique nationaliste et autarchique, qui trouve son

anthropoïesis dans des romans transculturels qui se fondent sur l'*interplay* entre différents langues et registres. La centralité de la traduction et du regard imagologique étranger sur la culture italienne rapproche Meneghello à d'autres cas significatifs. Chez Durastanti les traductions de l'anglais à l'italien et la condition transculturelle (née à Brooklyn de parents italiens, elle déménage en Basilicate à six ans), donnent lieu à une langue spéculaire et opposée à celle de Meneghello. En suivant la définition de littérature mineure de Deleuze et de Guattari, nous n'y trouvons pas un plurilinguisme baroque (à la Joyce), mais une étrangeté, un langage desséché, réduit à l'os (à la Beckett, pensons à *La Straniera*). Lahiri partage cette même langue : l'autrice translingue choisit l'italien comme troisième pôle de libération en outre à sa dichotomie identitaire anglo-bengalaise. Nous nous intéressons notamment aux pratiques d'auto-traduction et au réemploi en clé transculturelle de la tradition littéraire italienne (*Racconti romani*). Par ailleurs, chez un auteur comme Atzeni la transculturalité opère sur deux domaines : la médiation culturelle des concepts de créolisation et de créolité (il a été traducteur de nombreux chefs-d'œuvre de la littérature francophone), s'entrelace à la réévaluation d'une condition postcoloniale italienne endogène. Sa poétique de la condition sarde mène à la réécriture de l'histoire à travers des processus d'oralisation et de collectivisation du conte (*Passavamo sulla terra leggeri*). En effet, l'Italie présente une triple particularité coloniale : pays colonial, pays colonisé, pays qui présente des différences significatives de matrice coloniale entre le Nord et le Sud. Mais ces variantes sont également présentes dans l'œuvre d'Abate, notamment dans les hybridations entre langue italienne, dialecte calabrais et langue *arbëreshe*. En outre, une approche intersectionnelle ne peut se dispenser de l'entrelacement des thèmes du Sud postcoloniale et de ses formes de subjectivisation et écritures dans le monde du travail (di Ciaula, *Tute blu*). Pour conclure, nous souhaitons réaborder celle que la critique a précédemment désignée comme littérature de la migration ou postcoloniale à travers lesdites prismes formelles et anthropologiques. En particulier, nous souhaitons nous focaliser sur la production romanesque de Scego. *La linea del colore* et *Cassandra a Mogadiscio* se démarquent par les opérations de réécriture de l'histoire italienne du Risorgimento et de la période coloniale à travers une véritable poétique de la trace qui mêle mémoire historique, histoire orale, bio-fiction, autobiographie.