TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

02

2014



ISSN 2284-4473

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE
NUMERO 2 - OTTOBRE 2014

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

Comitato direttivo

Pietro Taravacci (Direttore responsabile),
Andrea Binelli, Matteo Fadini, Fulvio Ferrari, Carlo Tirinanzi De Medici.

Comitato scientifico

Simone Albonico (*Lausanne*), Federico Bertoni (*Bologna*), Corrado Bologna (*Roma Tre*), Fabrizio Cambi (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), Claudio Giunta (*Trento*), Declan Kiberd (*University of Notre Dame*), Armando López Castro (*León*), Francesca Lorandini (*Trento – Paris Ouest Nanterre La Défense*), Roberto Ludovico (*University of Massachusetts Amherst*), Caterina Mordeglia (*Trento*), Siri Nergaard (*Bologna*), Thomas Pavel (*Chicago*), Giorgio Pinotti (*Milano*), Massimo Riva (*Brown University*), Jean-Charles Vegliante (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), Francesco Zambon (*Trento*).

Redazione

Giancarlo Alfano (*Napoli SUN*), Francesco Bigo (*Trento*), Daria Biagi (*Roma*), Valentino Baldi (*Malta*), Andrea Binelli (*Trento*), Vittorio Celotto (*Napoli Federico II*), Silvia Cocco (*Trento*), Antonio Coiro (*Pisa*), Alessio Collura (*Trento – Montpellier 3*), Andrea Comboni (*Trento*), Claudia Crocco (*Trento*), Francesco Paolo de Cristofaro (*Napoli Federico II*), Francesca Di Blasio (*Trento*), Alessandra Di Ricco (*Trento*), Matteo Fadini (*Trento*), Giorgia Falceri (*Trento*), Federico Faloppa (*Reading*), Alessandro Fambrini (*Trento*), Fulvio Ferrari (*Trento*), Alessandro Anthony Gazzoli (*Trento*), Carla Gubert (*Trento*), Alice Loda (*Sydney*), Daniela Mariani (*Trento*), Adalgisa Mingati (*Trento*), Valerio Nardoni (*Modena – Reggio Emilia*), Elsa Maria Paredes Bertagnolli (*Trento*), Franco Pierno (*Toronto*), Stefano Pradel (*Trento*), Massimo Rizzante (*Trento*), Camilla Russo (*Trento*), Federico Saviotti (*Pavia*), Marco Serio (*Trento*), Paolo Tamassia (*Trento*), Pietro Taravacci (*Trento*), Carlo Tirinanzi De Medici (*Trento*), Alessia Versini (*Trento*), Alessandra Elisa Visinoni (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

IL ROMANZO TRA LETTERATURA-MONDO E *GLOBAL NOVEL*

ROSANNA MORACE – *Università di Roma "La Sapienza"*

Lo studio si interroga sullo statuto del romanzo contemporaneo, alla luce delle ibridazioni e delle polifonie aperte dalla letteratura-mondo. Dopo una prima introduzione metodologica, volta a definire il romanzo all'interno del nuovo orizzonte teorico aperto dai *postcolonial studies*, si tenta di porre una prima linea di demarcazione tra il romanzo-mondo e il *global novel*, prendendo in considerazione – sulla scorta in particolare delle teorie bachtiniane – la lingua, il cronotopo romanzesco e la presenza o meno di un luogo che esprima la sua memoria e la sua cultura entro le piaghe del testo. In rapporto a quest'ultimo aspetto, ci si chiede quali caratteri narrativi permettano, oggi, di definire un romanzo epico e se in questo sottogenere possano rientrare alcuni romanzi di autori translingue italiani e/o le opere della «New Italian Epic».

The study examines the status of the contemporary novel, after the hybridizations opened by translingual World-literature. After a first methodological introduction, defining the novel within the new theoretical horizon of postcolonial studies, will be delineated a first line of demarcation between the world novel and the global novel. Therefore, on the basis of the Bachtin's theory, will be analyzed the language, the chronotope and the presence of a place (understood as expression of identity, memory and culture of a community) in some italian novels of the last years, wondering which narrative characters permit, today, to define an epic novel; and if in this subgenus may enter some works by translingual Italian writers and by the authors called «New Italian Epic».

1 QUESTIONI DI «POSIZIONALITÀ»*

> Lo studio del romanzo come genere letterario si distingue per particolari difficoltà. Ciò è determinato dalla natura specifica del suo stesso oggetto: il romanzo è l'unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto. Le forze che formano un genere letterario agiscono sotto i nostri occhi: la nascita e il divenire del genere romanzesco avvengono nella piena luce del giorno storico. L'ossatura del romanzo in quanto genere letterario è ancora lungi dall'essere consolidata, e noi non siamo ancora in grado di prevederne tutte le possibilità plastiche.[1]

Fluida capacità metamorfica del romanzo e, dunque, problematicità descrittiva della categoria letteraria. L'assunto da cui muove Michail Bachtin nel suo celebre *Epos e romanzo* è ancora del tutto valido e attuale, data la plasticità storicamente connaturata al genere e il suo essere «cannibale e polimorfico»,[2] capace di ibridarsi con altri generi let-

* Il concetto di «posizionalità» - mutuato dalla sociologia ma centrale nella prospettiva degli studi postcoloniali, da Homi Bhabha a Gayatri Chakravorty Spivak - indica «l'influenza che l'educazione, il contesto sociale e la provenienza hanno nelle idee e nelle espressioni di un soggetto determinato», SHAUL BASSI e ANDREA SIROTTI (a cura di), *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 12.

1 MICHAIL BACHTIN, *Epos e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 445.

2 MASSIMO FUSILLO, *Il romanzo: un genere "cannibale" e polimorfico*, in *«Lector, intende, laetaberis». Il romanzo dei Greci e dei Romani*, a cura di Renato Uglione, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 27-56; ma vd. pure GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, in particolare pp. 360-361.

terari e persino con quello che per lungo tempo è stato storicizzato in sua opposizione, ovvero l'epica.[3]

Una polarità, quella tra epos e romanzo, che non tiene conto delle varie forme di ibridazione (tra diverse culture, generi letterari, forme narrative scritte e orali) su cui si è costituita la letteratura mondiale, e sulla quale si è efficacemente soffermato Massimo Fusillo per sottolineare come la presunta opposizione tra i due termini vada sempre storicizzata e interpretata in senso non-dicotomico: da queste premesse è scaturita l'analisi dei tratti romanzeschi dell'*Odissea* e una pregnante lettura epica delle *Etiopiche*, di *Moby Dick*, di *Guerra e pace*, di *Underworld*.[4]

Partendo, quindi, dalla constatazione che anche il romanzo del XXI sec. si muove nel senso di una commistione tra diversi generi letterari, mi soffermerò su quella tra epos e romanzo perché mi sembra che in essa sia ravvisabile uno dei tratti distintivi tra letteratura-mondo e *global novel*. Intento principale è cominciare a tracciare una possibile linea di demarcazione tra queste due così diverse espressioni della letterarietà mondiale. Stiamo infatti assistendo, in Italia, al proliferare di opere che, fin dal paratesto, si definiscono «epiche»[5] in ragione di una narrazione ampia, con molteplici personaggi e spesso ambientata in epoche lontane; e viceversa di romanzi che – lungi da qualsiasi auto-definizione e prodotti per lo più da autori translingue – sono caratterizzati da un passo epico sul quale varrà la pena soffermarsi.

Osserva ancora Fusillo:

> l'opposizione tra epica e romanzo ricalca [...] una serie di grandi binarismi su cui si è costruita l'identità occidentale, e che la cultura contemporanea sta rimettendo in discussione; binarismi in cui il primo termine ha sempre caratteri dell'originarietà e quindi della superiorità: natura/cultura, pubblico/privato, collettivo/individuale, oralità/scrittura, tragedia/commedia, maschile/femminile.[6]

A tali dicotomie andrebbero aggiunte quelle tra occidentale e orientale, nord e sud, alto e basso, in particolare sulla scorta del procedere contrappuntistico indicato da Said e dell'«imparare a imparare dal basso» di Spivak:[7] nuove possibilità ermeneutiche che hanno minato alle fondamenta il concetto di *Weltliteratur* intesa nel senso goethiano, ancora attivo in Auerbach, Curtius e Spitzer, di una letteratura europea a matrice prevalentemente classica, romanza, cristiana e bianca, di cui il saggio di Bachtin è ancora intriso. E da un ripensamento del canone che tenga conto dell'eredità degli studi postcoloniali muove lo studio di Mario Domenichelli apparso in «Moderna» nel 2010,[8] che

3 Rispetto al rapporto tra epos e romanzo mi baso qui principalmente sugli studi – naturalmente tra loro molto diversi – di Bachtin, Fusillo e Franco Moretti. Non farò riferimento al pensiero di György Lukács poiché questa analisi sviluppa un diverso approccio critico.

4 Massimo Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. II, *Le forme*, Einaudi, 2002, pp. 5-35. Sulla lettura epica di *Moby Dick*, cfr. anche Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 57-60.

5 Vedi oltre, nota 51 a pagina 113.

6 Fusillo, *Fra epica e romanzo*, cit., p. 2002.

7 Gayatri Chakravorty Spivak, *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi, 2003, p. 118.

8 Mario Domenichelli, *Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni*, in «Moderna», xii (2010), pp. 15-47.

fin nella forma - costituita da continue domande aperte che mettono in tensione i nodi problematici - pone i fondamenti teorici per comprendere la rivoluzione globale in atto, senza però rinnegare la matrice occidentale di cui, volenti o nolenti, la cultura italiana è parte. Più che sul decostruire i fondamenti della cultura liberale e occidentale, sulla scorta di Spivak,[9] Domenichelli pone l'accento sul ricostruire, proponendo di rileggere il canone letterario europeo alla luce di una radicale messa in questione delle basi filosofiche, culturali e identitarie su cui si è retto l'occidente:

> Si tratta di ricchezza e affermazione di diversità, di ibridazioni preziose da cui certo possono nascere spettacolari, fantastiche ed esotiche crescite. Ma si tratta anche di una radicale messa in questione del *principium* della cultura occidentale, del ruolo stesso della ragione critica e dunque anche di una critica della ragione, o della razionalità pur sempre occidentale, e interpretata come eurocentrismo.[10]

La ragione critica, così come il concetto hegeliano di tesi, antitesi e sintesi, implicitamente contengono il principio aristotelico di non contraddizione, e dunque negano *a priori* la possibilità una reale comunione e relazione dei contrari, poiché implicano un'antitesi che nega l'altro per giungere alla sintesi. È un pensiero sostanzialmente chiuso, che per affermare la possibilità del mutamento ha necessità di porre l'altro in opposizione, arrivando a negarlo o annichilirlo. È un'impostazione eurocentrica che ha reso e rende possibile la colonizzazione militare e culturale dell'intero pianeta.[11]

A questo sistema filosofico, culturale, mentale, si oppone il concetto di «rizoma», postulato da Deleuze e Guattari[12] e poi ripreso da Glissant,[13] che designa una «radice demoltiplicata che si estende in reticoli nella terra e nell'aria, senza che intervenga alcun irrimediabile ceppo predatore».[14] Allo schema triadico hegeliano si oppone così un pensiero che non procede gerarchicamente, ma che si apre alla molteplicità e a connessioni produttive che possono espandersi in qualsiasi direzione; mentre a livello culturale l'identità rizomatica si pone come aperta a incontrarsi con il diverso, in una dimensione di scambio e arricchimento reciproco che, però, non rinneghi le proprie radici e la necessità di un luogo, anzi: mantiene «l'aspetto del radicamento, rifiutando però l'idea di una radice totalitaria».[15] Pertanto la poetica della relazione non stigmatizza il concetto di identità in quanto tale, ma la degenerazione identitaria che porta alcune culture a divenire ataviche e a sopprimere l'altro. E Glissant si spinge fino a rileggere l'epica antica

9 «La nuova letteratura comparata deve minare persistentemente e ripetutamente, e decostruire la tendenza definitiva del dominante di appropriarsi dell'emergente. Non si deve lasciare costituire dalle richieste del solo multiculturalismo liberale» (Spivak, *Morte di una disciplina*, cit., p. 118).

10 Mario Domenichelli, *Il canone letterario europeo*, in *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo%5C_(XXI-Secolo)/, consultato in data 25 giugno 2014.

11 Cfr. *ivi*.

12 Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.

13 Édouard Glissant, *Poetica della Relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 23 e *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 45.

14 Glissant, *Poetica della Relazione*, cit., p. 23.

15 *Ibidem*.

e i testi sacri – ovvero quell'epos che Bachtin voleva monologico e su cui l'occidente ha fondato il concetto di nazione – nella prospettiva della relazione e dell'erranza:

> Eppure, ed ecco l'immane paradosso, i libri fondatori delle comunità, l'Antico Testamento, l'*Iliade*, l'*Odissea*, le *Chansons de geste*, le Saghe, l'*Eneide*, o le epopee africane erano libri d'esilio e spesso d'erranza. Questa letteratura epica è sorprendentemente profetica: dice la comunità, ma anche - attraverso il racconto del suo apparente fallimento e, in ogni caso, del suo superamento - l'erranza, considerata come tentazione (desiderio di contravvenire alla radice) e, il più delle volte, sperimentata concretamente. I libri collettivi del sacro o della storicità portano in germe l'esatto contrario delle loro turbolente rivendicazioni. In essi, la legittimità del possesso di un territorio è sempre sfumata, per la relativizzazione della nozione stessa di territorio [...]. Questi libri fondano ben altro che una massiccia certezza, dogmatica o totalitaria (se si esclude l'uso religioso che ne verrà fatto): sono libri d'erranza, al di là delle ricerche o dei trionfi del radicamento, *richiesti dal movimento della storia*.[16]

Una rilettura del canone che poggi sui concetti di relazione ed erranza indica la possibilità di non decostruire ciò che la cultura occidentale ha prodotto, bensì di rileggerla per scoprire come le radici identitarie non si espandano, e non si siano mai espanse, solo in senso verticale. Forse addirittura permetterebbe, in un futuro lontano, il superamento dell'opposizione tra canoni diversi che – nel loro porsi in antitesi a quello dominante – praticano comunque un'esclusione, seppure sulla base di una proficua (e necessaria, oggi) pluralità. *Gender*, *ethnic*, *women*, *gay*, *lesbian*, *postcolonial studies* sono oggi imprescindibili in quanto culturalmente e socialmente l'identità è percepita come alterità rispetto a qualcos'altro, e non come semplice, naturale, fisiologica, umana diversità.[17] E la «poetica della relazione» rivendica appunto il diritto alla «diversalità» e all'«opacità»,[18] grazie alle quali Glissant può auspicare una nuova epica:

> Vivere la totalità-mondo a partire dal luogo che ci è proprio significa stabilire una relazione, non consacrare un'esclusione. Credo che la letteratura, intorno alla questione dell'identità, stia entrando in un'epoca in cui produrrà epica, epica nuova e contemporanea. Ma questa epica sarà scritta, a differenza dei grandi libri fondanti delle umanità ataviche, in un idioma multilingue anche se all'interno di una lingua specifica.[19]

Nel senso glissantiano, epica andrà inteso come narrazione capace di fondare una identità creola, multilingue, multiculturale, che riesca a porre in relazione le diversità senza perdere il contatto con il luogo originario e la propria identità rizomatica. La letteratura-mondo è, perciò, una letteratura che si muove non solo *tra* le lingue ma *nelle* lingue, e che fin nelle sue forme espressive riesce a realizzare quell'unione «planetaria» di nuove strategie discorsive che hanno la capacità di vivificare l'immaginazione, per rendere possibile

16 *Ivi*, pp. 26-27.

17 Si veda, per una posizione simile sulla scorta di Spivak, CHIARA MENGOZZI, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013, p. 95.

18 GLISSANT, *Poetica del diverso*, cit., p. 54.

19 *Ivi*, pp. 50-51.

«imparare a imparare dal basso».[20] Per tale ragione essa non si identifica pienamente con la letteratura translingue, anche se in questa se ne rintracciano più chiaramente i contorni in termine di temi, lingua e caratteristiche formali e imagologiche. In una rilettura del canone su basi rizomatiche, orizzontali e aperte al divenire, sarà perciò necessario porre l'accento anche su quanto la cultura occidentale sia stata modificata continuamente e in modo sostanziale dalle culture altre, fin dai tempi remoti, dato il punto di partenza (inequivocabile) che «nella natura stessa del canone è inscritto il mutare, l'ibridarsi, perché poi, dopotutto, siamo tutti meticci, e meticci sono i nostri libri».[21]

E meticcio è anche il genere romanzo, se svincolato dal sistema d'interpretazione che ne legge l'irradiazione e l'affinamento in termini di centro e periferia,[22] intendendo naturalmente per centro quello occidentale, che esporterebbe il proprio modello verso una periferia che ne è priva e che si limiterebbe a inserire in quelle forme i propri materiali locali.[23] In tal senso, uno studio comparato che elimini l'opposizione binaria tra centro e periferia, e che lavori su un asse orizzontale e interconnesso, rivelerebbe strati della cultura non ancora esplorati, all'insegna di una rilettura del canone che sia anche ripensamento identitario su base relazionale. Ma altrettanto importante è mirare a una ricostruzione storico-critica che definisca come l'appropriazione e la risemantizzazione di alcune modalità narrative occidentali da parte di diverse culture sia un atto politico, che riscrive la storia offuscata di coloro ai quali sono state recise le corde vocali.

In questa duplice prospettiva interpretativa, il romanzo è certamente uno dei generi letterari che meglio si presta a indagare zone di ibridazione, sia per la sua portata globale,[24] sia per la sua plasticità. Infatti, se già nel 1938 Bachtin rilevava come fosse «in

20 Spivak, *Morte di una disciplina*, cit., p. 118.

21 Domenichelli, *Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni*, cit., p. 38.

22 Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1 (2000), pp. 54-68, p. 56: «nelle culture che appartengono alla periferia del sistema letterario (che significa: quasi tutte le culture, dentro e fuori dall'Europa), il romanzo moderno emerge non a seguito di uno sviluppo autonomo ma come un compromesso tra un'influenza formale occidentale (solitamente francese o inglese) e materiali locali». Si veda, per la critica dell'assunto da cui muove Moretti, sia il già citato volume di Spivak, sia Pierpaolo Frassinelli, *Globalizzazione, eurocentrismo e storia della letteratura. Franco Moretti ed Edward Said*, in «Allegoria», lvi (2007), pp. 243-252. Viziato da una simile opposizione tra centro e periferia sarebbe anche lo studio di Pascale Casanova (*Le république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999): «La studiosa francese, pur constatando che il sistema culturale mondiale non è più eurocentrico e tantomeno francocentrico, e pur battendosi per difendere le piccole letterature, continua a pensare che Parigi resti la "capitale" della produzione intellettuale ed editoriale mondiale» (Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 101). Per una problematizzazione del concetto di *Word literature* e dell'impianto critico su cui si fondano le opere di Moretti e Casanova, cfr. Mengozzi, *Narrazioni contese*, cit., pp. 87-95.

23 Mi sembra che il terzo volume, *Storia e geografia*, della monumentale opera collettiva curata da Franco Moretti (*Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2003) possa essere interpretato anche nel senso di una contraddizione di questo assunto, in quanto lì emerge chiaramente come ciò che noi chiamiamo romanzo sia una forma del narrare ben presente – con le dovute peculiarità – nella letteratura slava, cinese, giapponese e non sconosciuta a quella araba. Se letto secondo un'ottica non gerarchica, dunque, il volume potrebbe prestarsi a una lettura 'relazionale'.

24 Nella diffusione capillare e globale del romanzo hanno naturalmente un peso notevole le strategie editoriali e commerciali, di cui però qui non mi occupo. Rimando, a questo proposito, a Gisèle Sapiro éd., *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009.

divenire e ancora incompiuto», oggi sembra non accettare caratteristiche definite *a priori*, in quanto capace di recepire e "cannibalizzare" nuove possibilità formali e narrative, e di contaminarsi a contatto con altri generi letterari (come sempre storicamente è stato), con tradizioni letterarie diverse da quella occidentale (e anche questa è caratteristica affatto nuova) ma anche con diversi media e linguaggi artistici. Ora, proprio questa sua vocazione all'ibridazione lo rende tanto più permeabile alla ricezione e all'espressione di nuove possibilità. Ma l'aggettivo *nuovo* non andrà inteso solo nel senso di novità formali, quanto come rifunzionalizzazione semantica del segno.

2 Il romanzo nell'era della globalizzazione

Così, alle bachtiniane difficoltà nell'interpretazione del genere si aggiungono quelle aperte dalla proliferazione semiotica postmoderna, e quelle connesse al passaggio a un'epoca della virtualità,[25] della multiculturalità e della globalizzazione. Gli ultimi due termini sono interconnessi, certo, ma non si sovrappongono l'uno all'altro. E giustamente Spivak distingue tra planetario/planetarietà e globale/globalizzazione: mentre il primo concetto indica una resistenza etica contro la distruzione delle risorse a opera del capitalismo globalizzato, e contro lo stesso multiculturalismo liberale di stampo statunitense, il secondo definisce «l'imposizione dello stesso sistema di scambio ovunque»,[26] ovvero un «fenomeno di omologazione, di integrazione e di interdipendenza delle economie e dei mercati internazionali; uniformazione di modalità produttive e di prodotti su scala mondiale; la teoria economica e l'ideologia politica che la sostengono».[27]

Simile distinzione è assolutamente necessaria al fine di preservare gli studi umanistici da sistemi di analisi e, finché possibile, da terminologie mutuate dalla scienza economica,[28] soprattutto quando è in gioco una critica radicale a un certo sistema di produzione, esportazione e omologazione che da economico diviene culturale. Analogamente, nello studio del genere romanzo il discrimine mi sembra obbligato per cercare di orientarsi all'interno del *mare magnum* della produzione narrativa odierna, che oltre ad aver abbattuto i confini linguistici si caratterizza per una estrema eterogeneità qualitativa, linguistica, espressiva. Mi riferirò, perciò, con romanzo-mondo a quello prodotto dalla letteratura-mondo, e con *global novel* al romanzo che aspira a una dimensione globale soprattutto in termini commerciali, ovvero, come efficacemente lo descrive Vittorio Coletti:

> opere molto traducibili che ambiscono al mercato globale, desideroso di acquistare prodotti standardizzati e ben padroneggiabili, ma conditi di sapori locali [...] calato in modelli riconoscibili ovunque o per lo meno a valenza transnazionale. Questo non significa che sia solo letteratura di consumo, anche se quella destinata al consumo mondiale ne è l'espressione più immediata, semplice e percepibile; basti pensare, come vedremo, ai gialli.[29]

25 Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.
26 Spivak, *Morte di una disciplina*, cit., p. 91.
27 Traggo questa seconda definizione dal *DISC. Dizionario italiano Sabatini-Coletti*, Firenze, Giunti, 1997.
28 È appunto sulla teoria economica del sistema-mondo di Wallerstein che Moretti avanza la sua proposta sul romanzo, nel già citato *Conjectures on World Literature*.
29 Vittorio Coletti, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 10.

Sennonché Coletti chiama questo tipo di opere «romanzo mondo», mentre mi sembra sia oramai necessario distinguere tra *global novel* e letteratura-mondo, perché - se è vero che in entrambe è ravvisabile la «misura mondo» - molto diversi sono i modi, la lingua e le finalità.

> La misura mondo spunta là dove i tratti metalocali (generazionali, come nel romanzo per ragazzi; culturali, come nella narrativa mitteleuropea; linguistici, come nei romanzi in lingue non prime del narratore o del suo paese; formali, come nei polizieschi) sono più o non meno forti di quelli locali e le forme e i temi dei romanzi rispondono più a modelli e pressioni sovranazionali che a realtà nazionali, ancorché presenti e visibili.[30]

È lo stesso Coletti, infatti, a demarcare la letteratura translingue da quella globalizzata, distinguendo i fenomeni in due diversi capitoli: «Lingue e letterature», in cui appaiono nomi che vanno dai più noti Conrad, Nabokov, Kundera, Rushdie, Coetzee, a Nimrod e Mahfouz; e «Romanzo mondo», in cui si attraversano i libri per ragazzi, il genere fantasy, *Il codice da Vinci*, *Il pendolo di Foucault*, i gialli. La prospettiva di analisi è, ovviamente, linguistica, ma supportata da una non banale attenzione ai luoghi del romanzo, che tanto più sono pensati per soddisfare un gusto transnazionale, tanto più si riducono a un «fondale [...] secondario e surrogabile da altri diversi»,[31] o a sfondi-cartolina riconoscibili da un pubblico quanto più possibile ampio. Il luogo del romanzo globale, insomma, si delocalizza, nel senso che perde le sue particolarità intrinseche, quel *quid* che la memoria o l'immaginazione possono tingere di colori inusuali. Esso diviene invece una *location* stereotipata, un'immagine pseudo-reale scaricata da Google e ad alto potenziale identificativo. Ciò comporta che i luoghi da un lato divengano non-luoghi, dall'altro si appiattiscano completamente sulla realtà. Analogamente, la lingua è «un vettore mondiale, ad alto rendimento di traduzione»,[32] che nasce già globale perché non è ancorata a un luogo, a una tradizione – orale o letteraria che sia – da cui affrancarsi, da innovare, da boicottare o a cui ispirarsi. Così, ciò che soprattutto rende sovranazionali questi romanzi è che da essi non emerge

> una patria culturale più o meno riconducibile alla terra e alla storia dei loro autori. Libri come quelli di Eco e di Brown invece appartengono più alla cultura e alla terra dei lettori (che sono ovunque) che a quelle dei loro autori e sono riconducibili a una cultura letteraria e a un'ideologia della cultura, più che a una nazione o a una società particolari.[33]

Per definire queste tendenze narrative, anche alla luce della distinzione di Spivak tra «planetario» e «globale», mi sembra che maggiormente sia calzante la definizione di *global novel* proposta da Stefano Calabrese, che già nel 2005 rilevava gli «ammanchi di

30 *Ivi*, p. 11.
31 *Ivi*, p. 70.
32 *Ivi*, p. 80.
33 *Ivi*, p. 79.

localismo» del romanzo, effetto dell'«onda d'urto del nuovo sistema delle comunicazioni», affermando come «l'aderenza "ontologica" di un *luogo* e di un *Sé* sia entrata in una fase di turbolenza irreversibile».[34]

Lo studio di Calabrese è bipartito: a una prima parte in cui si traccia l'«antropologia del *global novel*»;[35] seguono cinque *case studies* in cui si analizza in dettaglio come la stessa morfologia dei romanzi sia permeata dai mutamenti antropologico-sociali descritti, non tralasciando di prendere in considerazione le strategie editoriali, l'interazione tra romanzo e i nuovi media, le possibilità di traduzione intersemiotica dell'opera letteraria. Si passa, così, dal non-luogo dei romanzi di Stephen King, al dosaggio di fantascienza, gotico, avventura e poliziesco in Michael Crichton, al «romanzo sistemico» di DeLillo; all'impasto tra locale e globale (*g-local*) in Isabel Allende, per finire con il realismo magico di Rushdie. I cinque autori sono molto differenti tra loro, certo, ma in uno studio al tempo davvero pioneristico mi sembra che siano state efficacemente rilevate certe tendenze del *global novel* attraverso esempi significativi, su cui però è oggi possibile operare ulteriori distinzioni: Stephen King, Michael Crichton e Isabel Allende, infatti, tendono al «globale», laddove DeLillo e Rushdie si muovono in una dimensione «planetaria» che sottende anche una critica politica feroce. Ho preso questi esempi ma naturalmente altri si presterebbero a questo discorso, che non vale solo in termini di qualità letteraria, ma di mercificazione/standardizzazione della parola e dell'immaginazione.

Quanto mi propongo di fare è pertanto tracciare una possibile linea di demarcazione tra il *global-novel* e il romanzo-mondo, prendendo in considerazione il luogo e la lingua, il tempo e le tecniche narrative, il concetto di epico e quello storico.

3 Il romanzo italiano tra letteratura-mondo e *global novel*, epica e storia

La letteratura-mondo, si è detto, 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, permettendo l'apparente paradosso di una «nuova epica» prodotta «in un idioma multilingue anche se all'interno di una lingua specifica».[36] E «idioma multilingue» sta qui a indicare non tanto l'effettiva presenza di più lingue nella pagina, quanto un codice dal potenziale dialogico e rizomatico. Nella letteratura translingue questa possibilità è organica, data una madrelingua che necessariamente parla in quella d'adozione e che agisce da sostrato della scrittura, creando una serie di «intarsi polifonici».[37] Questo è probabilmente il processo più permeante, al punto da avvenire a volte in modo inconsapevole. Si prenda (e prendo in esame volutamente i romanzi che problematizzano la distinzione tra romanzo-mondo e *global novel*) la parabola di un autore come

34 CALABRESE, *www.letteratura.global*, cit., p. 49.

35 L'autore rileva come il crollo del patto tra Stato e nazione, la «deterritorializzazione» del «codice identitario» del Sé, e il passaggio da un'epoca delle possibilità all'epoca della virtualità abbiano originato anche una «detemporalizzazione dello spazio sociale» e della stessa memoria; e chiosa: «Che spazio e tempo stiano cominciando a cannibalizzarsi?», *ivi*, p. 56.

36 GLISSANT, *Poetica del diverso*, cit., pp. 50-51.

37 Cfr. ROSANNA MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012, pp. 17-24, 93-104.

Amara Lakhous, la cui prima opera, *Le cimici e il pirata* (ripubblicata poi con il meno pregnante titolo *Un pirata piccolo piccolo*,[38] secondo l'ormai consueta prassi dell'autore e dell'editore di strizzare l'occhio alla commedia all'italiana), è scritta in arabo. In essa, la vita paralizzata dai tabù della dittatura algerina e della religione islamica si traduce in un romanzo claustrofobico, che trasmette la sensazione di vivere in apnea e poi corrode dall'interno le fondamenta censorie su cui poggia qualsiasi forma di totalitarismo, grazie a un'ironia sommessa ma tagliente, che allontana qualsiasi stereotipo e semplificazione. La lingua, a detta del traduttore, non è sensibile alla componente dialettale, come sarà nei successivi romanzi scritti in italiano (ma è presente la lingua coloniale, il francese), eppure l'uso di certe cadenze formulari e l'inserzione di poesie riporta facilmente al sostrato arabo. Il notissimo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* è molto lontano da quel primo romanzo, lavora sugli stereotipi (la napoletana che ama Totò, il milanese che odia «i terrùn» e gli immigrati, l'olandese che identifica l'Italia con il canovaccio), si svolge in un non-luogo, l'ascensore, mentre l'italiano regionale è utilizzato in modo strumentale, simulato attraverso parole dialettali di consumo ad alto grado di riconoscimento, anche all'estero. *Scontro di civiltà*, come *Divorzio all'islamica a Viale Marconi* e *Contesa per una maialino italianissimo a San Salvario* sono *global novel*, pur essendo prodotte da un autore translingue.[39] E infatti, al livello del sistema dei generi letterari, ibridano giallo, *noir*, *spy-story* e si situano su un orizzonte della parola sostanzialmente monologico, che tradisce la tesi sociologica sottesa alla scrittura.[40] Eppure, nonostante ciò, di tanto in tanto nell'italiano di Lakhous affiorano un immaginario e una lingua diversi, come l'alto tasso di parole arabe nell'ultimo capitolo di *Scontro di civiltà*, e gli spazi di intensa densità lirica, forse memori della millenaria tradizione poetica araba, con innesti anche da quella persiana:

> Non dico che Amedeo è un enigma. Piuttosto è come una poesia di Omar Khayyam, ti ci vuole una vita per comprenderne il significato, e solo allora il cuore si aprirà al mondo e le lacrime ti riscalderanno le guance fredde. Adesso, almeno, vi basti sapere che Amedeo conosce l'italiano meglio di milioni di italiani sparsi come cavallette ai quattro angoli del mondo.[41]

Un passaggio forse aperto dalla memoria del poeta classico persiano Omar Khayyam, o forse dal *maqamat* arabo, ma comunque una sospensione poetica nel racconto, prima che la facile metafora delle cavallette precipiti la narrazione sul piano della concretezza della storia.

La corda lirica affiora spesso, e con ben altra intensità, in molti autori di madrelingua araba[42] creando l'effetto di una lingua sottratta allo scorrere del tempo. Il romanzo

38 Amara Lakhous, *Le cimici e il pirata*, trad. da Francesco Leggio, Roma, Arlem, 2008; ora: *Un pirata piccolo piccolo*, trad. da Francesco Leggio, Roma, e/o, 2011.

39 Un altro e autore translingue che produce *global novel* è, ad esempio, Nicolai Lilin, e per l'uso performativo e mistificatorio della sua – smentita – biografia, e per la strategia editoriale che l'ha promosso (basti pensare al finale di *Educazione siberiana*, che già promette il *sequel* di *Caduta libera*) e ha fatto sì che venisse tradotto in varie lingue ma non in russo. Cfr. Mengozzi, *Narrazioni contese*, cit., p. 123.

40 Ugo Fracassa, *Gadda e Lakhous giallisti* pour cause, in *Patria e lettere*, Roma, Perrone, 2012, pp. 77-88.

41 Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006, p. 14.

42 Morace, *Letteratura-mondo italiana*, cit., pp. 79-84.

assume allora tratti epici. Ma questa epicizzazione avviene non solo in narratori con background arabofono, e non solo attraverso l'intarsio lirico. Converrà quindi chiedersi: cosa è che conferisce respiro epico a un romanzo? Quali aspetti dell'*epos* si sono adattati al, e risemantizzati nel, romanzo contemporaneo? Piuttosto che su aspetti tematici (la presenza dell'eroe, di scontri bellici – ma anche del *nostos* e della polifonia, così presenti nella letteratura-mondo), cercherò di focalizzare l'attenzione sul diverso livello assiologico della parola epica e sull'assenza di gerarchie di senso che ingabbino il discorso in schemi precostituiti, categorizzanti, dati come definitivi e sistematici.[43]

> La parola epica per il suo stile, per il tono e il carattere del suo sistema di immagini è infinitamente lontana dalla parola di un contemporaneo che parli ad un contemporaneo [...]. Sia il cantore sia l'ascoltatore, immanenti all'epopea come genere letterario, si trovano in uno stesso tempo e a uno stesso livello assiologico (gerarchico), mentre il mondo raffigurato degli eroi è a un livello assiologico-temporale completamente diverso e inaccessibile, separato dalla distanza epica. Tra essi fa da mediatore la tradizione nazionale.[44]

Dunque, secondo Bachtin: la parola epica deve porsi – per stile, carattere o immagini – come distante da quella contemporanea; il mondo raffigurato deve trovarsi a un livello assiologico e temporale diverso rispetto al presente; tra gli eventi narrati, da un lato, e il cantore e l'ascoltatore, dall'altro deve frapporsi la tradizione nazionale.

Ora, se il patto tra stato e nazione si sta dissolvendo ed è necessario «ripensare la letteratura e l'identità»,[45] ciò non significa che la tradizione nazionale vada smantellata, ma riletta in termini di «diversalità» (Glissant) e non di alterità rispetto alle altre culture. E affinché ci sia epica nel romanzo è necessario che una civiltà (non necessariamente la propria) si esprima entro le pieghe del testo, ancor più in ragione del fatto che non può esservi «diversalità» senza un'identità (e quindi un luogo) che possa porsi in relazione. Ma la «distanza epica»[46] deve rimanere, altrimenti non ci sarebbe ragion d'essere all'aggettivo. E dunque questa dipenderà, innanzi tutto, dalla parola, che per il sistema retorico-narratologico, «per il suo stile, per il tono e il carattere del suo sistema di immagini» deve porsi come «lontana dalla parola di un contemporaneo che parli ad un contemporaneo».[47] Ma continua Bachtin:

> Certo, anche il «mio tempo» può essere percepito come tempo epico-eroico, dal punto di vista del suo significato storico, in modo distanziato, come da una lontananza dei tempi (non a partire da me stesso, contemporaneo, ma alla luce del futuro), mentre il passato può essere percepito familiarmente (come il mio passato). Ma così noi percepiamo non il presente nel presente, e non il passato nel passato; noi ci togliamo dal «mio tempo», dalla zona del suo contatto familiare con me.[48]

43 Si veda FUSILLO, *Fra epica e romanzo*, cit., pp. 29-30, che rintraccia anche in questo aspetto una delle componenti epiche di *Guerra e pace*.

44 BACHTIN, *Epos e romanzo*, cit., p. 455.

45 SILVIA CAMILOTTI, *Ripensare la letteratura e l'identità. La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, Bononia University Press, Bologna, 2012.

46 BACHTIN, *Epos e romanzo*, cit., p. 455.

47 *Ibidem*.

48 *Ivi*, pp. 455-456.

Un romanzo che narri eventi passati o futuri in prospettiva attualizzante, facendoli esplicitamente chiave di interpretazione dell'oggi, non può quindi essere epico, perché rappresenterebbe, di fatto, il presente nel presente, eliminando quella «distanza epica». Ed è anche per tale ragione, mi sembra, che non possiamo definire *I promessi sposi* un'opera epica, mentre (per limitarci all'Ottocento e alle principali opere analizzate da Moretti) il *Faust* o *Moby Dick* sì. Anche nei *Promessi sposi* ci sono i viaggi, l'intervento divino, il rapporto tra bene e male, la molteplicità di personaggi, ma ci sono anche una lingua e un'ambientazione romanzesca che si confrontano direttamente con il tempo in cui Manzoni scriveva. Il *Faust* e *Moby Dick*, invece, per motivi e con modi diversi (lo sviluppo a-cronologico del *Faust*, l'ambientazione marina sospesa dell'opera di Melville),[49] sono assolutamente fuori dal presente, così come l'*Ulisse* (talmente il tempo è dilatato e interiorizzato), o il *Maestro e Margherita*, nel quale è pure esplicito il riferimento a Stalin e alla dittatura russa, o *Cent'anni di solitudine*, nonostante l'avvicendarsi delle sette generazioni dei Buendía. Ciò perché nella «vasta stratificazione simbolica [*dell'epica delle opere mondo*] non c'è traccia di quella grande invenzione romanzesca che è il presente [...]. Nell'*epos*, in realtà, il presente non esiste. "Alles Vergängliche | Ist nur ein Gleichnis", recitano gli ultimi versi del *Faust*: "Tutto quel che è passeggero, È solo un'allegoria", una figura, un ponte incerto gettato tra passato e futuro».[50] Se Moretti distingue nettamente *epos* e romanzo nelle grandi opere della modernità, credo sia possibile e proficuo interrogarsi anche sulla permanenza di tratti epici nel romanzo-mondo, anche a fronte dell'abuso con cui le quarte di copertina di molti *global novel* utilizzano l'aggettivo.[51]

Anche perché un ponte non solo tra passato e futuro, ma anche tra oriente e occidente, nord e sud, storia ufficiale e storia sommersa è quello gettato dai romanzi-mondo, a molti dei quali ben si applica l'aggettivo di epico: si pensi, a livello mondiale, a *Rayuela* di Cortázar, *I figli della mezzanotte* di Rushdie, *Creatura di sabbia* di Ben Jelloun, *Underworld* di DeLillo, *Scrittura cuneiforme* di Kader Abdolah; o, entrando nel dettaglio del caso italiano, al *Profugo* di Tawfik, *L'estate è crudele* di Zarmandili; *Rosso come una sposa* e *L'amore e gli stracci del tempo* di Ibrahimi, i romanzi di Abate (e in particolare *Il ballo tondo* e *Il mosaico del tempo grande*), *Il meccanico delle rose* di Ziarati, *Cronaca di una vita in silenzio* di Artur Spanjolli, ma anche a opere di italiani oramai emigrati all'estero quali *Nuova grammatica finlandese* di Diego Marani, *Cavaliere di grazia* e *Lontano da Itaca* di Franco Mimmi, *Kuraj* di Silvia Di Natale. Tutti romanzi, oltretutto, che in molti casi non si sottraggono affatto al presente o al confronto con un passato più o meno vicino, ma lo fanno a partire da una distanza spaziale, culturale, retorica e linguistica rispetto all'Italia. La distanza è poi anche cronotopica, ottenuta o sottraendo la narrazione allo scorrere del tempo,[52] o muovendola sincronicamente tra epoche e spa-

49 Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 49 e 83.

50 *Ivi*, p. 83.

51 Si vedano, per citare qualche esempio, le quarte di copertina di *Manituana* (Wu Ming), *Timira* (Wu Ming 2 e Antar Mohamed), *L'ottava vibrazione* (Lucarelli), *I traditori* (De Cataldo), *La banda Bellini* (Marco Philopat), *Dies irae* (Genna).

52 Vd. Bijan Zarmandili, *I demoni del deserto*, Roma, Nottetempo, 2011: la vicenda inizia in un giorno ben preciso, il 5 dey 1383 del calendario iranico, quando il terremoto distrugge l'antica città di Bam. L'incedere silenzioso del nonno e dell'enigmatica bambina, prima tra le macerie della civiltà millenaria e poi attraverso

zi diversi. In entrambi i casi, il racconto si sposta su un asse temporale ambiguo e poco identificabile, a dispetto dei possibili referenti, e recupera quindi la lontananza assiologica. Perché, come nota ancora Bachtin, «la memoria, e non la conoscenza è la facoltà e la forza creativa fondamentale»[53] che muove l'*epos*: e in molti autori emigrati in Italia, o allontanatisi dall'Italia, la scrittura è un modo per ricordare – filtrando attraverso la memoria – il luogo natale, la civiltà abbandonata, la storia dolente del proprio popolo, la madrelingua non più parlata, i profumi, le abitudini, i colori, i sapori. Ecco, quindi, una seconda ragione (emotivamente connotata) per cui la L1 parla dentro la L2, e per cui il passato viene separato dal presente da una «distanza epica»[54] che è amplificata dal filtro linguistico:

> Il mio italiano, seppure appreso come lingua d'origine, era diverso dall'italiano d'Italia, quantunque si attenesse alle stesse regole grammaticali. Se è vero che la lingua è il nostro mezzo per decodificare il mondo che ci circonda, per relazionarci con esso e rendere le nostre emozioni intelligibili, allora il mio è un italiano d'Etiopia, nato all'ombra dei sicomori e intriso dell'aroma di spezie e incensi, che risente delle lunghe giornate di pesca nel fiume Awash e nel lago di Metahara, quando alle nostre spalle scorrevano file di dromedari che venivano a pascolare nella savana. Un italiano pieno di immagini culturali etiopi, immagini sulla natura e metafore care all'amharico; differente da quello parlato in Italia dove a seconda della città assorbe parole dialettali, diventando in alcuni casi un italiano "zonale" [...]. Nutro un grande amore per questa lingua e mi ferisce vedere come oggigiorno essa venga spesso scardinata con l'immissione, nei punti chiave dei discorsi, di parole o concetti in inglese e mi verrebbe da chiedere, ai tanti che in questo Paese sventolano la bandiera della tutela delle radici, come ciò possa avvenire se tale tutela diventa la loro *mission* principale anziché l'obiettivo.[55]

Anche in ragione di questa particolare condizione, l'italiano degli autori translingue è «deterritorializzato»[56] ed è una lingua ben diversa da quella standardizzata e/o mediatica che sempre più entra nella narrativa globale: perché filtra ricordi, emozioni, esili e lontananze, attimi sottratti all'oblio. Prendo a titolo d'esempio (anche per ampliare quanto rilevato in *Letteratura-mondo italiana*) l'*incipit* di due romanzi che riscrivono la storia coloniale italiana. *Madre piccola* di Cristina Ali Farah, e *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi. Il primo inizia con un brano apparentemente oscuro:

> *Soomaali baan ahay*, come la mia metà che è intera. Sono il filo sottile, così sottile che si infila e si tende, prolungandosi. Così sottile che non si spezza. E il groviglio dei fili si allarga e mostra, chiari e ben stretti, i nodi, pur distanti l'uno dall'altro, che non si sciolgono.

il deserto, alla ricerca di un approdo sconosciuto, crea una netta sensazione di sospensione temporale che permane anche quando le vicende fanno precipitare la narrazione nella contemporaneità più brutale.

53 BACHTIN, *Epos e romanzo*, cit., p. 457.

54 *Ivi*, p. 455.

55 GABRIELLA GHERMANDI, *Il mio italiano di spezie e sicomori contro l'intrusione dell'inglese*, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/migrazione/Ghermandi.html, consultato in data 25 giugno 2014.

56 GILLES DELEUZE e FELIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996, pp. 34 e sgg. Cfr. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., pp. 56-65.

> Sono una traccia in quel groviglio e il mio principio appartiene a quello multiplo.
>
> Il mio principio è Barni, mentre mangiamo insieme dal piatto comune. Siamo sedute per terra l'una accanto all'altra e i maschi ridono per come tengo le gambe. Sulla stuoia le ginocchia si toccano, una gamba qua e una di là. Non ti si spezzano *dalbooley*? Vedessi quando corre quanto fa ridere, i polpacci che vanno a destra e sinistra.[57]

Il secondo ha, invece, ben altro tono:

> Quando ero piccola, me lo dicevano sempre i tre venerabili di casa: «Sarai la nostra cantora».
>
> Attorno al braciere del caffè stavano le donne; loro in un angolo un po' discosto, imbozzolati negli *shemma* bianchi, con quel singolare aspetto di uccelli predatori, benedicevano il caffè alle donne e osservavano tutt'attorno.[58]

Due attacchi molto diversi. Enigmatico, giocato su ossimori, quello di *Madre piccola*, che nella metafora del filo (ben sovrapponibile a quella glissantiana delle radici orizzontali delle ninfee) crea l'immagine di un'appartenenza identitaria multipla: una traccia ben distinta dalle altre che è parte di un groviglio inestricabile a maglia larga ma solido, come resistente è quel filo «così sottile che non si spezza» che è la vita di Domenica Axad: una delle «voci sparse della diaspora somala di cui è intessuto questo romanzo».[59]

Molto più improntato all'oralità *Regina di fiori e di perle*, fin dall'esordio sulla dislocazione a destra. Anche Ghermandi, come Ali Farah, è la voce di una civiltà e di una diaspora. È la voce di un luogo, di una cultura, di una storia; dei soprusi, delle violenze e dei non-detti di un intero popolo. In entrambi i testi è la memoria la forza creatrice del romanzo. E si attiva sin da subito: in Ali Farah, con la prima frase in somalo, il piatto comune da cui si mangia, le ginocchia in quella inconsueta posizione; in Ghermandi con il rito del caffè (che chiude anche il romanzo, in un movimento circolare), le donne intente al braciere, i tre «venerabili» (non anziani: ed ecco un chiaro esempio di una lingua che parla un idioma multilingue), «imbozzolati» nella tunica con quel singolare aspetto da «uccelli predatori». Una similitudine, questa, che, come nota Silvia Camilotti,[60] è utilizzata in accezione rovesciata rispetto a quanto il lettore italiano potrebbe aspettarsi, perché conferisce dignità tanto agli uomini quanto agli animali, colti nella loro maestosità piuttosto che nella rapacità/bestialità. È un paragone, inoltre, che ci toglie dalla familiarità con le immagini e con le similitudini nazionali, creando una distanza rispetto a ciò che è oramai stereotipato. «Tale scelta retorica assurge a paradigma dell'intero testo, in cui il rovesciamento del punto di vista si applica a tutti i livelli, retorici e di contenuto»,[61] e assume ancora maggior pregnanza se confrontata con l'immagine dell'anziano

57 Cristina Ali Farah, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007, p. 1.
58 Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007, p. 5.
59 Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. VII.
60 Silvia Camilotti, *Cartoline d'Africa. Le colonie italiane nella rappresentazione letteraria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, p. 96.
61 *Ibidem*.

che offre Carlo Lucarelli in *L'ottava vibrazione*: romanzo che si pone fin dalle dichiarazioni dell'autore (suffragate anche da alcuni critici e da Wu Ming) e dalla presentazione nella quarta di copertina come una «storia epica»[62] che indaga una «pagina oscura» della storia italiana, ovvero quella dell'occupazione coloniale dell'Etiopia. E finemente Camilotti si muove negli interstizi di entrambe le narrazioni, portando alla luce gli stereotipi (spesso ormai fossilizzati) di cui è intriso il romanzo di Lucarelli e confrontandoli con luoghi analoghi di Ghermandi. Basterà, quindi, leggere la descrizione dell'anziano fornita dall'autore italiano:

> Agitava un bastoncino e gridava qualcosa, la gridava a lui ma Pasolini non lo sentiva neppure perché biascicava tra le gengive nude. Poi si avvicinò, e Pasolini lo vide meglio, ciuffi bianchi di barba sulle guance, radi come quelli di una capra vecchia, un occhio schiarito da una cicatrice che gli abbassava l'angolo di una palpebra.[63]

E si noti che, oltre al paragone con la capra (assolutamente familiare per la lingua italiana, in accezione dispregiativa) e il biascicare con le gengive sdentate, la dignità dei «venerabili» descritti dalla Ghermandi rimanda anche al loro ruolo di custodi di una memoria collettiva e antica: la sola che può rimettere l'autrice in contatto il passato e la memoria sua e della sua gente, nella prospettiva di un futuro di riconciliazione e convivenza possibile. Aspetto che in Lucarelli, e in molti *global novel*, non possiamo ritrovare perché la narrazione è assolutamente schiacciata sul presente, anche quando è il passato ciò che si vorrebbe svelare e contro-narrare. Quello del *global novel* è un tempo (passato o futuro che sia il cronotopo della storia) sempre attualizzato in funzione della contemporaneità nell'intento di demistificare o svelare il presente.

Molta narrativa contemporanea italiana si muove in tale direzione, ovvero è improntata a una rilettura della storia ufficiale che offra una contro-narrazione, per dar voce alle vicende e alle interpretazioni che la prospettiva dei vincitori ha sottaciuto o ammutolito. È il «romanzo neostorico italiano» descritto da Giuliana Benvenuti, che ne ha esplorato tendenze e contraddizioni, demarcandolo dal romanzo storico ottocentesco e per la qualità performativa, e per l'«effetto di realtà»[64] che ann ulla la distinzione tra reale e immaginario,[65] e per il mutato rapporto con la storiografia, ormai segnato dalla deriva del senso della postmodernità. Ciò che entra in crisi, insomma, fino al punto da invertire il rapporto, è il discrimine «tra storiografia e racconto finzionale»,[66] tale per cui il recupero della storia dimenticata o volutamente oscurata viene a contrapporsi a quella canonizzata, che per affermarsi ha (nella migliore delle ipotesi) sprofondato nell'oblio le cicatrici, i traumi, le opacità. A ciò si aggiunge, nel collettivo Wu Ming, la rivendicazione della narrazione come mitopoiesi, creazione di miti nuovi alternativi, al fine di «dar vita

62 Per una serrata critica della «curvatura dell'epica verso la farsa» nel romanzo di Lucarelli rimando a GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 125-129.

63 CARLO LUCARELLI, *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi, 2008, p. 200.

64 BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 21.

65 Paradigmatica mi sembra l'epigrafe che apre l'opera di WU MING 2 e ANTAR MOHAMED, *Timira*, Torino, Einaudi, 2012: «Questa è una storia vera... / ... comprese le parti che non lo sono».

66 BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 20.

ad una collettività rifondando [...] un discorso comune di appartenenza culturale, civile, politica».[67] Anche in tal senso Wu Ming attribuisce ai suoi e ad altri romanzi italiani il connotato di epici, nel tanto discusso *Memorandum*:[68]

> Queste narrazioni sono epiche perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. Spesso il racconto fonde elementi storici e leggendari, quando non sconfina nel soprannaturale. Molti di questi libri sono romanzi storici, o almeno hanno sembiante di romanzo storico, perché prendono da quel genere convenzioni stilemi e stratagemmi.
>
> Tale accezione di "epico" si ritrova in libri come *Q*, *Manituana*, *Oltretorrente*, *Il re di Girgenti*, *L'ottava vibrazione*, *Antracite*, *Noi saremo tutto*, *L'angelo della storia*, *La banda Bellini*, *Stella del mattino*, *Sappiano le mie parole di sangue* e molti altri. Libri che fanno i conti con la turbolenta storia d'Italia, o con l'ambivalente rapporto tra Europa e America, e a volte si spingono anche più in là.[69]

La definizione proposta, già di per sé onnicomprensiva e accostata a opere molto eterogenee tra loro, non definisce l'oggetto, tanto che in un primo momento sembra si stia parlando di opere fantastiche, che poi vengono chiamate storiche. Ma tutte, questo sì, «fanno i conti» con la storia, propongono una contro-narrazione. Anche se, nel caso dell'*Ottava vibrazione* abbiamo visto come all'intenzione dell'autore non corrisponda una reale focalizzazione su quegli «umiliati e offesi» che si vorrebbero risarcire, e anzi come l'effetto sia opposto alle intenzioni.[70] Ciò perché non basta rintracciare un buco nero della storia per dar voce a chi imperialismo, sopraffazione, ingiustizie e violenze ha subito.

D'altro canto narrare una controstoria può contenere il rischio di un'opposizione binaria, di uno scontro tra prospettive polari, fra le quali difficilmente può instaurarsi una «poetica della relazione». Tra tesi e antitesi può esserci solo una sintesi per negazione, abbiamo detto, non una «diversalità». Ancor più questo rischio si corre se è con le stesse armi della storia imperialista e capitalista che si combatte, ovvero con lo stesso linguaggio. E allora, «se è vero che la lingua è il nostro mezzo per decodificare il mondo che ci circonda»,[71] se la lingua è «un'ermeneutica del mondo»,[72] la narrazione neostorica cammina sul filo del rasoio[73] perché rischia di esprimersi con lo stesso sistema raziocinante, oppositivo, che si vorrebbe ribaltare. E mi sembra che molti testi di Wu Ming (*Q*, *54*, *Asce di guerra*) rasentino la rappresentazione dicotomica tra storia canonizzata e obliata.

67 *Ivi*, p. 71. Ma si vedano soprattutto le pp. 73-78.

68 Per un approfondimento sul dibattito scatenato dal *Memorandum*, a cui hanno partecipato numerosi autori e critici, cfr. i siti *Carmilla Online* e *Il primo amore*.

69 Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, `http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf`, p. 9.

70 Rimando, per maggiori approfondimenti, ai citati studi di Benvenuti e Camilotti.

71 Ghermandi, *Il mio italiano di spezie e sicomori contro l'intrusione dell'inglese*, cit.

72 Adrián Bravo, *La maternità della lingua*, di prossima pubblicazione per Nottetempo.

73 Tale difficoltà è rilevata anche da Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 73.

Viceversa in Ghermandi e Ali Farah (ma non solo) si evita qualsiasi giudizio o presa di posizione sugli atteggiamenti altrui, non c'è aperta stigmatizzazione, ma una serie di incroci, sguardi, possibilità, «diversalità», che mettono in luce tutte le sfaccettature di una complessità non riducibile, che contemplano il punto di vista dei colonizzati e dei colonizzatori, delle vittime e dei carnefici, ricordando le efferatezze del colonialismo italiano e mondiale ma ricomponendole grazie alla possibilità di riconciliare il conflitto.[74] Ecco allora che nelle narratrici l'interrogazione (spietata e commossa) del passato apre al futuro, e ciò «nonostante tutto»[75] quello che l'Italia ha perpetrato ai danni dell'Eritrea, dell'Etiopia e della Somalia, e nonostante il razzismo che ancora la permea. Per tale ragione non mi sembra che la focalizzazione multipla presente nei romanzi della letteratura-mondo[76] possa porsi sullo stesso piano né di quella postmoderna né di quella del romanzo neostorico. Perché (schematizzando) nella prima è problematizzazione polifonica di differenti punti di vista; nella seconda (anche) gioco combinatorio e/o ironico, nel terzo tende più al dialogismo che alla polifonia, o, nel peggiore dei casi, mette in scena tante «verità» [77] opposte e irriducibili, monologiche, come avviene nel già citato *Scontro di civiltà*.

Oltre a ciò, la lingua dei romanzi di Wu Ming tende alle caratteristiche descritte da Vittorio Coletti in *Romanzo mondo*: è ad alta traducibilità, uniforme, iper-paratattica, iper-dialogata,[78] molto scorrevole, godibile e veloce, pensata per un pubblico ampio e globale, e spesso preferisce parole inglesi d'ampio uso al corrispettivo italiano,[79] mentre il fatto che sia ricca di «ellissi, micro-scosse nel passaggio da una frase all 'altra» in modo che «in assenza di giunture esplicite, spetti al lettore ricostruire i nessi»[80] non fa altro che renderla più *global*, ammiccando al pubblico e riproponendo in forma diversa uno di quei moduli narrativi del postmoderno che proprio Wu Ming 1 dichiara aver superato.[81] È una lingua assolutamente «popular»,[82] ma la questione non è tra letteratura alta o bassa, snobismi accademici e sovvertitori di sistemi,[83] perché si può fare letteratura importante col pop, come ci sono musica e cinema pop di alto livello. Il problema è che porre la questione in termini polari (alto/basso, «letteratura d'élite»/«popular»)[84] non fa che

74 *Ivi*, pp. 181-121. Benvenuti insiste su questo aspetto, proponendo un confronto con Wu Ming.
75 *Ivi*, p. 124.
76 MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., pp. 93-104.
77 Il romanzo è costituito da undici capitoli, ciascuno dei quali alterna «la verità» di uno delle diverse voci narranti e un «ululato» del protagonista Amedeo. Il primo capitolo, ad esempio, è composto da «La verità di Parviz Mansoor Samadi» e «Primo ululato».
78 Seppur da angolazioni critiche diverse, tanto Antonelli che Donnarumma rintracciano nell'«iper» una delle caratteristiche dominanti della letteratura odierna: GIUSEPPE ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006; RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.
79 Si pensi, per contro, al discorso fatto da Ghermandi sulla *mission*, poco sopra citato.
80 WU MING 1, *New Italian Epic versione 2.0*, cit., p. 20.
81 Sui punti di contatto e i nessi problematici o irrisolti lasciati aperti dal postmoderno, e non del tutto superati dall'attuale narrativa italiana, vd. DAVIDE DALMAS, *Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo*, in «Cosmo», 1 (2012), pp. 121-127; ma cfr. anche il già citato studio di Donnarumma.
82 WU MING 1, *New Italian Epic versione 2.0*, cit., pp. 17-18.
83 *Ivi*, p. 18.
84 *Ibidem*.

riproporre un'antitesi; e che è quantomeno problematico fare epica in una lingua globalizzata, o generare mitopoiesi che intervengano sull'oggi mantenendo quella distanza assiologica che permetta di non schiacciare il racconto sul presente, e la memoria sulla conoscenza.

Ed è attraverso la memoria - aperta e problematica, disposta a rileggersi e a ricordare oblii e opacità senza rinnegarne i lati più oscuri e senza esprimere giudizi dicotomici - che potrà realizzarsi una nuova epica che ponga in relazione, che non dimentichi il luogo, la lingua, la civiltà delle proprie radici, e che al contempo riesca a intrecciarle con le altre per sviluppare immaginari-mondo dai rizomi sospesi per aria.

ISSN 2284-4473

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALI FARAH, CRISTINA, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007. (Citato a p. 115.)

ANTONELLI, GIUSEPPE, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006. (Citato a p. 118.)

BACHTIN, MICHAIL, *Epos e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato alle pp. 103, 112, 114.)

BASSI, SHAUL e ANDREA SIROTTI (a cura di), *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Firenze, Le Lettere, 2010. (Citato a p. 103.)

BENVENUTI, GIULIANA, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012. (Citato alle pp. 116-118.)

BENVENUTI, GIULIANA e REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012. (Citato a p. 107.)

BRAVO, ADRIÁN, *La maternità della lingua*, di prossima pubblicazione per Nottetempo. (Citato a p. 117.)

CALABRESE, STEFANO, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato alle pp. 108, 110.)

CAMILOTTI, SILVIA, *Cartoline d'Africa. Le colonie italiane nella rappresentazione letteraria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014. (Citato a p. 115.)

— *Ripensare la letteratura e l'identità. La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, Bononia University Press, Bologna, 2012. (Citato a p. 112.)

CASANOVA, PASCALE, *Le république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999. (Citato a p. 107.)

COLETTI, VITTORIO, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato alle pp. 108, 109.)

DALMAS, DAVIDE, *Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo*, in «Cosmo», 1 (2012), pp. 121-127. (Citato a p. 118.)

DELEUZE, GILLES e FELIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996. (Citato a p. 114.)

— *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987. (Citato a p. 105.)

DISC. Dizionario italiano Sabatini-Coletti, Firenze, Giunti, 1997. (Citato a p. 108.)

DOMENICHELLI, MARIO, *Il canone letterario europeo*, in *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo%5C_(XXI-Secolo)/. (Citato a p. 105.)

— *Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni*, in «Moderna», XII (2010), pp. 15-47. (Citato alle pp. 104, 107.)

DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014. (Citato a p. 118.)

FRACASSA, UGO, *Gadda e Lakhous giallisti* pour cause, in *Patria e lettere*, Roma, Perrone, 2012, pp. 77-88. (Citato a p. 111.)

Frassinelli, Pierpaolo, *Globalizzazione, eurocentrismo e storia della letteratura. Franco Moretti ed Edward Said*, in «Allegoria», lvi (2007), pp. 243-252. (Citato a p. 107.)
Fusillo, Massimo, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. II, *Le forme*, Einaudi, 2002, pp. 5-35. (Citato alle pp. 104, 112.)
— *Il romanzo: un genere "cannibale" e polimorfico*, in *«Lector, intende, laetaberis». Il romanzo dei Greci e dei Romani*, a cura di Renato Uglione, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 27-56. (Citato a p. 103.)
Ghermandi, Gabriella, *Il mio italiano di spezie e sicomori contro l'intrusione dell'inglese*, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/migrazione/Ghermandi.html. (Citato alle pp. 114, 117.)
— *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007. (Citato a p. 115.)
Glissant, Édouard, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998. (Citato alle pp. 105, 106, 110.)
— *Poetica della Relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007. (Citato alle pp. 105, 106.)
Lakhous, Amara, *Le cimici e il pirata*, trad. da Francesco Leggio, Roma, Arlem, 2008. (Citato a p. 111.)
— *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006. (Citato a p. 111.)
— *Un pirata piccolo piccolo*, trad. da Francesco Leggio, Roma, e/o, 2011. (Citato a p. 111.)
Lucarelli, Carlo, *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi, 2008. (Citato a p. 116.)
Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato a p. 103.)
Mengozzi, Chiara, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013. (Citato alle pp. 106, 107, 111.)
Morace, Rosanna, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012. (Citato alle pp. 110, 111, 114, 118.)
Moretti, Franco, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», I (2000), pp. 54-68. (Citato a p. 107.)
— (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2003. (Citato a p. 107.)
— *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994. (Citato alle pp. 104, 113.)
Sapiro, Gisèle éd., *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009. (Citato a p. 107.)
Spivak, Gayatri Chakravorty, *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi, 2003. (Citato alle pp. 104, 105, 107, 108.)
Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf. (Citato alle pp. 117, 118.)
Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, Torino, Einaudi, 2012. (Citato a p. 116.)
Zarmandili, Bijan, *I demoni del deserto*, Roma, Nottetempo, 2011. (Citato a p. 113.)

PAROLE CHIAVE

Letteratura-mondo, Romanzo-mondo, *Global novel*, Opere mondo, Romanzo neostorico italiano, Romanzo epico, Teoria della letteratura, Michail Bachtin, Édouard Glissant, Gabriella Ghermandi, Gayatri Chakravorty Spivak, New Italian Epic.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Rosanna Morace è assegnista di ricerca presso l'Università di Roma "La Sapienza". I suoi interessi di ricerca si dividono tra la letteratura rinascimentale (della quale ha approfondito soprattutto il filone epico e quello sacro), e la letteratura translingue italiana, che ha indagato con approccio storico-critico e stilistico, mettendo in rilievo le caratteristiche formali che la legano alla letteratura-mondo. Ha pubblicato saggi in numerose riviste di Italianistica, e quattro monografie: *Le stagioni narrative di Carmine Abate. Rapsodie di un romanzo-mondo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014; *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo»: Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012; *«Un mare così ampio». I racconti-in-romanzo di Julio Monteiro Martins*, Lucca, Libertà edizioni, 2011.

rosamorace@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

Rosanna Morace, *Il romanzo tra letteratura-mondo e* global novel, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 103–122.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.

❧

Informativa sul copyright

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – II (2014)

LETTERATURA MONDO E DINTORNI
a cura di S. Calabrese, A. Coiro e A. Loda 1

Ipotesi per una letteratura mondo: contatti, circolazioni, intersezioni 3

Filippo Pennacchio, *Autorialità* reloaded. *Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato* 9

Paola Loreto, *The Causality of Casualness in the Translations of World Poetry: Jorie Graham vs Mary Oliver in Italy* 31

Giorgia Falceri, *Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational Poetics* 51

Anne-Laure Rigeade, A Room of One's Own, Un Cuarto propio, Une chambre à soi *: circulations, déplacements, réévaluations* 67

Andrea Chiurato, Gates Wide Shut. *Un'ipotesi comparatistica per lo studio delle* gated communities 83

Rosanna Morace, *Il romanzo tra letteratura-mondo e* global novel 103

S. Calabrese, R. Rossi, S. Uboldi, T. Vila, E. Zagaglia, Hot cognition*: come funziona il romanzo della globalizzazione* 123

SAGGI 147

Valentina Gritti, *Come lavorava Boiardo volgarizzatore. Il caso della* Pedia de Cyro 149

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE 167

Jean-Charles Vegliante, *En langue étrange (ou presque)* 169

John McGahern, *Una letteratura senza qualità* (trad. di Nadia Tomaselli) 179

REPRINTS 185

Aleksandr Voronskij, *L'arte di vedere il mondo. Il nuovo realismo* (a cura di Adalgisa Mingati e Cinzia De Lotto) 187

INDICE DEI NOMI 219

CREDITI 223