

Transculturalità, identità-relazione e rizomatizzazione autoriale in Édouard Glissant, Luigi Meneghello e Salman Rushdie

Mattia Bonasia

Sapienza Università di Roma - Sorbonne Université

Contact: mattia.bonasia@uniroma1.it

ABSTRACT

This paper wants to study how transculturality could not only be an interpretation tool ascribable to cultural studies. In fact, it does affect the writing act in a poetical and narratological way. Notably, we analyze Édouard Glissant, Luigi Meneghello and Salman Rushdie, three authors characterized by the social and anthropological crossing of the linguistic and political borders of the contemporary World Republic of Letters. Here transculturality is strongly tied to a given intentionality, resulting in worldly-novels characterized by a rhizomatic narrator. On the one hand the omniscient narrator (frequently in first person) holds the strings of the polyphony of different histories and voices. On the other hand, he jags himself in a multiplicity of figures and characters that do have real roles through narration. We carry out these lines through a study of the three authors' essays, contextualizing them with different critical and theoretical voices on the subject, from cultural studies to narratology.

Keywords

Édouard Glissant; Luigi Meneghello; Salman Rushdie; transculturality; authorship; worldly-novels; rhizome.

Introduzione: transculturalità e autorialità.

Nel corso del Novecento la critica biografica e le nozioni di autore e intenzione hanno subito diversi contraccolpi. Prima il *New Criticism* statunitense (Wimsatt e Beardsley 1946), poi il grande dibattito strutturalista francese sulla morte dell'autore, con i celebri pamphlet di Roland Barthes (1968) e Michel Foucault (1969), hanno stipulato la non preminenza dell'intenzione autoriale all'interno del giudizio e dello studio critico dell'opera, da basarsi da lì in poi sull'analisi della poetica e del linguaggio. Di qui, difatti, la nascita della figura del lettore e degli studi sulla ricezione e sull'ermeneutica. Oggi, dopo la lezione degli studi culturali e postcoloniali sulla necessità dello studio della *location* e del posizionamento insito in ogni discorsività (Hall 2006, 239), come studiato da Roberto Talamo, possiamo affermare che la critica letteraria possa certamente far riferimento all'intenzione d'autore, senza tuttavia sconfinare in biografismi o psicologismi, 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 (Talamo 2013, 26).

Seguendo le lezioni dell'*extralocalità* dell'autore rispetto all'eroe di Michail Bachtin (1988, 13-14), nonché dell'ultimo Roland Barthes del Collège de France, teorizzatore della biografematica (ovvero le modalità attraverso cui l'io scrivente sfalda e moltiplica le sue identità all'interno dell'atto di scrittura; Barthes 2015, 487), la critica negli ultimi vent'anni si è interessata nuovamente alle pratiche attraverso cui la soggettività nella contemporaneità ridiventa strumento poetico di comprensione del mondo. Si pensi alle diverse sfaccettature del discorso autobiografico contemporaneo, tese tra testimonianza volutamente non-finzionale e complesse strategie di *fictionnalisation de soi*, ovvero proiezione dell'autore in situazione immaginarie che moltiplicano i racconti del *self* (si pensi all'*autofiction*, Gasperini 2008). In generale, quindi, non tanto analisi delle sovrapposizioni tra vita e opera, bensì problematizzazione delle strategie *antropoietiche* di costruzione dell'identità narrativa (Ricoeur 1988). All'interno di queste direttrici, il presente contributo intende indagare come la transculturalità, lungi dall'essere una chiave di lettura ascrivibile unicamente al macrosettore dei *cultural studies* (alla culturizzazione del fatto letterario), incida dal punto di vista poetico e narratologico sull'atto di scrittura. In particolare, in alcuni specifici autori di romanzi-mondo che nascono nell'attraversamento dei cronotopi e delle lingue, essa si lega a una determinata intenzionalità (Moll 2023), generando il ritorno di un narratore onnisciente (spesso in prima persona) che tiene le fila delle diversissime storie intrecciate, ma che a sua volta si moltiplica, si *rizomatizza*, in differenti personaggi che generano una coralità polifonica di punti di vista.

Negli ultimi anni si è già delineata una cospicua bibliografia critica che ragiona su questi nessi. Uno dei primi critici capace di notare delle nuove tipologie di autori e narratori nella letteratura transculturale contemporanea è Wladimir Krysinski. Il critico individua due dinamiche del romanzo pluridiscorsivo post-bachtiniano: innanzitutto una «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» (Krysinski 2004, 255). Difatti per Krysinski le posizioni teoriche di Bachtin non permettono di cogliere la discorsività dei maggiori romanzi degli ultimi quarant'anni:

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 (282).

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. La tesi di Dawson è che questo "ritorno" sia una risposta autoriale alla percezione del declino dell'autorità letteraria negli ultimi decenni nel sistema delle arti (Dawson 2015, 5). Questa riflessione è stata ripresa e problematizzata in Italia da Filippo Pennacchio, che ha messo in luce allo stesso tempo «i *gap* narrativi, le dissonanze vocali, le alterazioni prospettiche», le quali «sembrano essere consustanziali alla morfologia di un narratore che non può più pretendere di esercitare un controllo totale sul complesso del racconto» (Pennacchio 2014, 26). 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» (26). 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? (26)

Questa moltiplicazione, rizomatizzazione autoriale, analizzata in parallelo con la rottura delle barriere dicotomiche tra autore e personaggio (e dunque spazio extradiegetico e intradiegetico) è al centro della riflessione di Francesca Medaglia, che ha riportato in auge in Italia il dibattito sulla morte dell'autore, fermo da anni difatti all'interpretazione di Carla Benedetti (1999). 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 (Medaglia 2020, 59).

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» (93), 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» (98).

Ma è soprattutto Jean Bessière a porre come principale differenza tra un certo romanzo contemporaneo mondialista transculturale e quello della tradizione occidentale del romanzo, il passaggio dalla cosiddetta *antropoiesi* 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. (Bessière 2012, 13).

Per il comparatista il dispositivo del romanzo della tradizione costituiva un soggetto cartesiano che, in quanto osservava il mondo, poteva accordarsi ad esso, identificandosi nella propria individualità e nelle relazioni da cui era formato (26). 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 differenze (104). 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. 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 (209-210).

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. 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» (351).

L'intenzione relazionale di Édouard Glissant.

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 costruito culturale, a riflessioni più attinenti alla narrazione e al rapporto tra autobiografia e scrittura.

Il movimento nella Repubblica Mondiale delle Lettere (Casanova 1999) dalla periferia coloniale della Martinica porta Glissant negli anni Cinquanta e Sessanta 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 già citato 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 progettualità conscia dell'autore. L'opera non è infatti solo opera di un autore, ma di 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 (Glissant 1969, 24).

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 la critica è abituata a trattare maggiormente nell'ambito della teoria della mondialità, ovvero in quanto analisi antropologica con la propria traduzione estetica nel romanzo-mondo (Bonasia 2023), 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» (Glissant 1969, 35). L'esempio di questa natura opaca della scrittura è 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 (36).

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:

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 (Glissant 1990, 61-62).

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 lo scrittore il «diritto all'opacità» (Glissant 1997) attiene alla comprensione dell'altro senza gerarchizzarlo attraverso la propria norma, fondando la (vera) 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» (Glissant 1969, 62). 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» (38). Se la poetica 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 (38).

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 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», Glissant 1997, 35) 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, 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», 36) dando vita a delle identità-relazione, che si oppongono alle identità a radice unica secondo il seguente schema:

L'identità-racine

- est lontanamente fondata in una visione, un mito, della creazione del mondo ;
- è santificata dalla violenza nascosta di una filiazione che discende con rigore da questo episodio fondatore ;
- è ratificata dalla pretesa alla legittimità, che permette a una comunità di proclamare il suo diritto alla possesso di una terra, la quale diventa così territorio ;
- è preservata, per la proiezione su altri territori che il diventa legittimo di conquistare – e per il progetto di un sapere.

L'identità-racine ha dunque assorbito il pensiero di sé e del territorio, mobilitando il pensiero dell'altro e del viaggio.

L'identità-relazione

- è legata, non a una creazione del mondo, ma al vissuto consapevole e contraddittorio dei contatti tra culture ;
- è data nella trama caotica della Relazione e non nella violenza nascosta della filiazione ;
- non concepisce alcuna legittimità come garante del suo diritto, ma circola in un'area nuova ;
- non si rappresenta come una terra come un territorio, da cui si proietta verso altri territori, ma come un luogo dove si « dà-con » in luogo di « comprendere ».

L'identità-relazione esulta il pensiero dell'erranza e della totalità (Glissant 1990, 158).

Glissant unisce 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'État, au moins possible même quand on parlait de nomades. Ce qui manque, c'est une Nomadologie, le contraire d'une histoire» Deleuze-Guattari 1980, 34), traducendolo, riadattandolo alla condizione in primis dello schiavo nudo della tratta atlantica, poi del soggetto contemporaneo, per lo stesso rapporto che lega creolizzazione delle Antille a creolizzazione del mondo tutto («Cette barque est une matrice, le gouffre-matrice. Génératrice de ta clameur. Productrice aussi de toute unanimité à venir», Glissant 1990, 18). 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 (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», 30-31).

Luigi Meneghello: il DNA del reale attraverso la poetica del dispatrio.

In Meneghello il dispatrio assume un'importanza antropologica, che lo conduce a mettere in crisi la concezione essenzialistica ed autarchica della cultura del regime fascista. La condizione esistenziale di movimento tra differenti poli identitari permette uno sguardo imagologico, diagnostico, transculturale e contrappuntistico (Said 1993) sulla cultura italiana e su quella inglese, continuamente comparate, attraverso la mediazione del *tertium comparationis*, del «nòcciolo di materia primordiale» (Meneghello 1963, 41) 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 «*glasy essence*» e le «interazioni forti dall'altro». *Dis-* quindi come distacco, sradicamento, ma soprattutto come duplicità, condizione interstiziale *in-between* (Bhabha 1994) spazi, luoghi, culture. Come scritto ne *La materia di Reading*:

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 (Meneghello 1997, 1301).

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» (Sinopoli 2014, 228). 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» (Meneghello 1997, 1301).

Il dispatrio 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» (Meneghello 2000, 239). Con un importante sguardo che potremmo oggi definire (realmente) 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.» (305). 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» (Meneghello 1997, 1389) che mette in discussione in particolare il punto di osservazione. Continua Meneghello: «per parte mia ho sempre 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» (1389). 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 (Meneghello 1999, 282).

La critica, il movimento tra le culture permette quindi innanzitutto 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. [...] esistevo, 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. (Meneghello 2000, 447-450).

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 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 gentile 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?», 113-114), eliminando qualsiasi altra civiltà, come quella cinese («I cinesi sono *comparsa!* 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», 114). 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 (28-29).

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» (Meneghello 1998, 1228). È il prisma che permette, anticipavamo, il rapporto tra *glassy essence* e interazioni forti, e tra autobiografismo e DNA del reale. Come scritto ne *La virtù senza nome*, la *glassy essence* (essenza invetriata) 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...» (Meneghello 1997, 1435). 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: «Il lavoro che comportano si associa spesso al senso di uno scavo o di uno scandaglio. Strati segreti, fosse marine, scassi terrestri...» (1435). Infine, come scritto in *Nel prisma del dopoguerra*:

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 (Meneghello 1997, 1460).

Rapporti tra autobiografismo e uomini-tradotti in Salman Rushdie.

Rushdie riflette sul rapporto tra autobiografia e scrittura nel saggio *Autobiography and the Novel* presente nella raccolta *Languages of Truth* (2021). Con un sottotesto evidentemente foucaultiano, lo scrittore qui innanzitutto storicizza la funzione-autore notando come i nomi dei primi grandi romanzieri inglesi (Defoe, Swift e 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» (Rushdie 2021, 149). La svolta nell'autorialità anglosassone viene individuata verso la metà dell'Ottocento, in particolare con Charles Dickens, il quale, 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 (ma anche buona parte della critica) 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* (1981). 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 the art 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 temps perdu* shares a good deal with his creator, Marcel Proust. 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 (Rushdie 2021, 153).

Per Rushdie le motivazioni per cui scrittori come Proust e Joyce decidono di scegliere personaggi che sono 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» (156). 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» (156).

La vita per Rushdie influenza, dunque, l'opera attraverso differenti aspetti, nel suo particolare caso, l'essere nato in una metropoli postcoloniale come Bombay, un ibrido tra Occidente e Oriente, «shaped the way I saw the world» (158); 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. (Rushdie 2002, 163-164).

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. The he found one that did not. He wrote down, side by side, the first names of Conrad and Chekhov, and there it was, his name, for the next eleven years. "Joseph Anton" (Rushdie 2012, 164).

Come spiegato in un altro passo del *memoir*, la svolta della scrittura romanzesca di Rushdie avviene nel momento della comprensione di non aver ancora 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 (53-54).

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» (Rushdie 1991, 17). 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», 10). 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 (Rushdie 2021, 180-181).

Conclusion: autori-rizoma e multifocalità.

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 péremptoires ne prennent force qu'à force de s'accumuler, faute 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 (Glissant 1990, 222-223).

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» Glissant 1997, 77): 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» (77); ma anche Senglis, inverso di Glissant e nome del colono di un capitolo di *Tout-monde* (1993); o Goby, *nom de voisinage* dell'adolescenza di Glissant.

La medesima rizomatizzazione autoriale è riscontrabile tanto in Rushdie quanto in Meneghello. Se è vero che Rushdie non esplica una teoria della rizomatizzazione del sé, essa è come abbiamo scritto parte generativa dei suoi romanzi. Si pensi per l'appunto al gioco di specchi prospettici con il narratore in prima persona di *Midnight's Children*, Saleem Sinai, suo evidente alter ego; ma anche a *The Satanic Verses* (1988), in cui il punto di vista mobile del narratore onnisciente è dialettizzato da quelli di Gibreel Farishta e Saladeen Chamcha (altro evidente alter ego dell'autore), e in cui in generale la multifocalità è utilizzata per mettere in crisi i concetti di parola sacra e di autorità/autorialità. Inoltre, in *Quichotte* (2019), riscrittura programmatica del classico di Cervantes, Rushdie rizomatizza il suo io scrivente attraverso le figure del protagonista Ismail Smile (Quichotte), protagonista del *plot*, ma anche di Sam DuChamp, autore dello stesso *Quichotte*. Il gioco metalettico qui mette costantemente in crisi i rapporti tra finzionalità e oggettività, e lo statuto stesso della realtà.

Anche i romanzi di Meneghello si fondano su questi travasi prospettici, si pensi a *Libera nos a malo* (1963), sin dall'incipit, con quel «S'incomincia con un temporale», impersonale, che subito poi si sfrangia in un'alternanza di "io" e di "noi" di diversissima natura. Meneghello torna su questo procedimento anche a livello teorico in alcuni passi particolari de *Le carte*. Si legga 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 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. (Meneghello 2000, 113-114).

Ritorniamo e concludiamo con Glissant. Nell'intervista con Lise Gauvin raccolta ne *L'imaginaire des langues*, l'autore, parlando di *Tout-monde*, 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 (Glissant 2010, 38-39).

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 per l'appunto nel romanzo sopracitato. 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 si può analizzare in un contesto transnazionale, come abbiamo fatto in questo saggio, ma, spiega Dominique Chancé, è anche 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» (Chancé 2002, 15) 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 differenti, privilegiando un discorso decostruito che possa costituire una nuova poetica nella quale la singolarità di tutti i soggetti viene riconosciuta (191). 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* (Glissant 2010, 68-69).

Il *déparleur* per Glissant si oppone ai *grands nommeurs*, gli 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» (70).

Bibliografia

- Bachtin, Michail. *Voprosy literatury i estetiki* [1975], tr. it. Clara Strada Janovic, *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979.
- Bachtin, Michail. *Estetika slovesnogo tvorčestva*, tr. it. Clara Strada Janovic, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi, 1988.
- Barthes, Roland. "La mort de l'auteur" [1968]. In Alain Brunn, *L'auteur*, 117-120. Paris: Flammarion, 2001.
- Barthes, Roland. *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*. Paris: Seuil, 2015
- Beardsley, M.C.; Wimsatt, W.K. "The Intentional Fallacy". *The Sewanee Review*, 54, 3 (1946): 468-488.
- Bessière, Jean. *Le roman contemporain ou la problematicité du monde*. Paris: PUF, 2012.
- Benedetti, Carla. *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*. Milano: Feltrinelli, 1999.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture* [1994]. Hoboken: Taylor and Francis, 2012.
- Bonasia, Mattia. "Prospettive transculturali nella letteratura comparata: rapporti tra romanzo-mondo, identità-relazione e multilinguismo". In *Transculturalità: un concetto operativo in Europa?*, a cura di Franca Sinopoli e Silvia Contarini, 139-164. Roma: Lithos, 2023.
- Chancé, Dominique. *Édouard Glissant, un «traité du déparleur». Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*. Paris: Karthala, 2002.
- Couturier, Maurice. *La figure de l'auteur*. Paris: Seuil, 1995.
- Dawson, Paul. *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in the Twenty-First Century Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2015.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?" [1969]. In Alain Brunn, *L'auteur*, 76-82. Paris: Flammarion, 2001.
- Glissant, Édouard. *L'intention poétique*. Paris: Seuil, 1969.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Glissant, Édouard. *Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1993.
- Glissant, Édouard. *Traité du Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1997.
- Glissant, Édouard. *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin : 1991-2009*. Paris: Gallimard, 2010.
- Hall, Stuart. "New Ethnicities" [1988]. In Id., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, trad. it. Miguel Mellino, 229-242. Meltemi: Roma, 2006.
- Kryszinski, Wladimir. *Il romanzo e la modernità*; trad. it. Massimiliano Manganeli. Roma: Armando Editore, 2004.
- Medaglia, Francesca. "La costruzione del *self* narratologico: deterritorializzazione e flusso transnazionale". *Enthymema*, XXIV (2019): 142-154.
- Medaglia, Francesca. *Autore/Personaggio. Interferenze, complicazioni e scambi di ruolo: autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*. Roma: Lithos, 2020.

Meneghello, Luigi. *Libera nos a malo* [1963]. In Id., *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, 3-334. Milano: Mondadori, 2006.

Meneghello, Luigi. *Leda e la schioppa* [1988]. In Id., *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, 1215-1262. Milano: Mondadori, 2006.

Meneghello, Luigi. *Il dispatrio* [1993]. Milano: BUR Rizzoli, 2022.

Meneghello, Luigi. *La materia di Reading e altri reperti* [1997]. In Id., *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, 1263-1578. Milano: Mondadori, 2006.

Meneghello, Luigi. *Le carte. Volume I: Anni Sessanta*. Milano: Rizzoli, 1999.

Meneghello, Luigi. *Le carte. Volume II: Anni Settanta*. Milano: Rizzoli, 2000.

Moll, Nora. "Il Novecento italiano in una retrospettiva transculturale". In *Transculturalità: un concetto operativo in Europa?*, a cura di Franca Sinopoli e Silvia Contarini, 9-22. Roma: Lithos, 2023.

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

Pennacchio, Filippo. "Autorialità Reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato". *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, 2 (2014): 9-29.

Pennacchio, Filippo. "Il narratore, il tempo e lo spazio". In *Narrare al tempo della globalizzazione*, a cura di Stefano Calabrese, 45-58. Roma: Carocci, 2016.

Pennacchio, Filippo. *Il romanzo global: uno studio narratologico*. Milano: Biblion, 2018.

Ricoeur, Paul. "L'identité narrative". *Esprit*, 140/141 (1988): 295-308.

Rushdie, Salman. *Midnight's Children* [1981]. London: Jonathan Cape, 2021.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta, 1991.

Rushdie, Salman. *Step Across This Line. Collected Nonfiction 1992-2002*. New York: Modern Library, 2002.

Rushdie, Salman. *Joseph Anton: a memoir*. New York: Random House, 2012.

Rushdie, Salman. *Languages of Truth. Essays 2003-2020*. New York: Random House, 2021.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1993.

Sini, Stefania. *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*. Roma: Carocci, 2011.

Sinopoli, Franca. *Interculturalità e transnazionalità della letteratura italiana. Questioni di critica e studi di casi*. Roma: Bulzoni, 2014.

Sinopoli, Franca. "Sul ritorno del problema del contestualismo nella comparatistica letteraria". *Nuova corrente. Saper leggere? Sulla critica oggi*, 172(2023): 91-101.

Talamo, Roberto. *Intenzione e iniziativa. Teorie della letteratura dagli anni Venti a oggi*. Bari: Progedit, 2013.