

Premessa

Immaginiamo di essere in una libreria. Nell'area centrale sono in bella vista le novità editoriali, ma noi ci dirigiamo verso gli scaffali. Siamo subito in difficoltà: i dorsi dei libri che si succedono l'uno dopo l'altro ci mostrano i cognomi degli autori. Si avvicinano cognomi italiani a cognomi di nazionalità europea, ed anche extraeuropea. Sono numerosi. Se non ci richiamano scrittori noti, magari già presenti su ripiani di casa nostra, ci risultano estranei. Nulla conosciamo della loro provenienza; la difficoltà nella scelta di un libro è accompagnata dalla casualità. E ricorriamo alla quarta di copertina, almeno per conoscere il luogo d'origine.

Chi frequentava librerie già negli anni ottanta, percepisce una netta differenza nella loro organizzazione. La suddivisione dei testi rispondeva ad altri criteri, uno tra tutti quello della collocazione per aree geografiche, per "continenti"; così le biblioteche, che applicavano universalmente la filosofia di Dewey (Catalogazione Decimale Dewey o CDD) alla catalogazione del materiale librario. A questo proposito è curioso consultare i manuali in uso qualche decennio fa: seguendo le indicazioni di Dewey, la letteratura europea aveva il privilegio di un ordinamento per numerose sottoclassi, ma si trattava della cultura europea occidentale. La produzione letteraria dell'Est era non meglio classificata come <<altre letterature>>. Allo stesso modo, pur consentendo al bibliotecario (o al libraio) la possibilità di riunificare le letterature delle colonie delle maggiori nazioni occidentali europee, definiva come <<letteratura delle altre parti del mondo>> le opere dei Paesi Extraeuropei; una "etichetta" poco dettagliata nelle sue sottoclassi, che non contemplava quella parte di mondo che, all'epoca di Dewey (1800) era non conosciuto, quindi marginale e, probabilmente, ritenuto incolto.

Questa introduzione per sottolineare come il mondo culturale fino agli anni ottanta del XX secolo, o poco più, era fortemente contrassegnato da una mentalità eurocentrica. Sappiamo che il Novecento è stato un "secolo breve", secondo la ormai conosciuta e diffusa accezione di Hobsbawm; certamente il progressivo abbandono dell'idea d'Europa come culla della civiltà, e l'ampliamento del nostro angolo visuale oltre i confini europei, è un fenomeno che concorre a condurci verso sistemi di pensiero più articolati, più flessibili e maggiormente critici.

Occuparci della letteratura secondo un'ottica globale, che è il tema di questo intervento, vuol dire, pertanto, occuparci dei processi mediante i quali siamo passati da un'era eurocentrica ad un momento storico in cui l'occidente non occupa più il centro del nostro campo visivo.

Chiederci se la letteratura oggi sia una World Literature significa innanzitutto:

- ripensare alla colonizzazione dell'immaginario da parte delle potenze coloniali;
- riflettere sui processi di decolonizzazione e di indipendenza;
- considerare con un'ottica di tardo Novecento il fenomeno del post colonialismo, per giungere alle considerazioni dovute al post-moderno.

Il nostro discorso sarà necessariamente limitato alle osservazioni sostanziali, ma cercherà di seguire questo filo rosso.

La città di Cecilia

Tu mi rimproveri perché ogni mio racconto ti trasporta nel bel mezzo d'una città senza dirti dello spazio che s'estende tra una città e l'altra: se lo coprano mari, campi di segale, foreste di larici, paludi. Ti risponderò con un racconto.

Per le vie di Cecilia, città illustre, incontrai una volta un capraio che spingeva rasente i muri un armento scampanante.

- Uomo benedetto dal cielo, - si fermò a chiedermi, - sai dirmi il nome della città in cui ci

troviamo?

- Che gli dei t'accompagnino! - esclamai. - Come puoi non riconoscere la molto illustre città di Cecilia?

- Compatiscimi, - rispose quello, - sono un pastore in transumanza. Tocca alle volte a me e alle capre di traversare città; ma non sappiamo distinguerle. Chiedimi il nome dei pascoli: li conosco tutti, il Prato tra le Rocce, il Pendio Verde, l'Erba in Ombra. Le città per me non hanno nome: sono luoghi senza foglie che separano un pascolo dall'altro, e dove le capre si spaventano ai crocevia e si sbandano. Io e il cane corriamo per tenere compatto l'armento.

-Al contrario di te, -affermai- io riconosco solo le città e non distinguo ciò che è fuori. Nei luoghi disabitati ogni pietra e ogni erba si confonde ai miei occhi con ogni pietra ed erba.

Molti anni sono passati da allora; io ho conosciuto molte città ancora e ho percorso continenti. Un giorno camminavo tra angoli di case tutte uguali: mi ero perso. Chiesi a un passante: - Che gli immortali ti proteggano, sai dirmi dove ci troviamo?

- A Cecilia, così non fosse! - mi rispose. - Da tanto camminiamo per le sue vie, io e le capre, e non s'arriva a uscirne...

Lo riconobbi, nonostante la lunga barba bianca: era il pastore di quella volta. Lo seguivano poche capre spelate, che neppure più puzzavano, tanto erano ridotte pelle e ossa. Brucavano cartaccia nei bidoni dei rifiuti.

- Non può essere! - gridai. - Anch'io, non so da quando, sono entrato in una città e da allora ho continuato ad addentrarmi per le sue vie. Ma come ho fatto ad arrivare dove tu dici, se mi trovavo in un'altra città, lontanissima da Cecilia, e non ne sono ancora uscito?

- I luoghi si sono mescolati, - disse il capraio, - Cecilia è dappertutto; qui una volta doveva esserci il Prato della Salvia Bassa. Le mie capre riconoscono le erbe dello spartitraffico.

ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Mondadori, p. 158-159

E' possibile pensare alla *letteratura* in termini *mondiali*?

La risposta a questo quesito, che ha origini molto lontane - addirittura risale al XVIII secolo - sta alla base di ogni considerazione che faremo occupandoci del fenomeno della globalizzazione e del conseguente sviluppo di una produzione letteraria dai confini sempre più dilatati.

Il termine letteratura

Entro il panorama difforme del mondo letterario, c'è innanzitutto da definire la direzione di senso del termine *letteratura*. Come il termine *mondo*, così anche il termine *letteratura*, contiene una stratificazione di significati, in particolare in relazione alla sua <<funzione>>.

Prendiamo a prestito da Remo Ceserani una periodizzazione storica che scandisce il progressivo evolversi e il mutare del modo di concepire ed intendere la produzione letteraria.

Ecco, in breve, le concezioni della letteratura prevalenti in epoca moderna.

Per gli scrittori latini la parola *litteratura* significava semplicemente l'alfabeto (le *litterae*), lo strumento di base per la scrittura e la lettura.

Per Quintiliano indicava una capacità più specializzata e specifica, quella di utilizzare gli elementi costitutivi della scrittura: oggi diremmo *la grammatica*.

Già al tempo dei Padri della Chiesa il termine indicò una capacità di conoscenza più ampia, nel senso che chi possedeva *le lettere* aveva fatto molte letture, era un *litterato*.

Nel Seicento e nel Settecento il termine gradualmente acquistò un significato diverso, quello che ha ancora oggi, e ciò avvenne a seguito di cambiamenti importanti come il forte aumento del numero dei lettori, la nascita dell'industria editoriale e, soprattutto, la valorizzazione delle qualità estetiche di alcune opere d'invenzione.

Fino al Settecento i prodotti dell'immaginazione, comprese le opere scritte in prosa, erano comunemente definiti <<poesia>> (un termine che, nel suo significato greco originario, riguardava l'invenzione e la produzione dell'immaginazione umana), mentre <<letteratura>> continuava ad essere collegata col momento della lettura e dello studio delle opere scritte. E' stato nel Settecento e poi nel periodo del Romanticismo che si è affermata una concezione della letteratura privilegiata, distinguendola da tutte le altre forme di scrittura, le opere dell'immaginazione umana che hanno qualità di bellezza e sanno suscitare emozione. Sono numerosi -a partire dal Settecento e con forza crescente nei secoli successivi- gli esempi, nella tradizione critica, di teorizzazioni della letteratura come insieme di testi esteticamente autonomi, capaci di dare grande dignità all'impresa umana nel mondo.

Nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento studiosi di estetica e di critica letteraria, hanno elaborato concezioni molto rigide dell'autonomia dei testi letterari, ai quali sono state attribuite qualità estetiche intrinseche, connaturate ai testi stessi. Una tale concezione ha contribuito anche a separare il pubblico della letteratura in due fasce distinte: quella ristretta dei lettori e degustatori educati a coglierne le qualità estetiche e quella ampia del pubblico incapace di afferrare i veri valori estetici e portato a consumare in modo indifferenziato i prodotti più disparati.

Lasciamo qui sospeso il discorso poiché ci inoltreremo nella comprensione della letteratura del XXI secolo, del *World Web*, in conclusione del nostro discorso, allorché ne dovremo tentare una sintesi.

Lo << spazio>> illimitato della letteratura: tre binomi

Cerchiamo ora di chiarire cosa intendiamo col termine "mondo", soprattutto in relazione al significato che nel nostro discorso andranno via via assumendo i sinonimi della parola, per esempio *globo, universo, pianeta*.

In realtà, nel campo della letteratura, le espressioni non sono completamente sovrapponibili, ma piuttosto tendono a rappresentare concezioni culturali differenti.

Letteratura mondiale rimanda al termine tedesco *weltliterature*, di derivazione goethiana. Secondo questa accezione i rapporti letterari da privilegiarsi sono quelli nazionali, in particolare quelli tra nazioni europee. La dilatazione della letteratura europea verso il mondo è, dunque, un'intenzione e un auspicio piuttosto che un dato di realtà. Il processo culturale, in altre parole, consiste nell'universalizzazione della concezione del sistema letterario occidentale, europeo prima e Americano poi.

Letteratura globale è termine che sottolinea lo sviluppo della cultura letteraria in parallelo all'evolversi del processo socioeconomico, con la progressiva formazione di un mercato globale e l'affermazione di nuovi luoghi di produzione. Di fronte all'estendersi dei modelli di produzione e consumo occidentali, si delinea la prospettiva della creazione di due ambiti culturali, anche geograficamente connotati, gli Stati Uniti e <<il resto del mondo>>; questo fino all'imposizione del *clichè* americano in sempre più numerose aree geografiche. Il rischio che si corre, secondo la corrente di pensiero che si oppone alla globalizzazione, è quello dell'omologazione culturale, ovvero della perdita progressiva dell'autonomia artistica. La letteratura perde gradualmente forza nel contrastare la standardizzazione, nel difendere il proprio spazio critico, e soprattutto, nel ripensare creativamente la produzione culturale media e di massa.

Letteratura planetaria è una definizione che viene coniata all'interno degli studi postcoloniali, i quali non mancano di riconoscere i pericoli culturali della perdita dell'identità nazionale e mettono in campo, con spirito critico, la <<politica delle differenze>>. Una linea di pensiero, questa, che intende dislocare la globalizzazione, e i suoi conseguenti effetti di ibridazione, entro un'idea di pianeta antagonista rispetto al modello economico e politico-culturale prevalente. In questo contesto la letteratura è valorizzata non solo per la capacità di essere luogo di resistenza all'omologazione, ma soprattutto per la sua possibilità di inventare nuove forme di relazione tra gli individui, e tra gli individui e il mondo, in opposizione alla massificazione culturale. Assume, così, rilevanza la lotta

per la sopravvivenza delle lingue “minori” nell’ambito dello studio delle innumerevoli lingue del pianeta; lo studio delle letterature “di nicchia”; la difesa della diversità linguistica contro l’imporsi dell’inglese come <<lingua veicolare>>, deputata alla traduzione ed eretta a lingua universale.

La costruzione delle letterature nazionali in Europa e l’eurocentrismo

Ancor prima di affrontare la questione delle nuove tendenze della letteratura extraeuropea, mi pare opportuno richiamare -seppure in forma sintetica- le problematiche che hanno caratterizzato la costruzione delle letterature nazionali in Europa.

Nella storia d’Europa si sono confrontate due tendenze opposte: la persistenza di una chiusura culturale a difesa della propria identità nazionale, e la tendenza ad aprirsi alle mescolanze e ai fenomeni più vari di ibridazione. Entrando nello specifico letterario, se da un lato si sono diffusi temi e forme espressive che hanno interessato più paesi europei, d’altro canto si sono radicate specificità regionali o locali difficilmente esportabili altrove.

Nel primo caso si pensi alla diffusione della lirica trobadorica, della materia epica o cavalleresca, la ricezione della novellistica orientale, la diffusione europea di modelli teatrali come la commedia e la tragedia, lo stile barocco, la condivisione del movimento romantico o la sperimentazione delle avanguardie. Nonché il genere letterario del romanzo.

Nel secondo caso si può pensare alla letteratura asburgica, che si è sviluppata in paesi diversi, utilizzando lingue diverse: in Austria, nei paesi danubiani, nella zona triestina e nei Balcani.

La tappa storico-culturale successiva: il colonialismo e la colonizzazione dell’immaginario

Con il termine “colonialismo” si intende quel fenomeno storico attraverso il quale l’Europa occidentale ha conquistato (soggiogato, espropriato, de-territorializzato) e dominato i popoli delle altre quattro parti abitate del mondo.

La storia moderna -che per convenzione si suole datare a partire dal 1492- è caratterizzata dalla messa a tacere di culture millenarie ad opera di conquistatori occidentali: dai maya agli aztechi alle grandi civiltà indiane, gli europei cercano costantemente di cancellare persino il ricordo delle produzioni culturali autoctone, negandone addirittura l’esistenza. E’ un’operazione non particolarmente difficile, poiché l’europeo possiede uno strumento, sconosciuto all’indigeno, che gli permette di conservare la propria storia: la scrittura. Avere accesso ad un alfabeto significa possedere il mezzo per archiviare la storia della collettività. Se non che, descritti attraverso il filtro della coscienza europea, essi appaiono a chi ne viene a conoscenza come mondi “altri”, esotici, modellati su generalizzazioni e comunemente accettati: sulla costruzione di tali mondi pesano fortemente i pregiudizi di chi li descrive. E non solo. Il colonizzatore (l’esploratore, il missionario) aggiungono all’osservazione della realtà “altra” al cui cospetto vengono a trovarsi, un carico di immagini acquisite, di tradizioni, di convenzioni, che concorrono a rendere le loro rappresentazioni squisitamente esteriori e prive di profondità. Come se il mondo colonizzato, debba essere rappresentato dall’occidentale perché non è in grado di farlo da sé: una visione ed un atteggiamento palesemente *eurocentrico*.

La presa di possesso dei territori americani da parte di Cristoforo Colombo si esplica nell’atto di *nominare o ri-nominare* le cose. Accanto a questa imposizione del nome altri atti linguistici caratterizzarono la risposta del navigatore genovese alla realtà del Nuovo Mondo: dichiarazioni, testimonianze, lettere, cronache, diari. Testualizzare il territorio, tradurlo in scrittura, è l’atto fondante della presa di possesso: solo ciò che è scritto conta. Per i viaggiatori delle generazioni successive, scrivere delle colonie diverrà segno della necessità, avvertita dall’europeo, di ricreare il “Nuovo Mondo”, uniformandolo per quanto è possibile ai propri parametri occidentali. Si tratta, in altre parole, di inquadrare la diversità; *la situazione coloniale arresta, nella sua quasi totalità, la cultura nazionale*. Manufatti artistici, pitture, sculture, ma anche e soprattutto racconti, leggende

orali, drammatizzazioni, storie di ogni genere, vengono rivisitati dal bianco, che li interpreta secondo il proprio gusto, adattandoli a improbabili criteri occidentali di valutazione e di fruizione.

E' quanto avvenuto, per esempio, in Africa, dove le narrazioni tradizionali orali improvvisate non sono ritenute dai bianchi degne di nota, con la conseguenza che la nascita delle letterature locali vien fatta risalire al momento in cui gli europei introducono la scrittura, cancellando con ciò secoli e secoli di miti, saghe, racconti epici indigeni. Né diversamente gli inglesi si sono comportati in India dove, non potendo negare millenni di cultura locale, hanno scelto di azzerare il passato imponendo la lingua inglese come unica lingua della cultura.

<<Modelli letterari>> nella letteratura coloniale inglese: alcuni esempi per capire

- Shakespeare, *La tempesta*

Ne *La tempesta* di Shakespeare si ritrova il modello del colonizzatore europeo. Prospero, approdato all'isola di Calibano apprende da quest'ultimo le qualità di ogni anfratto naturale salvo poi, dopo averle *fatte* proprie, rinominarle, e spacciare infine tale conoscenza per una propria scoperta personale.

Nei primi giorni che Prospero è nell'isola, solo con la sua Miranda ancora infante, Calibano è l'unico compagno della sua vita (Ariel è ancora imprigionato nel cavo di un tronco). Calibano ama la sua isola, ne conosce le bellezze e le mostra a Prospero; questi insegna a Calibano a parlare e a dare un nome al sole e alla luna. Quando descrive al marinaio Stefano le bellezze dell'isola, Calibano canta:

(secondo atto, prima scena)

*"...ti condurrò dove fioriscono i meli selvatici...,
dove fabbrica il nido la ghiandaia...;
t'insegnerò come si prende al laccio l'astuta ed agilissima bertuccia;
...dagli scogli ti porterò i giovani gabbiani."*

E ancora :

(terzo atto, seconda scena)

*"L'isola è piena di questi sussurri,
di dolci suoni, rumori, armonie...
A volte son migliaia di strumenti
che vibrando mi ronzano agli orecchi;
altre volte son voci sì soavi,
che pur se udite dopo un lungo sonno,
mi conciliano ancora con Morfeo,
e allora, in sogno, sembra che le nuvole si spalanchino e scoprono tesori
pronti a piovermi addosso; ed io mi sveglio,
nel desiderio di dormire ancora".*

La novità del testo shakespiriano, rispetto ad altri lavori precedenti e contemporanei che trattavano di viaggiatori e naufraghi, sta nel fatto che Prospero approda in un'isola abitata. Ma anche lui, per quanto illuminato, si comporta esattamente come il Robinson di Defoe. Insegna a Calibano la sua lingua, gli impone i propri usi e costumi.

Non è un caso che tanta critica postcoloniale parta dalla rilettura de *La tempesta*, e che tanti autori postcoloniali abbiano scelto di riscrivere la tempesta secondo l'ottica o dalla parte di Calibano. Non va sottaciuto, infatti, che per Shakespeare Prospero è l'eroe positivo della commedia e Calibano il malvagio, in ossequio all'ideologia del tempo; e che pertanto la rappresentazione shakespiriana si pone come parabola esemplare dell'incontro coloniale allora nascente.

- D. Defoe, *Robinson Crusoe*

Il primo romanzo della tradizione borghese europea, *Robinson Crusoe*, di Daniel Defoe, può essere letto non solo come una parabola esemplare del nascente capitalismo mercantile, ma anche come modello di narrazione coloniale. Robinson, infatti, non è solo un mercante che, naufrago e solo su un'isola lontana, riesce a sopravvivere per vent'anni in un luogo desertico ricostruendo esattamente il mondo che ha lasciato in patria: una volta incontrato Venerdì, l'indigeno, egli diviene il prototipo del colonialista che non esita a ribattezzare il selvaggio (imponendogli il nome della settimana in cui è stato trovato), quasi ad annullare in tal modo tutta la sua vita precedente. Instaura con lui un rapporto di dominio. Venerdì è lo schiavo di Robinson, che da lui si fa chiamare "padrone" e non mette mai in dubbio la propria superiorità né si pone questioni sulle credenze o la cultura dell'indigeno, o prova ad impararne la lingua.

Non stupisce che il romanzo di Defoe abbia dato luogo a tante riscritture, sia in età coloniale, sia ai giorni nostri.

Se i narratori dell'Ottocento manipolano la storia del naufrago settecentesco per farne un'apoteosi dello spirito di intraprendenza imperialista britannico e, di conseguenza, un'esaltazione dell'impresa coloniale, sembra invece che i narratori postcoloniali sentano l'esigenza di appropriarsi del primo romanzo occidentale borghese per dar vita alla propria autonoma storia letteraria.

Così il caraibico Sam Selvon in *Moses Ascending* capovolge la situazione di Crusoe facendo di Londra un'isola inospitale in cui giunge un immigrato delle Isole Occidentali dopo un naufragio. E ancora, il sudafricano J.M. Coetzee in *Foe* -del 1986- trasforma il romanzo di Defoe in un'opera raffinata: tocca i temi del rapporto tra realtà e finzione, della narrazione, dei rapporti tra genere e genere, per approdare, da ultimo, alla consapevolezza che nessuno - nessun bianco, soprattutto- può scrivere la storia dell'«altro» coloniale; e che quindi la storia di Venerdì non potrà che restare sconosciuta all'occidentale fintanto che quest'ultimo non saprà decifrarne il linguaggio.

- Il contributo di Edward Said in *Cultura e Imperialismo*

Fondamentale, a questo riguardo, è il saggio dello studioso palestinese Edward Said che, nell'opera *Cultura e Imperialismo*, ha messo in evidenza la rete di allusioni a questioni imperiali che pervade testi non apertamente imperialisti.

Ecco alcuni esempi di personaggi che tutti abbiamo conosciuto, se non attraverso la lettura quanto meno mediante la cinematografia.

Bertha, in *Jane Eyre*, la "pazza" venuta dalle colonie; Magwitch, in *Grandi speranze* di Dickens, spedito nelle colonie a scontare una pena per i suoi misfatti; la famiglia Micawber, che si spinge alla periferia dell'impero in cerca di fortuna, in *David Copperfield*; o i parenti poveri di *La cugina Bette*, di Balzac.

In tutti questi casi i fatti dell'Impero sono associati con una continuità di dominio, con spazi lontani e sovente sconosciuti, con esseri umani eccentrici o inaccettabili, con attività strettamente legate alla fortuna o fantasticate, come l'emigrazione, il far quattrini e le avventure sessuali.

[E. Said, *op.cit*]

Romanzi, quelli citati, tutti scritti per i lettori occidentali, ma che oggi si devono rileggere andando alla ricerca del "non detto", ossia di quanto il testo tace, o rappresenta in termini

ideologicamente pregiudiziale. Infatti, se è vero che in essi si accenna alle colonie in maniera vaga, è altrettanto vero che proprio questo silenzio, questa assenza, *enfaticizzano* la *centralità europea*: la contrapposizione, cioè, fra un *centro* egemone, di cui si parla diffusamente, e una serie di *periferie* sottomesse, di cui non si mette in conto di trattare, se non per sottolinearne la diversità, le stranezze, l'esotismo.

Said ha anche identificato una continuità tra i primi romanzi vittoriani (che non trattano specificamente dell'Impero) e quelli della fine del secolo, che invece lo pongono al centro delle proprie narrazioni. Kipling e Conrad, come la Austen, Thackeray, Dickens e Defoe mostrano la centralità di un'Inghilterra dominante posta a confronto con le colonie subordinate. L'impero non è mai messo in discussione; la sua "necessità" non è mai dibattuta, è implicita. La vita coloniale è qualcosa di altro, di lontano, spesso di incomprensibile; nella metropoli non ne giunge eco, ma persino per chi la sperimenta sulla sua pelle resta, da ultimo, misteriosa. Il romanzo consolida lo status quo, l'autorità occidentale, conferendole un'illusione di permanenza.

- Leggere R. Kipling

La narrativa di Kipling ci consente di accostare le problematiche imperialiste da un angolo visuale diverso. Laddove per il romanzo borghese il consolidamento dell'autorità sono le due istituzioni della proprietà privata e dell'unione matrimoniale, nel mondo tutto maschile di Kipling trionfano il coraggio, il cameratismo, gli intrighi di potere e non quelli sentimentali. Le regole che governano l'esistenza umana sono le stesse su cui si fonda l'Impero: lealtà, eroismo, servizio, disciplina; ma anche spirito di avventura e capacità di sopravvivere al di fuori del contesto umano borghese. Kipling, appartenente per nascita alla comunità degli inglesi trapiantati nelle colonie, riesce ad esprimerne lo spirito meglio di qualunque altro autore occidentale. La sua è ormai una classe sociale a sé stante, quella degli europei emigrati alla periferia dell'Impero: individui, cioè, che hanno conosciuto in prima persona il mutamento politico dello stato borghese.

Nel 1901 esce *Kim*, romanzo in cui il protagonista passa dalla marginalità del suo essere un europeo delle colonie (figlio di inglesi, nato e cresciuto in India), a una posizione dominante, con l'entrata a pieno titolo nel mondo dei dominatori. Il finale del libro, con il ragazzo che entra nel "Grande Gioco" dello spionaggio imperiale, non rappresenta - nelle intenzioni dell'autore - un tradimento del mondo indiano ad opera del giovane inglese.

Il conflitto tra il servizio coloniale di Kim e la lealtà verso i suoi compagni indiani rimane irrisolto, non perché Kipling non fosse in grado di affrontarlo, ma perché, secondo lui, *non c'era alcun conflitto*.

Così rinforza Said, e conclude che il conflitto ci sarebbe stato se Kipling avesse ritenuto l'India infelice sotto il dominio britannico: ma Kipling pensava il contrario, e cioè che il destino dell'India fosse proprio quello di essere governata dall'Inghilterra. Il modello che Kipling offre agli scrittori coloniali è quello di una narrazione che, a differenza dei romanzi borghesi europei, si muove nello *spazio* piuttosto che nel *tempo*, attraversando e descrivendo il subcontinente indiano nei suoi più svariati aspetti, senza mai lasciarsi prendere la mano, tuttavia, dall'esotismo della "visione alternativa". Ponendo al centro della storia un personaggio come Kim, giovane e vivace, che può passare liberamente dal mondo indiano a quello inglese, lo scrittore per un lungo tratto del romanzo sembra quasi voler abbattere le barriere tra i due mondi, barriere che -invece- risulteranno essere evidenti, come abbiamo detto, nel finale.

Diverso è l'atteggiamento di Kipling nei suoi racconti indiani. Anche se l'ideologia che essi veicolano è la stessa di *Kim* e la fede nella missione dell'uomo bianco presso i popoli di pelle scura altrettanto incrollabile, la descrizione del mondo indiano risulta essere molto più inquietante, percorsa com'è dalla paura di non riuscire a sopportare il mistero di quella realtà aliena, di vedersi regredire allo stato barbarico in cui sono riconosciute le popolazioni locali, di essere contagiati dalla loro natura selvaggia, contaminati dalla diversità. Quasi tutte le *short stories* (racconti brevi) di Kipling possono essere annoverate in quello che gli inglesi chiamano *Empire Gothic*, narrativa

dell'orrore ambientata nei più reconditi recessi dell'impero, alla cui base è sempre -sia che le storie abbiano luogo in India, in Africa o nelle desolate praterie del Canada- il terrore di assimilarsi agli indigeni, lasciandosi sedurre fino alla pazzia da quei mondi orribilmente diversi.

Un altro modello testuale che necessita di venire menzionato (risalente alla fine del XIX secolo) è il romanzo d'avventura, di cui Stevenson e Conrad sono i più noti rappresentanti. *E' nelle opere di questi autori che comincia ad emergere il "dubbio" sulle reali possibilità positive dell'avventura coloniale.* Così, lo sguardo incantato e curioso che Stevenson rivolge ai mari del Sud non è da assimilarsi all'esotismo, poiché tradisce -piuttosto- lo scetticismo dell'autore in merito alla presunta influenza positiva della civilizzazione bianca sulle civiltà primitive. In parecchi racconti emerge la consapevolezza della fine della spedizione eroica del primo imperialismo vittoriano e che il tema della conquista coloniale va rapportato alle ragioni del profitto, e alla conseguente degenerazione morale.

Quanto a Conrad, si impone come narratore coloniale soprattutto con la parabola della "discesa agli inferi" di Marlow alle sorgenti del fiume Congo in *Cuore di tenebra*. *Cuore di tenebra* è indubbiamente il testo che denuncia nel modo più esplicito la brutalità dello sfruttamento coloniale; Conrad, forse, è stato facilitato nella sua azione di denuncia dal fatto che, in questo caso, i dominatori sono belgi e non inglesi. E, come noto, re Leopoldo del Belgio non si proponeva nessuna intenzione *civilizzatrice*: in Congo, per riprendere una nota espressione di Kipling, l'uomo bianco non ha alcun *fiatello*, alcun compito, alcuna missione. Tuttavia, il racconto della ricerca del misterioso Kurtz si può leggere come una riappropriazione europea del continente Africano, ottenuta con l'accento sulla stranezza inquietante del suo paesaggio e la diversità delle sue genti: stranezza e diversità che necessitano il ricorso all'autorità e all'ordine dei bianchi.

Non a caso, lo scrittore nigeriano Chinua Achebe ha definito *Cuore di tenebra* una storia in cui è messa in discussione persino l'umanità del popolo nero. A contatto col mondo africano la mente del bianco non solo vacilla (e ne è la prova la follia di Kurtz), ma addirittura regredisce ad uno stato primitivo.

Né differente è il caso di Mrs Moore, la protagonista inglese di *Passaggio in India* di Forster, per la quale l'incontro con il subcontinente indiano è portatore di pazzia e di morte. Il romanzo di Forster si accosta alle problematiche dell'imperialismo del primo dopoguerra ricapitolando temi, modi e immagini della narrativa ottocentesca: il viaggio (il passaggio) a nuova realtà, il mondo orientale incomprensibile per l'europeo, il suo mistero inquietante, la vastità; la paura del contatto con l'altro fino alla la paranoia dello stupro.

Allo stesso modo, in Francia, negli anni venti e trenta del XX secolo, un autore anticolonialista come Gide, pur dubitando della validità del governo francese nell'Africa subsahariana, non mette mai in discussione il principio stesso della colonizzazione, evitando accuratamente di denunciare la repressione coloniale e l'egemonia imperiale *in toto*.

Per gli autori che scrivono in Europa i territori coloniali con le loro popolazioni, restano dunque - nei primi decenni del Novecento- estranei e lontani.

Anche una scrittrice come Virginia Woolfe, che dichiara di voler prendere le distanze dalla politica e dalla retorica imperiale, non è esente da atteggiamenti ambigui e ambivalenti.

Nella sua Londra di fine secolo l'impero è un'assenza, un vuoto indistinto in uno spazio neutro. La vita metropolitana, completamente distaccata dalle realtà periferiche, che pure dà per scontate, è esemplificata dalla signora Dalloway, protagonista del romanzo omonimo, che, mentre fa compere in Bond Street, pensa <<ai morti; alla bandiera; all'Impero>> e disprezza le giovani donne indiane che le passano accanto, <<semplicitte sciocche, carine e civette>>. Esempio di una classe altoborghese per cui l'Impero è ormai una realtà inalienabile, Mrs Dalloway passeggia per una Londra le cui strade, suo malgrado e senza che lei se ne avveda, s'allungano verso l'infinito, oltremare, oltre i confini della vecchia Inghilterra. L'impero lascia indietro Londra, come un nuovo tipo di agglomerazione sociale, ma Clarissa, che prova guanti nei negozi di lusso e compera fiori per la sua festa, non se ne accorge.

L'internazionale dei romanzieri

La seconda guerra mondiale ebbe conseguenze di rilievo a livello politico, mentre significò l'inizio di una nuova era anche dal punto di vista letterario; infatti, tutti i territori sotto dominio coloniale inglese e francese (in particolare) ottennero gradualmente l'indipendenza e si dotarono di una propria élité culturale, che scelse - tra l'altro - di dar vita ad una propria letteratura. In alcuni casi le prime prove furono effettuate nella lingua degli ex dominatori: del resto questi intellettuali, spesso, si erano formati nelle migliori università europee. Una generazione dopo emerse la tendenza a scrivere nella lingua locale, a recuperare con orgoglio tradizioni diverse da quelle europee e (nell'Africa sub-sahariana) a riscoprire persino il patrimonio orale donandogli, finalmente, tutta la dignità culturale di cui era meritevole.

In piena guerra fredda, si era soliti denominare il variegato complesso dei paesi da poco usciti dalla colonizzazione, con il termine "terzo mondo", espressione oggi del tutto abbandonata non solo perché si è esaurita la polarità dei primi "due mondi", ma anche perché si è consapevoli di quanto tale formula livellasse ogni differenziazione culturale, in un tutto indistinto.

A metà dell'epoca dei *tre mondi* (1945- 1989) il romanzo sembra un genere incapace di un proprio rinnovamento, dopo gli sconvolgimenti apportati alla letteratura dai grandi autori del primo Novecento: Joyce, Proust, Pirandello, Svevo ed altri.

Nel primo mondo, capitalista, si fronteggiano i "romanzi d'élite" (che rincorrono ancora il mito della forma) e i "romanzi dell'industria culturale" (che privilegiano la diffusione e il consumo al di sopra della qualità).

Nel secondo mondo, quello comunista, il realismo socialista aveva prodotto una letteratura didattico popolare, mentre scrittori del dissenso erano impegnati in una difficile denuncia del regime sovietico.

Tra i due blocchi fa la sua comparsa, nel 1967, il libro di Marquez *Cent'anni di solitudine*: il primo best seller internazionale sudamericano, e forse il romanzo più influente degli ultimi trent'anni del Novecento. Sulla sua scia prende forma l'idea di una *wordl novel*, che ha la patria nel *terzo mondo*, e la sua estetica nel *realismo magico*, inteso in senso lato.

Il *wordl novel* è una categoria che, se da una parte indica con efficacia la nuova geografia del romanzo, dall'altra funziona come un'etichetta di marketing che appiattisce le diverse tradizioni geografiche e linguistiche.

E' pur vero che autori pur così diversi come Gabriel Garcia Marquez, Nagib Mahfuz, Nadine Gordimer, José Saramago, Paul Marshall vengono collegati tra loro. Le loro opere affondano le radici, infatti, nel *movimento letterario internazionale* emerso a metà del Novecento all'insegna di uno slogan come letteratura proletaria, progressista, impegnata, neorealista.

Questa *internazionale degli scrittori* riuscì a trasformare la storia del romanzo; diede la parola ad una generazione di romanzieri, spesso di estrazione popolare, e costituì *il primo tentativo di dar vita ad una letteratura mondiale*. Va detto, però, che se la poetica del movimento si rinviene ovunque, le storie della letteratura tendono ancora a seguire la sola tradizione nazionale, e l'analisi parallela di forme e stili è assai rara.

In genere la critica si divide tra chi sostiene che i romanzi proletari seguono una forma sovranazionale che li pone alla periferia della propria letteratura, e chi sostiene, invece, che assumono valore e significato solo se inseriti nel contesto nazionale.

Modernità liquida e globalizzazione

Una concezione nuova e diversa di letteratura apre il secondo Novecento, nella cosiddetta *epoca del post moderno*. In termini sostanzialmente uguali, cioè difformi solo nell'accezione rispetto alla definizione del filosofo Francois Lyotard [cfr. S. Tassi, *Il post moderno americano*. Graffetta n.29], il sociologo anglo-polacco Zygmund Bauman descrive il <<moderno>> e il <<post moderno>>

rispettivamente come periodo della *modernità solida* e *periodo della modernità liquida*.

A partire dalla contrapposizione tra “solido” e “liquido” Bauman ha esplorato la vita sociale delle culture dominanti tipiche dell'epoca in cui viviamo, e ha cercato di delineare alcuni aspetti positivi delle nostre società liquide. E precisamente: nuovi rapporti interpersonali, nuovi atteggiamenti morali, nuove possibilità di relazione e connessione tra spazi geografici e culturali. Si tratta, dunque, di una prospettiva aperta alle integrazioni e al dialogo con i nuovi studi postcoloniali.

L'emergere della letteratura del terzo mondo ha costituito un capitolo importante nella storia del processo di globalizzazione della letteratura. Alcuni studiosi, infatti, hanno posto la questione critica del disagio provato da un lettore occidentale “modernista” a contatto con i testi di autori extraeuropei. Nel leggere queste opere il lettore parrebbe percepire, interposta tra sé e l'opera, la presenza di un lettore “altro”, per il quale la narrazione che a noi sembra convenzionale, ha invece una ricchezza e una freschezza, nonché un interesse sociale, che noi non siamo in grado di valutare. La sottolineatura dell'importanza del *contesto* in cui un romanzo viene fruito e del *lettore ideale* al quale lo scrittore si rivolge è di grande rilievo: molte opere delle letterature postcoloniali e della migrazione si rivolgono oggi, infatti, a un doppio pubblico, con diverse modalità e sensibilità di ricezione.

Nel contesto postcoloniale nascono nuovi modelli testuali. Lo scrittore postcoloniale fonda sulla concretezza del luogo, descritto attraverso il “contatto” e non riprodotto con il solo pensiero, la novità della sua produzione.

L'India di Rusdhi, il Brasile di Jorge Amado e la Colombia di Garcia Marquez, Tangeri nello sguardo di Tar Ben Jelloun sono mondi concreti, fisicamente tangibili, in cui il paesaggio cessa di essere uno scenario conveniente e diviene un personaggio del dramma della relazione tra sé e l'uomo. In una tale ambientazione, lo scrittore colloca il proprio pensiero “rigorosamente relativo”; in un linguaggio aperto a tutti i fermenti di rinnovamento della propria lingua, egli fa della sua narrazione uno strumento di inchiesta, mai di conquista, seguendo le tracce di chi l'ha preceduto e mostrandosi disponibile, al tempo stesso, ai generi, ai registri e ai codici più disparati. E' il trionfo del *pastiche*, dell'intertestualità e della molteplicità dei discorsi espressivi; ma soprattutto la letteratura postcoloniale, di qualsiasi colore e a qualsiasi latitudine, diffida del realismo, della mimesi identificativa, che vede come una manifestazione del vecchio imperialismo. Gli scrittori tendono a spingere alle estreme conseguenze l'uso politico del linguaggio metaforico, traducendo in metafore una realtà che non si riesce a imbrigliare nelle descrizioni del realismo. In altre parole, interpretando letteralmente l'etimologia del termine “metafora”, lo scrittore “trasporta” la sua realtà in una dimensione linguisticamente e immaginativamente “altra”: la traduce dal piano reale a quello delle immagini, delle figurazioni super o iper-reali.

Così, se il romanzo occidentale, al suo nascere, riproduce l'immaginario civile (ovvero i modi e i gesti quotidiani) della borghesia, il romanzo post coloniale esaspera le connotazioni del quotidiano, verso il superamento di una visione mimetica. Si tratta di un espediente volto a conferire, almeno sulla carta, stabilità politica e sociale a un universo che, invece, è alquanto instabile: è un modo per creare, almeno con l'immaginazione, un *orizzonte nazionale*.

In anni successivi, all'ottimismo o alla speranza del dopoguerra si sostituisce l'ambiguità dei cosiddetti <<realisti magici>>: le loro “comunità immaginate” -si chiamino Macondo o Canudos, oppure semplicemente India o Cile- sono destinate inevitabilmente a soccombere, in un'amara manifestazione della *parodia* con cui gli autori affrontano la decolonizzazione.

Immaginate come improbabilmente stabili o come magicamente ambigue, le comunità narrative postcoloniali testimoniano comunque il nascere e l'affermarsi di una cultura nazionale che raffigura prima di tutto l'insieme degli sforzi compiuti da un popolo sul piano del pensiero per descrivere, giustificare e cantare l'azione attraverso cui il popolo si è costruito e si è mantenuto. In questo senso, la raggiunta indipendenza non rappresenta la fine di un percorso, ma è piuttosto l'inizio di un nuovo, travagliato cammino; e gli scrittori che descrivono e danno voce a questo cammino, nella maggior parte dei casi, si trovano nella condizione di attaccare i nuovi governi indipendenti per la

loro inettitudine, i loro intralazzi di potere e, soprattutto, le loro fascinazioni totalitarie. Di conseguenza, la letteratura offre spesso una rappresentazione alternativa del reale che contraddice ogni versione ufficiale, ponendo di fronte agli occhi delle comunità internazionali le miserie e i difetti dei governi locali.

Se, come ha più volte ribadito Rushdie, una delle funzioni dello scrittore è quella di essere antagonista dello Stato, per l'autore postcoloniale "prendere posizione" diviene una necessità vitale: <<Lo scrittore è obbligato ad accettare di essere parte della folla, parte dell'oceano, parte della tempesta, di modo che l'oggettività divenga un grande sogno, come la perfezione, una meta irraggiungibile per cui si debba lottare malgrado l'impossibilità del successo.>>

Analizzare il processo di nascita e crescita della nazione, sia pure in termini mitici o magici, diviene perciò condizione primaria della scrittura postcoloniale, a cui si lega intimamente l'esplorazione delle difficoltà di identità che i singoli individui sperimentano nel corso della loro esistenza.

Non è soltanto una necessità vitale a spingere molti autori postcoloniali verso una narrazione allegorica o metaforica: non è tanto una voglia di "dire non dicendo" che ne guida i testi verso una dimensione surreale o apertamente magica, ma piuttosto la consapevolezza che in un *mondo instabile*, lacerato da conflitti e contraddizioni, dietro una *realtà apparente* deve esserci un'altra *realtà, un altro mondo*. L'uso del *fantastico* per lo scrittore postcoloniale appare anche un modo per *affermare la differenza*, in aderenza al principio che "l'autonomia" può aspirare alla libertà di espressione. Il realismo magico assolve, così inteso, una particolare funzione politica.

Occorre, dunque, rivedere la consumata etichetta di "realismo magico", così come i contenuti che gli occidentali veicolano attraverso di essa.

Innanzitutto lo stesso ossimoro "realismo magico" (che tanta fortuna ha avuto in occidente) traduce impropriamente un'espressione dello scrittore Alejo Carpentier "*real maravilloso*" coniata per indicare, ironia della sorte, *la meravigliosa* realtà degli Stati Uniti. Molto più che magica, in effetti, la realtà descritta dagli autori postcoloniali e del Terzo Mondo è meravigliosa, stupisce per il continuo scivolare del banale nel fantastico e dello stupefacente nell'ordinario. E' sempre Rushdie (che non vuol essere assimilato al "realismo magico") che commenta: <<L'universo era un luogo di meraviglie, e solo l'abitudine, l'anestesia del quotidiano, ottenebrava la vista.>> E in altro luogo offre quella che a tutt'oggi è la più convinta presa di posizione sul valore politico del fantastico: <<L'irrealtà è l'unica arma con cui la realtà possa essere distrutta, per poterla poi ricostruire.>> Affermazione non troppo dissimile da quella di Marquez: <<Credo che l'immaginazione non sia nient'altro che uno strumento per elaborare la realtà.>>

Una delle figure più influenti della letteratura postcoloniale, forse non a caso, è Jorge Luis Borges. Egli, nella sua metafisica allucinata, propone il trionfo dell'immaginazione su un universo folle e nichilista. Definito come <<quell'altro che ha attraversato un paese su una passerella che collega due sogni>>, egli appare in veste di narratore cieco, <<biografo dell'errore e dell'inganno>> al termine di un romanzo apparentemente lontanissimo dal suo mondo: *Creatura di sabbia* di Tar Ben Jelloun. E' qui che quel suo costruire <<una letteratura elevata al quadrato e nello stesso tempo una letteratura come estrazione della radice quadrata di se stessa>> -dicendolo con le parole di Calvino- trova la sua migliore formulazione figurativa. Borges è visto da Ben Jelloun come il cantore cieco <<che ha passato la vita a falsificare ed alterare le Storie degli altri.>>

Da Borges gli autori postcoloniali imparano a rifiutare l'organizzazione del romanzo realista borghese, a cui sostituiscono le visioni di un'immaginazione in continuo divenire.

Il racconto di Jorge Luis Borges *Il libro di sabbia* narra di un libro misterioso, un mostruoso ed enorme volume privo di inizio e di fine; i numeri di pagina non tornano -la 999 sta accanto alla 40 514,- il testo è compilato in molte lingue strane e diverse, ed è impossibile ritrovare una pagina. Dopo mesi di ossessionato isolamento, durante i quali prova a studiare questo assurdo fenomeno, il protagonista decide di rinunciare all'impresa e di distruggerlo. Ma come? Potrebbe bruciarlo, ma un

libro dalle pagine infinite rischierebbe di bruciare in eterno e di soffocare col suo fumo l'intero pianeta. Alla fine lo nasconde su uno scaffale a caso, nella Biblioteca Nazionale di Buenos Aires, metodo sicuro per far sparire per sempre un libro.

Qualche anno fa, sul World Wide Web cominciò a circolare uno scherzetto. Una pagina Web diceva: << *Siete arrivati all'ultima pagina di Internet. Ci auguriamo che la navigazione sia stata di vostro gradimento. Godetevi il resto della vita.*>>

Questo scherzo rappresenta l'esatto rovescio della storia di Borges: proprio come il libro di Borges non potrebbe mai esistere sotto forma di volume rilegato, il World Wide Web non può avere un numero finito di pagine. In qualunque istante, infatti, le pagine virtuali rendono tale numero potenzialmente infinito. In termini matematici *Il libro di sabbia* e il Web sono la stessa cosa, o almeno sono ugualmente infiniti. Ma diversamente dalla sua ultima pagina, e dal libro mostruoso di Borges, il web esiste. E per aggiungere ulteriori tocchi borgesiani, vi sono oggi numerose pagine di Internet che si spacciano per ultime, e ciascuna potrebbe essere o meno quella originale.

Naturalmente la storia di Borges non ci parla né di Internet né di Web, l'allegoria è casuale: ciononostante, in quanto *opera aperta*, tocca un punto nevralgico della scrittura: quali sono le conseguenze di un libro potenzialmente "infinito"? Quali possono essere le conseguenze per la teoria e la pratica letteraria?

La scrittura digitale ci accompagna ormai da diversi decenni. Il suo impatto sull'industria editoriale è stato enorme, e gli scrittori hanno subito accolto l'innovazione tecnologica. Ma hanno forse modificato anche il proprio stile e le proprie abitudini di scrittura? Forse che grazie al nuovo strumento la scrittura e la letteratura sono cambiate?

Dagli inizi degli anni Ottanta abbiamo assistito all'emergere sulla scena mondiale di una "industria globale della comunicazione", i cui effetti sul mercato editoriale non sono privi di contraddizioni: a fronte della forte concentrazione della produzione libraria nelle mani di pochi editori, si è avuta per un verso la proliferazione dei piccoli editori, per un altro si è determinata una situazione che viene riassunta nella formula *editoria senza editori*. In breve, si è passati da un'editoria fatta dai grandi editori, portatori di ideologie e concezioni ben identificabili della letteratura, a una strategia editoriale di breve periodo, volta alla vendita immediata come unico, o quasi, parametro di selezione dei libri.

Benché il libro continui a essere percepito dagli operatori dell'editoria e dal pubblico come una "merce" in qualche misura diversa da altri prodotti di consumo, anche la produzione libraria entra nelle complesse relazioni del mercato globalizzato. L'espansione dell'industria dell'informazione, strettamente correlata alla crescita dell'economia globale, sta dando luogo a una nuova *geografia della centralità e della marginalità*; certamente questa nuova geografia riproduce almeno in parte le disuguaglianze esistenti, ma al suo interno si configura un nuovo assetto.

La più potente di queste nuove geografie della centralità a livello globale collega i maggiori centri internazionali finanziari e d'affari: New York, Londra, Tokyo, Parigi, Francoforte, Zurigo, Amsterdam, Los Angeles, Toronto, Sydney, Hong Kong. Ma comprende anche città come Bangkok, Taipei, San Paolo, Città del Messico.

[Fiorentino, 2007]

Come queste geografie influenzino la produzione e il consumo di letteratura, e come modifichino l'immaginario è oggetto di studi recenti e, soprattutto, sarà oggetto di studi futuri.

Un punto sembra già da ora incontrovertibile: il nesso fra letteratura e identità nazionale si è alquanto indebolito. Nel momento in cui la volontà di denuncia sociale lascia via via il posto all'analisi problematica dell'esistenza personale (amore tradito, solitudine, lavoro precario, malattia...) la provenienza geografica dello scrittore e del suo prodotto risulta marginale, al limite dell'intercambiabile. Questa tendenza all'indifferenziazione può essere colta, nella produzione recente, non solo nella scelta dei contenuti, ma anche nella pratica stilistica, ormai pressoché omogenea. E non va escluso che il fenomeno sia in larga misura attribuibile sia alla consapevolezza

del fatto che, per diventare un *best seller*, il romanzo sarà tradotto in inglese, sia alla possibilità di trasformarlo in prodotto cinematografico.

Scrivono Simonetta Fiori in un recente articolo su *La Repubblica*:

Nel romanzo *new global* niente è uguale a prima. L'autore non è più tale, divenuto ormai un *brand* in prospettiva intermediale. L'opera perde la sua centralità trasformandosi in un flusso continuo di diramazioni. E il lettore è il nuovo padrone della scena, specie in rete. (...) Se finora la letteratura ha significato conoscenza, immedesimazione e anche immaginazione, per il nuovo lettore planetario è un'esperienza quasi esclusivamente emotiva. Una immersione totale che produce felicità o rabbia, ma soprattutto fuga dalla realtà. Siamo alla letteratura-farmaco, antidepressivo o ansiolitico a seconda dei casi. Il suo consumo bulimico viene favorito dal successo della serialità.>>

Riprendendo il punto di vista di S. Calabrese, la giornalista riprende: <<... è questo il frutto di una sapiente strategia di marketing ma è soprattutto la risposta a una richiesta del pubblico. Siamo noi bisognosi di evasione da un mondo che ci piace sempre meno. (...) La scrittura è ormai ridotta a optional. Tanto più è anonima e sprovvista di espressività tanto più facilita la sua trasposizione televisiva. Nel *romanzo plurimediale* la scrittura è diventata *solo uno dei codici*, e certo non il più importante.>>

Concludo invitandovi a ripensare alla pagina di Italo Calvino, *La città di Cecilia*. Il senso di questa "città invisibile" è quanto espresso, in chiusura, ne *La geografia del romanzo* di Carlos Fuentes: <<Viviamo nel cerchio di Pascal, dove la circonferenza si trova dappertutto, e il centro da nessuna parte. Ma se tutti siamo "eccentrici" significa che tutti siamo centrali.>>