

Comparatismi 10 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253092>

Il genere del romanzo nell'era della globalizzazione: tra global novel e romanzo-mondo

Mattia Bonasia

Abstract • L'articolo intende fornire una mappatura delle complesse teorie contemporanee che cercano di ridefinire il genere del romanzo all'interno delle dinamiche politiche, storiche, economiche, della globalizzazione e della decolonizzazione. La storica opposizione tra tradizione mimetica auerbachiana (la tradizione di Waterloo) e pluridiscorsività bachtiniana (la tradizione della Mancia) sembra riattivarsi nella contemporaneità tra un *global novel* che segue i moduli della cronaca e della non-fiction, e un romanzo-mondo transculturale e multilingue, maggiormente legato ai moduli del *real maravilloso*. Tali differenze stilistiche e ontologiche si ripercuotono poi nel modello di mondo rappresentato: da un lato il globo senza frontiere del capitalismo, dall'altro la Mondialità relazionale e decoloniale tra le località.

Parole chiave • Teoria del romanzo; Global novel; World literature; Realismo

Abstract • The article aims to provide a mapping of the complex contemporary theories that seek to redefine the genre of the novel within the political, historical, and economic dynamics of globalization and decolonization. The historical opposition between the Auerbachian mimetic tradition (the tradition of Waterloo) and the Bakhtinian multidiscursivity (the tradition of La Mancha) seems to resurface today in the tension between a global novel that follows the forms of chronicle and non-fiction, and a transcultural, multilingual worldly-novel more closely tied to the modes of the *real maravilloso*. These stylistic and ontological differences then resonate in the model of the world represented: on the one hand, the borderless globe of capitalism; on the other, the relational and decolonial worldliness among localities.

Keywords • Theory of the novel; Global novel; World literature; Realism

Ledizioni 

Il genere del romanzo nell'era della globalizzazione: tra global novel e romanzo-mondo

Mattia Bonasia

I. Definire i generi e le archeologie del romanzo

In una delle più influenti teorie sul genere del romanzo degli ultimi anni, Guido Mazzoni afferma che: “*a partire da una certa data, il romanzo diventa il genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo*. Si può narrare la molteplicità illimitata delle forme di vita reali o possibili” (Mazzoni, 2011, p. 29). Un genere dunque omnicomprensivo ma con due importanti confini strutturali: “il primo è la *forma narrativa* [...]. Il secondo è la *possibilità di disporre liberamente di ogni contenuto e di ogni stile*” (Ivi, p. 30). A questa complessità morfologica, si aggiunge la dimensione storica contemporanea. Emerso tra la metà del Cinquecento e la fine del Settecento nell'Europa dei nascenti stati nazionali, dalla seconda metà del ventesimo secolo, all'interno del campo letterario transnazionale, il romanzo si è infatti imposto come genere letterario egemone: non più limitato all'immaginario nazionale, esso è stato sensibilmente influenzato dalle politiche e dalle economie della globalizzazione. Difatti, dopo gli studi apripista di Casanova (1999), Damrosch (2003) e Moretti (2013), tutti a loro modo attinenti al *distant reading* (lo studio del campo letterario transnazionale e della circolazione capitalistica dei testi letterari), negli ultimi anni la critica della World Literature ha rimesso al centro il *close reading* trovando nel romanzo il proprio oggetto di studio privilegiato. L'obiettivo di queste pagine è fornire una mappatura delle principali teorie contemporanee sul romanzo, che hanno dovuto affrontare l'inedita globalizzazione del genere e le sue nuove morfologie, evidenziandone le continuità e le discontinuità rispetto alla tradizione occidentale realista e modernista.

Per comprendere il contemporaneo è necessario ricostruirne le storie. Le più autorevoli voci teoriche contemporanee sono ormai concordi nell'individuare una doppia archeologia generica del romanzo, si veda la definizione di Jean Bessière:

Première situation : le roman est caractérisé comme s'il tenait dans un face-à-face avec l'objet qu'il se donne. C'est un tel face-à-face que suppose le réalisme, que supposent ses contraires, le romanesque, l'antiréalisme [...]. *Seconde situation* : dans la situation illustrée par la théorie du roman du romantisme allemand et également par le monde plénier que constitue le « romance », le roman est à la fois sa propre somme et celle de nombre de discours, de symboles ; il est la métaforme et la méta-interprétation de bien des énoncés, de bien des actions ; il est l'exemple de ce que nous avons appelé le statut d'exception de la littérature (Bessière, 2012, p. 55).

La prima linea è legata alla *Poetica* di Aristotele e alla nozione dell'imitazione di un'azione, allargata a quella di rappresentazione e dunque al *logos* (il tempo del romanzo si basa sulla costruzione causa-effetto); la seconda si rifà all'eredità del romanticismo tedesco, che privilegia la visione del romanzo come testo eteroclito e autosufficiente che fa mondo a sé.

Due linee differenti che si rifanno a delle tradizioni differenti. Nel fondamentale *Mimesis* Auerbach identificava il realismo moderno e contemporaneo proprio nei romanzi di Balzac e Stendhal:

A nostro modo di vedere le basi del realismo moderno sono da un lato la trattazione seria della realtà quotidiana, e il fatto che ceti sociali più estesi e socialmente inferiori siano assunti a oggetti d'una raffigurazione problematico-esistenziale, dall'altro lato l'inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimentato sfondo storico. È naturale che la forma ampia ed elastica della prosa di romanzo prendesse sempre più piede come strumento di una rappresentazione includente tanti diversi elementi (Auerbach, 1956, p. 267).

Secondo Auerbach questa irruzione storica del serio esistenziale e del tragico nel realismo è in relazione e in opposizione con l'ibridazione degli stili romantica ("movimento che si riassume nella parola d'ordine Shakespeare contro Racine", Ivi, p. 254): è la forma stendhaliana-balzachiana, per il filologo romanzo, ad avere una maggiore importanza storica rispetto a quella del gruppo di Victor Hugo che intendeva associare il sublime e il grottesco.

D'altro canto, in *Estetica e teoria del romanzo*, Michail Bachtin legava la linea realista del romanzo (opposta a una linea monolingue) all'emersione progressiva della cultura popolare e folklorica, individuandone le prime attestazioni nel *Satyricon* di Petronio e nelle *Metamorfosi* di Apuleio. Questa tradizione si sviluppa soprattutto grazie all'emergere dei generi popolari e della parodia, ed entra nella tradizione alta grazie alle opere di Rabelais, Cervantes e Sterne. Il realismo in questo caso non è identificato nella rappresentazione tragica del quotidiano, ma nella messa in relazione dell'estrema varietà degli stili, dei registri e delle lingue del mondo (la pluridiscorsività) da un lato; e dal cronotopo ("l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente", Bachtin, 2001, p. 231) dall'altro. Il romanzo, sintetizza Bachtin, è formato dall'unione de:

1. La narrazione artistico-letteraria diretta dell'autore (in tutte le sue molteplici varietà);
2. La stilizzazione delle varie forme della narrazione orale o racconto diretto (skaz);
3. La stilizzazione delle varie forme della narrazione semiletteraria (scritta) privata (lettere, diari, ecc.);
4. Le varie forme del discorso letterario, ma extrartistico dell'autore (ragionamenti morali, filosofici, scientifici, declamazione retorica, descrizioni etnografiche, informazioni protocollari, ecc.);
5. I discorsi stilisticamente individualizzati dei protagonisti (Ivi, p. 69).

Ora, nella sua già citata *Teoria*, Mazzoni, individuando la medesima doppia archeologia di Bessière, si posiziona in piena continuità con la linea del realismo esistenziale di Auerbach:

Il romanzo ha acquisito importanza soprattutto perché ha raccontato seriamente la vita delle persone come noi, la middle station of life, gli individui privati immersi nella prosa del quotidiano e diventati, grazie alla forma di vita borghese, una classe capace di guadagnarsi il diritto di mimesi seria e di imporre i propri valori come assoluti. Se le teorie schlegeliane e bachtiniane descrivono la morfologia generale dello spazio narrativo moderno, la forma egemone ha un aspetto hegeliano e auerbachiano (Mazzoni, 2010, p. 243).

Questo non vuol dire, spiega Mazzoni, che l'unica "capacità di rappresentare problematicamente il mondo coincida col romanzo realistico ottocentesco", in quanto "la mimesi seria della vita quotidiana emerge nel corso del XIX secolo, ma si prolunga in forme nuove nel corso del XX" (Ivi, p. 244). È una poetica larga, è quel realismo esistenziale esposto da

Auerbach (“l’elemento che accomuna Flaubert a Proust, *Guerra e pace* a *Ulisse* o, per restare nell’ambito dei testi commentati in *Mimesis*, Stendhal a Virginia Woolf, è il realismo esistenziale”, *Ibid.*). È per questo che Mazzoni, al contrario di Bessière, non vede uno stacco tra il romanzo contemporaneo e quello moderno e modernista: se è vero che “dopo la Seconda Guerra Mondiale il genere del romanzo diventa davvero planetario” (Ivi, p. 360), sono Europa e Stati Uniti i centri che assorbono opere che provengono da altre culture (a partire dal realismo magico), fino all’emersione del *global novel*. Questo però per Mazzoni non cambia la natura del romanzo, che resta “il genere delle particolarità”, che introietta “l’oggettiva frammentazione del mondo in mondi” (Ivi, p. 366).

Nelle prossime pagine ci concentreremo inizialmente su delle teorie che sembrano porsi in continuità teorica con la trattazione di Mazzoni, per focalizzarci in seconda battuta su delle posizioni che riattivano la linea dialogica bachtiniana nel mondo contemporaneo transculturale.

2. Il *global novel*, ovvero il genere della globalizzazione

Risulta alquanto difficile trovare una definizione univoca di *global novel*. Uno dei primi testi critici che ne parla direttamente con mirabile anticipo è *www.letteratura.global* di Stefano Calabrese. Per lo studioso il “romanzo della globalizzazione” è portatore di nuove morfologie e si riappropria del proprio “mandato storico”, in aperta contrapposizione con “l’atmosfera nichilista, analcolica e vagamente menagramo del post-modernismo” (Calabrese, 2005, p. VIII). Il genere presenterebbe delle precise nuove categorie:

Il rimodellarsi dello spazio e del tempo, la nuova configurazione dei personaggi, il ruolo preponderante del “sapere” (piuttosto che del “desiderare”) come propellente narrativo, il grado progressivamente maggiore di veicolarietà del linguaggio, l’assurgere del realismo magico a stile della globalizzazione perché l’unico in grado di mostrarsi flessibile o *delocalizzarsi*, la confluenza intermediale delle *holdings* editoriali e la conseguente adozione di modelli narrativi caratteristici della letteratura per l’infanzia, l’applicazione di forme d’intreccio (ad esempio il romanzo di famiglia o lo *sports novel*) che si mettano in linea con il già ricordato mutamento delle coordinate spazio-temporali (Ivi, p. IX).

Un insieme di caratteristiche stilistiche che fanno poi capo a due elementi determinanti: l’olofilia (“la pulsione a vedere porzioni estese e interrelate di territori conoscitivi”, Ivi, p. 57) e la tendenza a ricercare il “*globale* per difetto, eliminando i localismi sino a raggiungere un minimo comune denominatore” (Ivi, p. 60), ricodificando la ricerca dell’universale del romanzo moderno. Diretto ‘figlio’ dell’opera di Calabrese è il volume di Filippo Pennacchio, in cui il romanzo *global* diventa un’opera “il cui successo editoriale e critico è andato di pari passo alla ricerca formale e all’elaborazione di modi originali di raccontare” (Pennacchio, 2018, p. 10), romanzi dunque che non hanno raggiunto i volumi di vendite dei best seller mondiali, ma che circolano nel mondo tutto, in molteplici traduzioni, venendo riconosciuti dalla critica e dai lettori come sinonimi di qualità letteraria. Mettendosi in linea con Mazzoni, e rivedendo alcune opposizioni dicotomiche di Calabrese, per Pennacchio questi romanzi non si opporrebbero al postmodernismo, entrando in una sorta di continuum canonico che non è difficile riallacciare ai grandi capolavori realisti e postmoderni (Ivi, pp. 47-48). Ma allora, verrebbe da chiedersi, quali sono le specificità del romanzo *global*? Adottando una prospettiva narratologica tesa a dimostrare come “certe assonanze formali riscontrabili in testi provenienti da tradizioni diverse possano essere spiegate come il frutto di commistioni” (Ivi, p. 41), Pennacchio è convinto che la natura globale

di questi romanzi sia innanzitutto legata al mutamento delle dinamiche culturali ed editoriali di produzione e commercio dei testi letterari: “il presupposto da cui parte questa indagine è che oggi queste forme e modi costituiscano una sorta di patrimonio globale svincolato da retaggi e *contraintes* nazionali, legate al qui e ora da cui si scrive e si legge” (Ivi, p. 48). Pennacchio è evidente debitore anche della monografia di Adam Kirsch, *The Global Novel*, in cui il teorico si concentra sulle opere di Pamuk, Murakami, Bolaño, Ngozie Adichie, Hamid, Atwood, Houellebecq e Ferrante; affermando che questa lista, nonostante la sua parzialità, può essere rappresentativa di tendenze globali, anche se “nothing unites them, perhaps, except contemporaneity and the shared status of being ‘global’ novelists” (Kirsch, 2016, epub). Cosa hanno in comune, dunque, queste opere? Non è possibile per Kirsch individuare delle determinate caratteristiche formali condivise. Vi sarebbe una comunanza ontologica, il non essere “vittime passive della globalizzazione”, ma coscienti prese di posizione estetiche nel sistema globale, in particolare: “each of these writers addresses the question of what it means to write across borders” (Ivi, epub). Forse troppo poco per non incorrere nel rischio della creazione di una sorta di nuovo canone dei ‘migliori’ romanzi della contemporaneità.

Le analisi di Arianna Dagnino e Rebecca Walkowitz hanno il merito di cercare di decostruire la formazione di un canone tradizionale e sostanzialmente eurocentrico. Se lo studio di Dagnino si focalizza sulla transculturalità come condizione che permette una *creative transpatriation*, quello di Walkowitz si concentra sul rapporto tra romanzi globali e traduzioni. Ci limitiamo in questa sede a far riferimento alle caratteristiche principali delle loro proposte. Con *creative transpatriation* Dagnino intende “the combined process of defamiliarization with one’s primary culture and the de-ethnicization, detribalization, deterritorialization, and denationalization (or dispatriation) of one’s sense of identity, belonging, or allegiance” (Dagnino, 2015, p. 4). Essa è legata alla produzione di romanzi transculturali che dialogano sulle frontiere tra le culture mondiali. Perché proprio il romanzo? In quanto esso “represents historically one of the earliest examples of a global cultural literary product related to the modern age” (Ivi, p. 177). La critica individua tre caratteristiche fondamentali di questi romanzi: “1) The narrator and/or the narrative challenge(s) the collective identity of a particular community [...], 2) Experiences of border crossing and transnational identities characterize the narrators’ lifeworld, and 3) Traditional notions of ‘home’ are disputed” (Ivi, p. 179). I romanzi sono inoltre caratterizzati dall’accentuata mobilità e dalla natura trasformativa dei personaggi, insieme alla varietà dei punti di vista (che rispecchiano quelli dell’istanza autoriale). Infine, gli scrittori transculturali tendono a:

- 1) Set their novels in more than one country or change the country in which they set their novels for each novel. Furthermore, the foreign settings [...] are not used as exotic stereotypes [...];
- 2) create characters coming from more than one cultural background and who tend to live transnational lives;
- 3) display a proliferation of narrating voices and tell a story from a multiplicity of perspectives;
- 4) use foreign words and expressions, thereby creating texts characterized by a mix of linguistic or cultural spaces and promoting a kind of blended or “fusion” idiom [...];
- 5) write in a way [...] that it is difficult for a reader to understand or infer, without knowing anything about their complex biographies, to what nationality, cultural community, or ethnic group they belong (Ivi, p. 183).

Per Walkowitz esiste una categoria di romanzi globali contemporanei che non appaiono semplicemente in traduzione, ma che sono stati scritti per essere tradotti; sono romanzi *born translated* in cui l’atto traduttivo è sia medium che origine della scrittura: “translation is not secondary or incidental to these works. It is a condition of their production”

(Walkowitz, 2015, p. 4). Queste opere sono scritte come traduzioni, in quanto esse fingono di “take place in a language other than the one in which they have, in fact, been composed” (*Ibid.*). Sono, infine, romanzi che confutano il concetto classico di opere compiute e concluse in loro stesse (che per Walkowitz corrisponderebbe alla visione delle comunità come *bounded containers*), presentandosi non come oggetti estetici autonomi ma come copie, versioni, cloni: “they are thus not only containers; they are also contained. They are distinctive in some ways, but they are conjoined in others. This chapter argues that the conceit of linguistic and geographic unoriginality creates new paradigms for collectivity in the novel” (Ivi, p. 94).

Tuttavia, lo studio forse più avanzato e approfondito sull'argomento è quello di Debjani Ganguly:

My primary thesis is that around the historically significant threshold of 1989, a new kind of novel as a global literary form emerged at the conjuncture of three critical phenomena: the geopolitics of war and violence since the end of the cold war; hyperconnectivity through advances in information technology; and the emergence of a new humanitarian sensibility in a context where suffering has a presence in everyday life through the immediacy of digital images (Ganguly, 2015, p. 1).

Partendo dall'analisi di Benedict Anderson del romanzo come medium privilegiato per la creazione della comunità immaginata della nazione, Ganguly individua con la caduta del muro di Berlino un mutamento storico paradigmatico che dà vita a un nuovo cronotopo globale policentrico. Il *global novel* non rappresenterebbe il mondo dopo il 1989 come una nuova unità liberalista e capitalista universale, ma sarebbe una forma che cerca di aprire i diversi mondi e le storie dimenticate della nostra rete globale. L'89 avrebbe infatti una “full chronotopical force” (Ivi, p. 83) non riducibile alla geopolitica internazionale dopo la fine della guerra fredda, bensì dall'accumulazione di “other temporalities and genealogies of the literary that go back to the eighteenth century and that reappear in intensified forms in our era of global wars and heightened spectatorship” (*Ibid.*). Il mondo del *global novel* non è un simulacro dell'ordine geopolitico contemporaneo: “it is a temporal and a spatial collage. It contains many worlds that travel with, haunt, layer and disrupt other worlds even as it is informed in our present time by technologies that amplify our sense of the interconnections among these myriad possible worlds” (Ivi, p. 85).

All'interno di questo panorama critico risulta particolarmente interessante il romanzo massimalista teorizzato da Stefano Ercolino, il quale per l'autore riprenderebbe nell'età contemporanea l'eredità universalizzante dell'epica antica:

Si tratta di un genere del romanzo contemporaneo esteticamente ibrido che si sviluppa nel secondo Novecento negli Stati Uniti, e poi si diffonde in Europa e America Latina alle soglie del XXI secolo. “Massimalista”, per la multiforme tensione massimizzante e ipertrofica delle narrazioni in questione; “romanzo”, perché i testi discussi sono tutti romanzi. Scopo del saggio sarà la definizione di un nuovo territorio concettuale che contribuirà a un rimodellamento della visione tradizionale del postmoderno, nonché a un ripensamento della storia del romanzo occidentale nella seconda metà del Novecento (Ercolino, 2017, epub).

L'autore si concentra sul carattere sovranazionale del romanzo massimalista, con tuttavia un deciso primato della narrativa di origine statunitense (Ivi, epub); difatti il romanzo massimalista sarebbe caratterizzato da una forte “occidentalità” (Ivi, epub), facendo dell'Occidente il suo oggetto esclusivo di rappresentazione e costruendosi attorno alle logiche produttive e simboliche del capitalismo. Lo studioso individua attraverso il *close reading* degli elementi morfologici e simbolici precisi e caratteristici del genere: la

lunghezza, il modo enciclopedico, la corallità dissonante, l'esuberanza diegetica, la compiutezza, l'onniscienza narratoria, l'immaginazione paranoica, l'intersemioticità, l'impegno etico e il realismo ibrido. Sono elementi diversi che entrano anche in contrasto tra loro: i primi quattro sarebbero "responsabili di un aumento dell'entropia narrativa, esprimendo quella che potremmo definire come una *funzione-caos*", mentre compiutezza, narratore onnisciente e paranoia "lavorano in direzione opposta, verso un contenimento della polifonia, facendosi portatrici di una *funzione-cosmos*" (Ivi, epub). Il romanzo massimalista si pone dunque come obiettivo la rappresentazione della totalità complessa del mondo, in particolare attraverso un enciclopedismo sfrenato che si costituisce per sistemi policentrici di frammenti. Il frammento qui, infatti, non denuncia una perdita di una visione totalizzante e modellizzante del reale, "ma è esso stesso *il sistema*; un sistema aperto, frattale [...]. Il solo sistema testuale possibile per una letteratura dal respiro globale; il solo sistema testuale possibile per un romanzo che osa sfidare la complessità del mondo" (Ivi, epub).

Ora, tutti questi studi pur presentando punti di vista e metodologie abbastanza differenti (se non divergenti), sono sostanzialmente d'accordo su un punto: vedere questi romanzi globali come l'espressione di un'estetica nomadica sovranazionale, nuovi capolavori di un mondo senza frontiere in cui le differenze culturali vengono sostanzialmente azzerate. Tuttavia, questa non è l'unica accezione di *global novel*: ha ragione Pennacchio quando scrive che se da una parte nella critica c'è chi ipotizza che la perdita di tratti locali porti a una svolta positiva del romanzo contemporaneo, "dall'altra c'è chi al contrario ha suggerito come il *global novel* [...] sarebbe una sorta di prodotto standardizzato costruito per andare incontro al gusto di un pubblico 'medio'" (Pennacchio, 2018, p. 42). A tal proposito, Vittorio Coletti definisce con la categoria di "romanzo mondo": "quello che interpreta il mondo (perlomeno occidentale) o esplicitamente nasce per esso e per un consumo globale" (*Ibid.*). Si tratta di:

Opere molto traducibili che ambiscono al mercato globale, desideroso di acquistare prodotti standardizzati e ben padroneggiabili, ma conditi di sapori locali.

Il romanzo mondo è quello adatto alla letteratura mondiale, perché calato in modelli riconoscibili ovunque o perlomeno a valenza transnazionale. Questo non significa che sia solo una letteratura di consumo, anche se quella destinata al consumo mondiale ne è l'espressione più immediata, semplice e percepibile (*Ibid.*).

Una letteratura che ribalta il classico ancoramento del romanzo a un contesto locale, regionale o nazionale, che "nasce transnazionale per cultura, ambientazione, problemi, a volte anche lingua, e diventa locale solo per aspetti o secondari o integrativi" (Ivi, p. 37), già attrezzata per attraversare (e annullare) le frontiere economiche, politiche e culturali. Se a uno sguardo superficiale l'opera di Coletti può essere letta come una critica della letteratura globale in favore di quella che si radica in un territorio, egli apre anche a una linea alternativa di romanzi-mondo che nascono nell'attraversamento delle frontiere. È la tesi di Rosanna Morace in un importante articolo, in cui al *global novel* delocalizzato viene opposta una letteratura-mondo che: "ha necessità di un luogo, nasce in un luogo e all'interno di una lingua, ma entrambi si intervalorizzano nella relazione con altri luoghi e altre lingue" (Morace, 2014, p. 10).

Per definire il romanzo, bisogna definire il mondo; come non vi è un solo tipo di romanzo, non vi è un solo tipo di mondo: se possiamo leggere il *global novel* come la forma estetica che rappresenta il mondo unico e delocalizzato della standardizzazione capitalistica (che viene poi indigenizzato nei vari localismi), basato sull'abbattimento delle frontiere locali e sul libero (e ineguale) scambio commerciale; è possibile individuare uno specifico genere di "romanzo-mondo", in cui il "mondo" è la relazione differenziale tra località,

culture, temporalità, lingue differenti. Romanzo-mondo che proponiamo di tradurre verso l'inglese non con *global novel*, ma con *worldly-novel*, seguendo la lezione del comparatista palestinese Edward Said, per il quale: "Texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted" (Said, 1983, p. 4). Romanzo-mondo non quindi come romanzo della globalizzazione, ma della Mondialità. Come scritto dal martinicano Édouard Glissant:

Ce que l'on appelle Mondialisation, qui est donc l'uniformisation par le bas, le règne des multinationales, la standardisation, l'ultralibéralisme sauvage sur les marchés mondiaux [...], et ainsi de suite, chacun peut s'en rendre compte, c'est la procession des lieux-communs rabâchés par tous, et que nous nous répétons infiniment, mais c'est aussi, tout cela, le revers négatif d'une réalité prodigieuse que j'appelle la Mondialité. Elle projette, cette mondialité, dans l'aventure sans précédent qu'il nous est donné à tous aujourd'hui de vivre, et dans un monde qui pour la première fois, et si réellement et de manière tant immédiate, foudroyante, se conçoit à la fois multiple et un, et inextricable. Nécessité pour chacun de changer ses manières de concevoir, de vivre et de réagir, dans ce monde-là (Glissant, 2005, p. 15).

3. Rappresentare altre mondialità: il romanzo-mondo

In questo capitolo intendiamo comparare le maggiori teorie contemporanee che hanno riflettuto sul genere del romanzo-mondo in quanto tessuto di località, di lingue, di culture, differenziandolo tanto dal romanzo della globalizzazione tanto da quello della tradizione occidentale. Di conseguenza, esse hanno in comune innanzitutto la critica del genere così come si è istituito tra Ottocento e Novecento in quanto principale "oggetto estetico" della colonizzazione (Said 1983, p. XII). È necessario specificare che gli autori non utilizzano quasi mai il termine "romanzo-mondo", preferendo altre definizioni ("contemporaneo", "multilingue", "tropicalizzato", "transnazionale", "pluralista"). Utilizziamo quindi la categoria di "romanzo-mondo" per tracciare linee comuni tra visioni molto vicine tra di loro.

Una delle prime ricorrenze del termine "romanzo-mondo" si trova in realtà in *Excès du roman* di Tiphaine Samoyault. Qui la studiosa non si concentra su un particolare sottogenere delimitato in un periodo storico, come Ercolino, ma vede la tendenza all'eccesso come una caratteristica intrinseca alla forma romanzo stessa. Il romanzo per Samoyault è un organismo onnivoro che si è appropriato dei caratteri dell'epica integrandoli nella propria forma: il romanzo cresce, si sviluppa, eccede, proprio negli scambi, nei contagi tra finzione e storia, tra quotidianità ed epopea. L'eccesso a livello formale può essere di diverso tipo: vi è l'eccesso quantitativo del romanzo realista (che esibisce il molteplice cercando un'impossibile sistematizzazione), e quello della digressione, che procede per addizioni che deviano sempre dalla strada principale (Samoyault, 1999, p. 112). Se queste caratteristiche, come detto, sono per Samoyault interne alla forma romanzo stessa, esse si rafforzano nel romanzo-mondo:

Quand la science moderne dissocie radicalement ces deux livres [il libro-mondo e la Bibbia ndr.] et donne soudain à cette image des écrits de Dieu un statut purement métaphorique, le roman lui impose une sorte de généalogie de substitution, en donnant peu à peu au romancier la possibilité d'être un créateur de monde en même temps qu'un créateur de livre. Le quatrième excès du roman est en même temps le plus ambitieux : il est celui qui fait du livre non plus seulement le lieu d'une représentation du monde, mais le monde même (Ivi, pp. 147-148).

Questo romanzo è caratterizzato dal medesimo enciclopedismo per frammenti antisistemici individuato da Ercolino per il romanzo massimalista, fondandosi sul conflitto tra oggettività e soggettività, certezza scientifica e approssimazione della vita umana (Ivi, p. 157). Ma più che a un particolare influsso del capitalismo globale, l'enciclopedismo si lega per Samoyault a quella molteplicità descritta da Italo Calvino nelle *Lezioni americane* (1988), seguendo il principio su due livelli: della molteplicità del mondo e della varietà dei discorsi sul mondo (Samoyault, 1999, p. 161):

Le roman-monde serait celui qui réunirait l'ensemble des qualités de l'excès (la quantité, la longueur, les détours et l'expansion) et qui parviendrait ainsi à sonner au monde une identité fictive. Avec les romans-mondes, l'excès rejoint la totalité de deux façons possibles : soit le roman délivre une représentation du tout du monde (c'est l'encyclopédie du visible), soit il profère une parole qui le suggère (le livre total programmé par le rêve mallarméen (Ivi, p. 179).

Per questi motivi l'eccesso (e il paradosso) ultimo del romanzo-mondo attiene alla creazione di una lingua-mondo che reitera il mondo fino a inghiottirlo ed eliminarlo.

Ma è soprattutto l'opera del già citato Bessière ad avere individuato una linea romanzesca contemporanea che pensa e rappresenta il mondo in maniera totalmente differente rispetto ai secoli precedenti. Per il comparatista, infatti, il romanzo della "tradizione occidentale" si fonda su una linea continua che parte dal romanzo realista ottocentesco e arriva al romanzo postmoderno, passando per il romanzo modernista. Caratteristiche di questa continuità sarebbero le dinamiche di identificazione e interazione col mondo e, soprattutto, l'instaurazione del soggetto cartesiano, che si pone in un rapporto dualistico e oppositivo col mondo. Trattasi di un "dispositivo" che autorizza una visione positiva della prospettiva antropocentrica e cognitiva. La riflessione sul romanzo è dunque per Bessière inevitabilmente un gioco di riflessività dell'Occidente sulla propria caratterizzazione antropologica, per questo il progresso del romanzo in Occidente si è largamente confuso con quello della nazione.

In realtà già nel celebre *Imagined Communities* Benedict Anderson spiegava come la nascita della moderna concezione del tempo come "pieno" (scandito da eventi) e "simultaneo" (altre persone sono coinvolte in altri eventi nello stesso momento in cui io sono coinvolto in un evento), e la sua conseguente messa in narrazione e rappresentazione romanzesca moderna, fosse stata cruciale per la nascita delle nazioni e dei nazionalismi (Anderson, 1983, p. 24). Per questo in *Culture and Imperialism* Said scrive che ignorare o sottostimare la sovrapposizione di Occidentali e Orientali, l'interdipendenza di un terreno culturale in cui colonizzatori e colonizzati coesistono e si combattono tramite proiezioni, geografie, narrazioni e storie rivali, vuol dire non centrare i punti d'interesse cruciali nello sviluppo della modernità (Said, 1993, p. XX). La narrativa ha giocato una parte importantissima nell'impresa imperiale, non deve dunque sorprendere che proprio Francia e Inghilterra abbiano la maggiore tradizione romanzesca (Ivi, p. XXII). La stessa geografia letteraria disegnata da Franco Moretti posiziona il romanzo nelle culture nazionali omogenee di Francia e Inghilterra, al centro del sistema-mondo imperialista. Come spiegato in *Opere mondo*, il romanzo realista moderno non sarebbe il compimento finale e progressivo di quella forma polifonica, dialogica e centripeta descritta da Bachtin, bensì presenterebbe una forma centrifuga:

Il romanzo ottocentesco, ad esempio, con la sua dialettica di provincia e capitale, che incardina il racconto al centro dello Stato-nazione, agisce in modo opposto a una forza centrifuga. E lo stesso vale per la conversazione romanzesca, o la voce impersonale del narratore:

anziché alimentare la polifonia, esse ne impongono una drastica *riduzione*, dando vita a un “mondo ideologico-verbale” più compatto e omogeneo a ogni nuova generazione (Moretti, 1994, p. 53).

Difatti, come scritto anche da Alessandro Raveggi, nella sua teoria della pluridiscorsività Bachtin (influenzato dalla radice storica del romanticismo tedesco), finisce per fare del monolinguisma (per quanto dialogico) “una condizione necessaria e soprattutto evolutiva rispetto alla *poliglossia* medievale e rinascimentale, per definire il romanzo come unità artistico-centripeta” (Raveggi, 2023, pp. 40-41). Il modello bachtiniano, insomma, paradossalmente coincide da un certo punto in poi con quello auerbachiano, nonostante tra i due, come abbiamo scritto in apertura, vi siano fondamentali differenze sul piano dell'origine del genere (da una parte la farsa e il popolare, dall'altra la riattivazione laica del *sermo humilis* cristiano da parte della nascente borghesia francese) e dei suoi registri (da una parte il comico, dall'altra il drammatico). Ma la *Comédie Humaine* di Balzac, così com'è il massimo esponente del realismo esistenziale in Auerbach, è la perfetta rappresentazione del cronotopo della modernità per Bachtin: difatti da Balzac in poi il grande romanzo occidentale per Bachtin è intrinsecamente pluridiscorsivo, lo studioso non arriva a denotare la differenza tra una linea monologica e una polifonica nell'Ottocento e nel Novecento (come aveva invece fatto per le origini medievali del romanzo).

Tuttavia, nell'estrema contemporaneità il romanzo bachtiniano nella sua accezione pluridiscorsiva ha avuto una sua riattivazione critica, teorica, stilistica, da parte di critici e scrittori che ritrovano le caratteristiche originarie della linea Rabelais-Cervantes all'interno di una particolare produzione multilingue e translingue contemporanea che si concentra su: costruzione narrativa dell'io transculturale contemporaneo, messa in questione dei paradigmi occidentali del realismo, espressione formale dei rapporti traduttivi, conflittuali e imperialisti tra le lingue.

Difatti, nella già citata teoria di Bessière, un particolare tipo di romanzo-mondo contemporaneo riposa sulla problematica centrale della rappresentazione di una rete di agentività umane che non rientrano più nel gioco dualistico osservatore/osservato, ma mettono in gioco la disseminazione del soggetto: si passa da un'antropoiesi dell'individualità a un'antropoiesi della transindividualità (Bessière, 2010, p. 13), che produce un'estetica della stratificazione delle temporalità, della sovrapposizione dei luoghi; nonché un'antropologia della differenza che definisce ogni identità come comunicante. Per il comparatista l'innovazione portata dal romanzo-mondo è paragonabile a quella della nascita del romanzo moderno: se il romanzo della tradizione occidentale si fonda sull'autorità del genere, il romanzo-mondo riconosce un'ontologia pluralista, ponendosi come mediazione, come dispositivo transitivo. Esso sostituisce alla logica causa-effetto quella della dialettica tra caso e necessità (Ivi, p. 76): la rete delle casualità viene costruita tramite una narrazione, che gioca sulle eco, sulle corrispondenze, che fanno relazione. Questo tessuto non disegna alcun percorso obbligato, ma permette di definire l'insieme narrativo come una sorta di piano comune degli eventi e delle azioni, e non come il modo di raccontare la loro serialità. Nella narrativa della rete e del piano comune, il carattere fortuito degli avvenimenti appare indissociabile dal carattere non necessario, né calcolato dei rapporti, che tuttavia sono presentati come manifesti e inseparabili dallo scioglimento delle linee narrative e delle diverse temporalità (Ivi, p. 99).

Individuo e tempo: il cambiamento del rapporto scandisce il rinnovamento del genere romanzo. Per Bessière il romanzo realista si basa sul rapporto tra tempo biografico e tempo storico, quello modernista introduce la simultaneità e l'acronia, mentre in quello postmoderno il passato viene riscoperto attraverso il presente (Ivi, pp. 111-112). D'altro canto, i cronotopi del romanzo contemporaneo disano il continuum temporale e spaziale, sono

mezzi atti alla problematizzazione della pertinenza di qualsivoglia prospettiva storicistica. Le singolarità e le attualità delle temporalità entrano nel disegno di un tempo comune (di una comunità transtemporale), che non disfa l'eterogeneità temporale e storica (Ivi, p. 139). In questa relazione transtemporale l'importanza del fatto biografico non attiene alla costituzione dell'individuo, ma al riconoscimento del gioco di alterità e unità delle diversità temporali (Ivi, p. 157). La totalità del mondo viene riscritta dunque tramite questa molteplicità di punti di vista sulle rappresentazioni, sui tempi e sui luoghi. Il romanzo-mondo è legato alla tessitura della relazione tra i tempi e i luoghi del mondo, gioca quindi sulla dialettica paradossale tra soggettivizzazione ed enciclopedismo dei possibili, creazione di finzioni e smascheramento delle finzioni stesse.

Ulteriore elemento discriminante per Bessière tra modernità nazionale e contemporaneità mondiale (e non globale) è lo statuto della frontiera. Il romanzo-mondo infatti non procede, nelle sue rappresentazioni semantiche, temporali, spaziali, seguendo le trasgressioni che un soggetto compie di frontiere tracciate dall'autore. Difatti per Bessière l'ipotesi della trasgressione suppone un mondo unico (quello del romanzo realista e delle sue continuazioni), in cui le divisioni sono legate al soggetto-individuo. Il personaggio del romanzo moderno, modernista, postmoderno, attraversa dei mondi in quanto individuo singolare e universale: non interroga la società se non attraverso la propria prospettiva di individuo cartesiano osservatore, non permettendo la tessitura di una relazione tra le pluralità dei mondi. D'altronde nel romanzo-mondo il personaggio è caratterizzato dal limite della propria singolarità e incontra il mondo in una «esteriorità generale» (Ivi, p. 165) che definisce l'unità nella pluralità del genere umano e del mondo.

Nonostante risulti difficile trovare altre sistematizzazioni contemporanee che presentino la stessa completezza e profondità di analisi di quella di Bessière, si può individuare una vera e propria costellazione di teorie sul romanzo contemporaneo mondializzato classificabili sotto l'etichetta di "ontologie pluraliste". Si veda la lezione del comparatista Daniel-Henri Pageaux, che sceglie di parlare di nascite (e non di nascita) del romanzo. La forma romanzesca è:

L'incontro, in un dato momento storico e culturale, di una forma di un insieme di tratti distintivi – che possiamo chiamare anche struttura – con una materia che possiamo chiamare tematica o immaginaria. Per nascite intendiamo dunque innanzitutto gli incontri fra una struttura ed un immaginario in una congiuntura precisa. Gli incontri in questo caso prendono il nome di romanzi (Pageaux, 2003, p. 21).

Non una forma, dunque, ma un sistema metamorfico che muore e nasce (come la fenice rappresentata sulla copertina dell'edizione italiana) in forme differenti. È qui che risiede, secondo un altro critico "di frontiera", Wladimir Krysinski, l'intrinseca modernità del genere romanzo:

Il romanzo è *moderno* per necessità organica [...]. Il romanzo "mette alla prova i discorsi", che integra intenzionalmente per praticare una sorta di sperimentazione scientifica. In tal senso, gli è relativamente facile riscrivere la modernità, giacché la sua forma è per definizione incompiuta, sperimentale, in un perenne processo di aggiustamento e ridefinizione in relazione alla complessità del reale (Krysinski, 2003, p. 296).

Il romanzo per il critico è sempre stato un genere transculturale, transnazionale, interdiscorsivo e intersemiotico, che attraversa lingue e culture, proprio grazie alla sua apertura, alla sua necessità di "sistemi di simulazione secondari" (Ivi, p. 295), essendo semioticamente determinato dalla coesistenza di sistemi diversi (ideologia, estetica, intertestualità), dal suo perenne processo di aggiustamento e ridefinizione in relazione alla complessità del

reale: “ed esattamente come la modernità, il romanzo opera su scala mondiale” (Ivi, p. 296). In sintesi, per il critico la modernità del romanzo si svolge su una lunga durata storica, è un processo continuo e dialettico: “gli operatori della modernità (soggettività, frammentazione, discontinuità, ironia, autoriflessività) agiscono quali filtri discorsivi che imprimevano alla forma romanzesca una o più specificità del ‘moderno’” (Ivi, p. 298).

In questo nuovo panorama critico, Milan Kundera è forse l'autore maggiormente legato a un'idea di mondialità che non può prescindere dalla centralità della tradizione europea. Ne *Il sipario* la de-nazionalizzazione del discorso sul romanzo nasce innanzitutto dal riconoscimento di un'unità estetica e poetica comune continentale. L'Europa sarebbe il continente in cui il massimo di diversità convive nel minimo spazio, l'arte si muoverebbe liberamente in questo contesto transnazionale. Se nessun critico musicale avrebbe il coraggio di delimitare l'arte della polifonia a una singola nazionale (vedendola in un percorso che dalla Francia va nei Paesi Bassi e in Germania passando per l'Italia) il romanzo subisce per Kundera il “terrorismo del piccolo contesto che riduce tutto il significato di un'opera la ruolo che quest'ultima svolge nel proprio paese” (Kundera, 2005, p. 51); a causa del nesso tra lingua, cultura e identità: “L'Europa non è riuscita a pensare la propria letteratura come un'unità storica e non mi stancherò mai di ripetere che in questo consiste il suo irreparabile fallimento intellettuale” (Ivi, p. 47). Kundera compie dunque un'opera di transnazionalizzazione ed europeizzazione della forma romanzo (“Le roman est l'œuvre de l'Europe; ses découvertes, quoique effectuées dans des langues différentes, appartiennent à l'Europe tout entière. La succession des découvertes (et non pas l'addition de ce qui a été écrit) fait l'histoire du roman européen”, Kundera, 1986, p. 16). Ora, questa visione innegabilmente eurocentrica ha fatto subire numerose critiche a Kundera, ma per relativizzare le sue posizioni è necessario ricordarsi il suo percorso nel campo letterario transnazionale e la sua *location*: ceco, naturalizzato francese, Kundera criticò aspramente il regime comunista (a partire dai fatti di Ungheria del '56). L'Europa unita per lui non può essere la terra dell'imperialismo, ma della libertà individuale e culturale, in quanto impegnato a criticare e rifuggire l'imperialismo russo. Difatti più avanti nella carriera lo scrittore riconoscerà l'allargamento dei confini geografici (e formali) del romanzo contemporaneo, parlando di un vero e proprio processo di “tropicalizzazione”:

Les romans créés au-dessous du trente-cinquième parallèle, quoiqu'un peu étrangers au goût européen, sont le prolongement de l'histoire du roman européen, de sa forme, de son esprit, et son même étonnamment proches de ses sources premières ; nulle part ailleurs la vieille sève rabelaisienne ne coule aujourd'hui si joyeusement que dans les œuvres de ces romanciers non-européens (Kundera, 1993, p. 45).

Per autori come Carlos Fuentes e Guy Scarpetta (1996) una delle maggiori sfide del romanzo contemporaneo è il confronto con l'universo della comunicazione immediata: cosa può dire il romanzo che non è possibile dire altrimenti? Qual è lo specifico estetico del romanzo? Come spiegato da Fuentes, in America Latina negli anni Cinquanta si è risposto a queste questioni e a queste nuove esigenze erigendo tre dicotomie dogmatiche (Fuentes, 2006, p. 15): realismo contro immaginario, nazionalismo contro cosmopolitismo, impegno contro formalismo (sono, difatti, le stesse categorie oppositive che sono riproposte oggi in Italia e in Europa nel dibattito sull'impegno in letteratura, tra i promotori dell'adesione alla cronaca e alla non-fiction). Le esigenze realiste e progressiste avrebbero costretto i romanzieri a rendere la propria arte un riflesso di una (supposta) realtà sociale, politica, economica; ma, spiega Fuentes, il realismo è un prigioniero che costringe a vedere solo quello che già si conosce, mentre il compito del romanzo è aggiungere qualcosa alla realtà che non è già immediatamente percettibile. La realtà si vuole oggettiva, ma lo

specifico del romanzo per lo scrittore messicano è il rapporto tra individualità e collettività, la soggettività collettiva: il romanzo per Fuentes non mostra né dimostra il mondo, gli aggiunge qualcosa. Crea degli elementi verbali che completano il mondo (Ivi, p. 19).

Emerge qui la figura e l'esempio di Franz Kafka, considerato lo scrittore più realista del ventesimo secolo proprio grazie al suo antirealismo (Ivi, p. 17), opinione condivisa anche da Kundera, per cui Kafka è il maggior esponente di una delle quattro linee del romanzo ("l'appel du rêve", Kundera, 1993, p. 27); ci sono periodi della storia moderna e contemporanea, ricorda Kundera, in cui la vita assomiglia ai romanzi di Kafka. È necessario ristabilire la relatività del realismo, dell'effetto di reale: a Praga i romanzi di Kafka "si confondono con la vita", mentre a Parigi vengono letti come la dimensione soggettiva dell'autore (ivi, p. 129). Kafka per Kundera è l'ispirazione dello stesso *real maravilloso* del colombiano Gabriel García Márquez: è dunque l'iniziatore contemporaneo (dopo i prodromi rabebesiani e cervantesiani) di una linea polifonica che intreccia sogno e realtà, che continuerebbe con Federico Fellini, lo stesso Fuentes, e Salman Rushdie (Kundera, 1993, p. 69).

Il fenomeno di saturazione dell'informazione avrebbe dunque contribuito a dare nuova vita, storia e geografia al genere del romanzo, col superamento della frontiera artificiale tra *realismo* e *immaginario*, situando i romanzieri, al di là della propria nazionalità, nel territorio comune dell'immaginazione e della lingua romanzesca ("cittadini della nazione chiamata Romanzo", Fuentes, 2006, p. 20). Secondo Fuentes la mondializzazione dell'arte romanzesca è avvenuta grazie a due perdite: innanzitutto quella del concetto di universalità della natura umana, fondamento della classe media borghese illuminista: "Il nostro mondo attuale, multirazziale e policulturale, particularizza quello che nel Settecento era universale – la ragione e la classe sociale illuminata europea. Inoltre accorda l'universalità pluralista a ogni uomo e a ogni donna, non importa siano europei, asiatici, africani o americani" (Ivi, p. 21). Da qui la seconda perdita: quella dell'idea dell'Europa come unico luogo da cui si può emanare la storia; la storia oggi è universale solo in quanto policentrica, nell'annullamento delle dicotomie tra centro e periferie. Come ribadito da Scarpetta, oggi possiamo valutare esteticamente e criticamente un'opera letteraria unicamente situandola nel suo contesto globale (Scarpetta, 1996, p. 19). Le stesse tendenze poetiche non sono più nazionali, ma transnazionali, l'autore ne individua in particolare tre: l'arte del romanzo può produrre un effetto di verità, attiene ad esplorare il non-detto di altri discorsi; nei romanzi contemporanei i limiti tra finzione e autobiografia vengono rimodulati; e infine all'eterogeneità e molteplicità del materiale romanzesco, si unisce una calcolata arte della composizione (Ivi, pp. 20-22).

Ritroviamo queste riflessioni nello stesso Kundera, che vede il romanzo non come un genere letterario ma come una specifica arte con una sua Musa, una sua storia, una sua morale, un suo specifico rapporto con l'io dell'autore (Kundera, 2004, p. 73). La ragione d'essere del romanzo, in particolare è la poetica di quello che Heidegger chiama *in-der-Welt-sein*, essere-nel-mondo:

L'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille : le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le monde change, l'existence (in-der-Welt-sein) change aussi. Depuis Balzac, le « Welt » de notre être a le caractère historique et les vies des personnages se déroulent dans une espace du temps jalonné de dates. Le roman ne pourra plus jamais se débarrasser de cet héritage de Balzac (Kundera, 1986, p. 50).

La storia è dunque cruciale per il romanzo (da un lato il romanzo che esamina la dimensione storica dell'esistenza umana, dall'altro quello che illustra una situazione storica), ma il romanzo non va confuso con la storiografia: la storiografia scrive la storia della società, il romanzo quella dell'uomo nella società, per questo il romanzo non esamina la realtà, ma

l'esistenza, ovvero, come scritto, il rapporto inscindibile tra essere e mondo ("Il faut donc comprendre *et le personnage et son monde comme possibilités*", Ivi, p. 57).

Come studiato da Kryszinski, il romanzo contemporaneo sarebbe segnato da una sorta di "post-bachtinismo", ovvero da un superamento del dialogismo verso il predominio dell'autore-costruttore e del narratore soggettivo (Kryszinski, 2003, pp. 255-256). Le opere di autori come Rushdie, Glissant, Fuentes, riscrivono per Kryszinski il romanzo come trionfo dell'ibrido, riattivazione dei modelli originali come "i dispositivi prospettivistici alla Cervantes e le digressioni alle Sterne" (Ivi, p. 284). Il romanzo oggi coniuga per il critico il suo ruolo estetico e sociale nella transnazionalizzazione degli immaginari, nella critica dei valori ideologici della nazione. Il romanzo-mondo è dunque arte barocca, impura, contraddittoria, policulturale, che critica radicalmente il nesso tra realismo, nazionalismo e impegno politico, mettendo in relazione diversa realtà, temporalità, lingue, civiltà (Fuentes, 2006, p. 29). Il romanzo-mondo è la voce di un "nouveau monde en train de naître" (Ivi, p. 30), è l'incrocio tra il destino individuale e il destino storico degli esseri umani, intessendo l'atto della scrittura con quello della lettura (Ivi, p. 34). Il romanzo-mondo è, infine, interrogazione critica sul mondo e sulla sua stessa rappresentazione:

Don Chisciotte ha vinto: non dovrà mai più esserci una sola voce o una sola lettura. L'immaginario fa parte del reale e i suoi linguaggi sono molteplici. Anche Ulisse ha vinto alla fine del suo lungo viaggio da Troia a Dublino: il mondo quotidiano è sconosciuto, il mondo sconosciuto è quotidiano. L'Odissea passa da Città del Messico e Buenos Aires.

La letteratura dell'America spagnola, letteratura della Mancia, romanzo impuro, finzione meticciosa, ha dovuto superare, per esistere, gli ostacoli del realismo piatto, del nazionalismo commemorativo e dell'impegno dogmatico (Ivi, p. 23).

Il riferimento al *Don Chisciotte*, così come quello a Kafka, è, come abbiamo anticipato, condiviso e decisivo. Per Kundera, il fondatore della modernità non è unicamente Cartesio, ma Cervantes: il romanzo è il sapere nato per la comprensione di un mondo in cui non c'è più un Dio o un giudice supremo, e Cervantes comprende e rappresenta il mondo come ambiguità, come relatività totale. È un sapere polifonico, che integra e intreccia i diversi generi non romanzeschi nelle diverse linee narrative all'interno del romanzo. Tuttavia, Kundera riconosce (così come Mazzoni) che la linea "auerbachiana" dell'imitazione del reale ha vinto sulla "taverna di Cervantes", non possiamo oggi tornare "acriticamente" al *Chisciotte*, dobbiamo avere presente l'esperienza del realismo ma riscrivendola attraverso due modalità: o la riscrittura parodica, ironica; oppure quella fantastica o onirica (Kundera, 1986, pp. 115-116).

Concludiamo il nostro articolo con un riferimento a un importante saggio contemporaneo che riassume e sistematizza queste riflessioni sulle "ontologie pluraliste" del romanzo-mondo contemporaneo: Vincent Message, *Romanciers pluralistes*. L'autore, in linea con Bessière, propone di distinguere la "tradizione della Mancia", caratterizzata dalla linea romanzesca impura, ludica e inclusiva, dalla "tradizione di Waterloo", che si incentra sul realismo e sul soggetto. La "tradizione della Mancia" darebbe vita ai "romans du nous" (Message, 2013, p. 12), in cui l'accento non è messo sul conflitto tra individuo e mondo, ma sulle relazioni che gli individui intrattengono tra di loro. All'interno di questi romanzi polifonici della collettività, Message individua un'ulteriore costellazione specifica: "les romans pluralistes" (Ivi, p. 22). Questi romanzi oltrepassano qualsiasi imperativo realista, criticando la percezione empirica e cartesiana del mondo: "le pluralisme au contraire s'empare d'un réel élargi, qui inclut les dimensions imaginaires de la vie, et dont les sujets font une expérience différente selon la position qu'ils occupent et leur état de conscience" (Ivi, p. 30). Essi si distinguono dagli altri sottogeneri in quanto non donano grande importanza

ai “codici di organizzazione narrativa” (Ivi, p. 313), bensì ai “codici di organizzazione estetica” (Ivi, p. 314). Il lettore di questi romanzi non deve aspettarsi la possibilità di un’immersione empatica, permessa dalla linearità dell’intreccio e dell’arco narrativo, bensì deve prestare attenzione ad altri elementi estetici, che garantiscono la coerenza e l’efficacia del testo: ricorrenze stilistiche, variazioni tematiche, paradigmi strutturali (*Ibid.*). In particolare, nell’analisi di *Message* il pluralismo estetico si riconduce a sette piani distinti: una molteplicità di intrecci ramificati; una pluralità di livelli di realtà; un’ibridazione dei registri, atta a decostruire le gerarchie culturali; la tessitura di differenti tradizioni culturali; la forte interdiscorsività e intersemioticità; la presenza di un registro saggistico che dà continuità al romanzo; la messa in scena di una molteplicità di coscienze e punti di vista (Ivi, p. 318).

Le archeologie del romanzo sono molteplici così come lo sono le modalità di percezione e rappresentazione del mondo: in questo articolo abbiamo cercato di mappare le complesse teorie contemporanee che cercano di ridefinire il genere del romanzo all’interno delle dinamiche politiche, storiche, economiche, della globalizzazione e della decolonizzazione. La storica opposizione tra tradizione mimetica e pluridiscorsività sembra riattivarsi nella contemporaneità tra un *global novel* che segue i moduli della cronaca e della non-fiction e un romanzo-mondo transculturale e multilingue, maggiormente legato ai moduli del *real maravilloso*. Tali differenze stilistiche e ontologiche si ripercuotono poi nel modello di mondo rappresentato: da un lato il globo senza frontiere del capitalismo, dall’altro la Mondialità relazionale tra le località.

Bibliografia

- Anderson B. (1983), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso.
- Auerbach E. (1956), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], trad. it. Romagnoli A., Hinterhauser H., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Bachtin M. (2001), *Voprosy literaturi i estetiki* [1975], trad. it. Strada Janovič C., *Estetica e Romanzo*, Torino.
- Bertoni F. (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Bessière J. (2010), *Le roman contemporain ou la problematité du monde*, Paris, PUF.
- Id. (2012), *Questionner le roman. Quelques voies au-delà des théories du roman*, Paris, PUF.
- Calabrese S. (2005), *www.letteratura.global*, Torino, Einaudi.
- Casanova P. (1999), *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- Coletti V. (2011), *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, Il Mulino.
- Damrosch D. (2003), *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press.
- Dagnino A. (2015), *Transcultural writers and Novels in the Age of Global Mobility*, West Lafayette, Purdue University Press.
- Ercolino S. (2015), *Il romanzo massimalista. Da “L’arcobaleno della gravità” di Thomas Pynchon a “2666” di Roberto Bolaño*, Milano, Bompiani.
- Fuentes C. (2006), *Geografía de la novela* [1993], trad. it. Luis Dapelo, *Geografia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore.
- Ganguly D. (2016), *This Thing Called the World: The Contemporary Novel as Global Form*, Durham, Duke University Press.

- Gauvin L., Perrot-Corpet D. (eds.) (2011), *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier.
- Glissant É (2005), *La Cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard.
- Kirsch A. (2016), *The Global Novel. Writing the World in the 21st Century*, New York, Columbia Global Reports.
- Krysinski W. (2003), *Il romanzo e la modernità*, trad. it. Massimo Manganelli, a cura di Francesco Muzzioli, Roma, Armando Editore.
- Kundera M. (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- Id. (1993), *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard.
- Id. (2005), *Le rideau* [2005], trad. it. Massimo Rizzante, *Il sipario*, Milano, Adelphi.
- Mazzoni G. (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.
- Message V. (2013), *Romanciers pluralistes*, Paris, Seuil.
- Morace R. (2014), *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, in "Ticentre. Teoria, testo, traduzione", 2, pp. 103-122.
- Moretti F (1994), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- Id. (1997), *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi.
- Id. (2013), *Distant reading*, London-New York, Verso.
- Pennacchio F. (2018), *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion.
- Pageaux D.-H. (2003), *Naissances du roman* [1995], trad. it. Paolo Proietti, *Nascite del romanzo*, Palermo, Sellerio.
- Raveggi A. (2023), *Il romanzo di Babele. La svolta multilingue della letteratura*, Firenze, Marsilio.
- Said E. (1983), *The World, the Text and the Critic*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.
- Id. (1993), *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books.
- Samoyault T. (1999), *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau.
- Scarpetta G. (1996), *L'âge d'or du roman*, Paris, Bernard Grasset.
- Walkowitz R. (2015), *Born Translated. The Contemporary Novel in the Age of World Literature*, New York, Columbia University Press.