

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione:

Laura Brignoli

Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Claude Cazalé Bérard, Mauro Ceruti, Paolo Proietti, Giovanna Rocca, Richard Saint-Gelais, Vincenzo Trione

Comitato scientifico/redazionale

Maurizio Ascari (Università di Bologna), Maria Cristina Assumma (Università Iulm), Matteo Bittanti (Università Iulm), Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna), Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli), Mara Logaldo (Università Iulm), Stefano Lombardi Vallauri (Università Iulm), Massimo Lucarelli (Université de Savoie), Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense Madrid), Donata Meneghelli (Università di Bologna), Marta Muscariello (Università Iulm), Frank Wagner (Université Rennes 2)

Segreteria di redazione

Laura Gilli

Tutti gli articoli sono sottoposti a un processo di peer review in doppio cieco.

INTERARTES n.1

Confini

ottobre 2021

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione

ARTICOLI

Laura Brignoli – Quale riscrittura?

Maria Chiara Gnocchi - Géométrie, géographie, géopolitique de la réécriture

Frank Wagner - Une question de topique ou d'optique? (Intertextualité, hypertextualité et transfictionnalité)

Laurence De La Poterie-Sienicki, Richard Saint-Gelais - Ouvrir la boîte, recoller les morceaux: la transfictionnalité paradoxale de Pandore et l'ouvre-boîte de Postel & Duchâtel

Silvia Albertazzi - Writing back, writing forth. Confini delle riscritture postcoloniali

Marinella Termitte - L'œuvre dormante dans les réécritures de Boualem Sansal

Alberto Sebastiani - Parafrasi e riscrittura. Un'ipotesi di definizione a partire da Nicolas Eymerich, Inquisitore

Isabella Mattazzi - La riscrittura tra prospettiva critica e prassi traduttiva: il caso Amélie Nothomb

Maria Cristina Assumma - Alberti dipinge Lorca. L'immaginario coreutico nell'illustrazione albertiana del *Romancero gitano*

Federico Bocchi - L'ideazione di universi narrativi come pratica culturale: il caso *The Witcher*

Philippe-Alexandre Gonçalves - Du théâtre au roman: la transfiction comme extension de l'univers de Gil Vicente

RECENSIONI

Raffaele Aragona - Una riscrittura metafrastica della *Commedia* dantesca (STEFANO TONIETTO, *Il Divino Intreccio*, in riga edizioni, 2021)

Writing back, writing forth.

Confini delle riscritture postcoloniali

Silvia ALBERTAZZI
Università di Bologna

Abstract:

The aim of this essay is to show how postcolonial rewritings overcame the phase of “writing back to the canon” (Ashcroft, Griffiths, Tiffin) and creating new “con-texts” (Thieme) to become global intertextual works referring to multiple intertwined hypotexts. To do so, after a theoretical first part on rewriting and the Postcolonial, I examine three masterpieces of postcolonial rewriting: a typical example of “writing back” with political implications, *Une tempête* by Aimé Césaire; a novel showing the impossibility of “writing back with a vengeance” by a white author in the South African apartheid context, *Foe* by J. M. Coetzee; and another novel that, on the contrary, is a turning point in the creation of a new sort of decolonized rewriting, *Jack Maggs* by the Australian Peter Carey. Lastly, a reference to *Quichotte*, the latest narrative work by Salman Rushdie, will show the opening of the frontiers of rewriting towards a World Literature where labels like “postcolonial” no longer have a meaning.

Keywords:

postcolonial rewritings, World Literature, Aimé Césaire, Coetzee, Rushdie

Il ne s’agit pas de confondre tout dans tout
mais, nous efforçant à nos esthétiques
propres, de les ouvrir les unes sur les
autres.

É. Glissant

1. Confini, frontiere, limiti

Se è vero che la trasgressione e l’abbattimento di frontiere sono tra le caratteristiche più rilevanti della cosiddetta letteratura postcoloniale, non stupisce che la riscrittura – modalità che presuppone il superamento di barriere tra generi, lo smantellamento di canoni, la messa in discussione (quando non la distruzione) della figura autoriale – abbia trovato terreno fertile tra gli autori delle ex-colonie, non solo e non più come espressione del desiderio di continuare una storia particolarmente amata, bensì come manifestazione di rivalsa, di una volontà squisitamente politica di autoaffermazione. In questo senso, prima di definire i confini di tali riscritture – confini che spesso divergono da quelli delle riscritture occidentali e a volte sono addirittura antitetici – occorre sottolineare due

elementi che rendono, per certi aspetti, quasi paradossale l'idea di stabilire frontiere alle riscritture postcoloniali. In primo luogo, l'uso del termine "postcoloniale", da tempo problematico, si presta a fraintendimenti di ordine erroneamente nostalgico o passatista. Come ebbe a notare una dozzina di anni or sono Jean-Jacques Lecercle, «Le préfixe renvoie à une situation historique qui, sous sa forme classique, a en gros cessé d'exister depuis trente ans: il incite au ressassement et à la nostalgie, et détourne de la tâche principale, qui est la critique de la conjoncture présente» (Lecercle, 2009: 37). Non per caso, Lecercle proponeva di sostituire il termine «postcoloniale» con «antimperialista», per sottolineare la componente politica di una letteratura da intendersi come sito di resistenza «à la domination culturelle et linguistique de l'impérialisme [...] instrument de contre-attaque, de subversion» (Lecercle, 2009: 38). Né diversamente, solo pochi anni prima, un altro studioso francese, Christian Salmon, affermava che lo scrittore da lui definito "del Terzo Mondo" doveva essere allo stesso tempo «Zola che difende il diritto nell'affare Dreyfuss, Sartre che invita alla diserzione al momento della guerra d'Algeria e André Breton, che alla fine della sua vita sosteneva che l'impegno (il disimpegno) dello scrittore consiste nel far la guardia al vocabolario [...] tre fasi dell'impegno corrispondenti a tre diverse forme di oppressione e censura» (Salmon, 2004: 77). È evidente come un siffatto scrittore non possa intendere la riscrittura di un'opera canonica occidentale solo come omaggio o esercizio di stile. Se, come ha scritto Michele Cometa, «la grande letteratura si nutre degli attraversamenti di frontiera» (Cometa, 2010: 92), l'autore (l'autrice) postcoloniale, trasgressore per antonomasia, «traccia e abita le frontiere, ne è il pendolare. Coltiva la frontiera, la sfrutta, la rende propizia» (Salmon, 2004: 85). Qui frontiera è da intendersi sia in senso letterale-geografico sia in senso teorico-metaforico: per la scrittrice – o lo scrittore – del terzo millennio, ancora secondo Salmon, «Praticare la finzione narrativa significa praticare la frontiera» (Salmon, 2004: 85), ovvero, le storie, che costituiscono l'identità dell'individuo - «we are story-telling animals», scrive Salman Rushdie (Rushdie, 2002: 350) – si raccontano *dal e oltre* il confine: le storie sono le tracce che gli «story-telling animals» lasciano nel loro passaggio sul mondo; chi scrive decifra l'intrico delle tracce, ne interpreta il disegno, gli dà un senso. Chi *ri*-scrive, come il protagonista di una famosa novella conradiana, *The Shadow Lines*, «goes on recognising the landmarks of the predecessors, excited, amused, taking the hard luck and the good luck together» (Conrad, 1986: 43), fintanto che non scorge all'orizzonte la linea d'ombra da cui

partirà la tessitura del suo racconto. Definire questa linea d'ombra e il punto in cui si colloca – ovvero la riscrittura «come *limes*: come confine abitato di altri processi, generi, forme, modi letterari» (Fantappiè, 2014: 155) - è operazione quanto mai azzardata. Proveremo comunque a individuare delle coordinate, sempre però nella consapevolezza che, secondo il dettato rushdiano, «It's as important [...] to cross metaphorical lines as it is to cross actual ones: not to be contained or defined by anybody else's idea of where a line should be drawn» (Rushdie, 2002: 373).

2. La riscrittura e il postcoloniale

Dando per scontate le definizioni canoniche, a cominciare dalla ripartizione di Genette, mi concentrerò di seguito piuttosto su quegli elementi caratterizzanti le riscritture occidentali che nel postcoloniale sono rimessi in discussione, modificati o addirittura obliterati. Faccio mia la definizione di Laura Brignoli che, mutuando da Genette gli ormai universalmente adoperati concetti di ipotesto e ipertesto, ascrive la riscrittura «a quell'ambito dell'ipertestualità mimetica che implica reimpiego consapevole di tematiche e soggetti, in una relazione con l'ipotesto che non si limita alla semplice allusione, né all'ipertestualità» (Brignoli, 2019: 22): un ambito in cui trovano spazio versioni (cambi di prospettiva, variazioni di personaggi, mutazioni di protagonisti); espansioni (*sequel*, *prequel*, *paraquel*); convergenze (o *crossover*) di due o più ipotesti in un nuovo ipertesto (Brignoli, 2019: 23). «Ripetizione senza replica» (Fantappiè, 2014: 138), la riscrittura «si può intendere come una nuova messa in scena dello “spazio di memoria”» (Fantappiè, 2014: 140), tesa ora al recupero dell'ipotesto, ora all'omaggio, ora all'appropriazione; sempre e in ogni caso, al (re)inserimento del medesimo nel presente, attraverso un processo che chiama in causa non solo la memoria, ma anche l'oblio, ovvero, tanto la cancellazione o la modificazione di elementi dell'ipotesto quanto il riempimento dei suoi spazi vuoti, l'inserimento delle sue omissioni. Nel caso di continuazioni o espansioni, poi, la volontà di oltrepassare i limiti del testo, di colmarne i vuoti, spesso coincide con il desiderio di una continuazione del testo stesso oltre la parola fine: come ha bene spiegato Donata Meneghelli, mentre il sequel

riapre il testo dopo che questo si era in qualche modo chiuso [...] in un prequel la storia è narrata, come nella maggioranza dei racconti, in avanti, dall'inizio verso la fine; ma è costruita a

partire dagli esiti, attraverso un movimento di risalita che trasforma l'inizio (dell'ipotesto) in fine (dell'ipertesto) (Meneghelli, 2019: 51-52).

In tutti i casi, appare evidente il desiderio di «esorcizzare il lutto della fine» (Meneghelli, 2019: 46), attraverso una pratica che mette seriamente in crisi lo statuto autoriale. Sia che si ponga come contestazione dell'autorialità sia come celebrazione dell'autore canonico, la riscrittura instaura un rapporto agonico con l'ipotesto e, di conseguenza, con il suo autore: se «riscrivere un testo significa, al contempo, riportarne in vita e annientarne il senso» (Fantappiè, 2014: 149), il processo di riscrittura implica, di conseguenza, quanto meno la messa in discussione dell'autore, la sfida alla sua autorità. «Riaprire» un'opera, mentre comporta, di necessità, la negazione dell'unicità dell'opera stessa, mette in crisi il concetto di canone enfatizzandone la transitorietà. Ora, se è vero che «le riscritture, nell'atto stesso di privilegiare certe opere, attivano un meccanismo di valorizzazione, ancora più accentuato quando esse proliferano attorno a un'unica opera» (Brignoli, 2019: 13), potrebbe apparire paradossale la valorizzazione di opere del canone occidentale compiuta da autori e autrici postcoloniali attraverso riscritture tese a sottolinearne, invece, le omissioni, i vuoti, le mancate prese di posizione, l'eurocentrismo. Si tratta, allora, di verificare, in primo luogo, se al processo di riscrittura postcoloniale convengono le stesse definizioni (e gli stessi limiti) della riscrittura sin qui individuata e quali sono le motivazioni che spingono gli autori e le autrici postcoloniali a riscrivere testi del canone occidentale.

Per lo scrittore/scrittrice postcoloniale, la riscrittura è, primariamente, atto politico, di resistenza a una dominazione culturale e linguistica: non, dunque, «ripetizione senza replica», ma, semmai, «replica resistente», sovversiva e non richiesta. Jean-Jacques Lecercle ha osservato:

La fonction de la littérature postcoloniale n'est pas d'exprimer l'identité des groupes ethniques, nationaux, religieux ou politiques, encore moins de revendiquer pour eux une identité, mais d'accueillir et de mettre en scène, sous forme d'images dialectiques, c'est-à-dire de constellations d'images contradictoires, le choc des cultures et des dialectes (Lecercle, 2009: 38).

Riscrivere un testo canonico, allora, significa in primo luogo attuare un confronto dialettico, agonale, con la cultura e la lingua di quelli che furono i dominatori. Senza sfida e senza sovversione non si dà riscrittura nell'universo postcoloniale. In questo senso, la riscrittura postcoloniale differisce radicalmente da quella postmoderna, malgrado

entrambe facciano leva sull'ipertestualità mimetica, la metatestualità e la rinarrativizzazione. Laddove la riscrittura postmoderna spesso perviene alla distruzione dell'illusione narrativa, ammassando elementi canonici di valore differente sotto un unico significante al quale è assegnato un valore metaforico prospettivo, ovvero giustificando e riplasmando elementi ipo- e iper-testuali alla luce del presente, la riscrittura postcoloniale opera in senso quasi opposto, ponendosi non solo e non più come esercizio di memoria o di tecnica narrativa, ma soprattutto come atto politico, agendo in senso più retrospettivo che non prospettivo, individuando una sorta di contaminazione tra l'opera canonica e quella moderna, passibile di dare luogo a molteplici significazioni, anche antitetiche rispetto all'ipotesto, e tuttavia mai meramente parodiche, com'è spesso invece il caso del postmoderno (Albertazzi, 1999: 80).

3. *Writing back*

È proprio a partire dal diverso rapporto con il canone che si possono individuare le differenze tra le riscritture occidentali e postcoloniali e fissare di conseguenza le demarcazioni della pratica nel contesto non metropolitano. Chi proviene dalle ex-colonie, dai Sud del mondo, o scrive in condizioni di sradicamento e migrazione, non può sentirsi rappresentato da un canone frutto di scelte delle classi dominanti, manifesto di una cultura egemone, collusa con il potere imperialista. Una cultura che, per quanto attiene i classici, è stata imposta come modello assoluto di valori etici ed estetici nelle colonie di occupazione, instillando nei soggetti coloniali l'idea della loro inferiorità, fino quasi a cancellarne l'identità culturale, mentre nelle colonie di insediamento ha portato a quel complesso di sudditanza culturale in virtù del quale

la società coloniale bianca rivendica la propria superiorità su quelle autoctone ma soffre di un corrosivo senso di subalternità, determinato da una parte dalla fagocitante distanza dal centro, dall'altra dalla inevitabile ibridazione con le culture locali (Dolce, 2010: 181).

Imposte come baluardo contro il rischio del *going native*, della creolizzazione e perdita della purezza originaria, tanto linguistica quanto etica e formale, le opere dei canoni nazionali euroamericani sembrano reclamare, nel periodo postcoloniale, una revisione che, mettendone in discussione la presunta sacralità, non solo ne focalizzi in chiave contrappuntistica (per usare una terminologia cara a Said) le connivenze con il

sistema coloniale, ma ne sveli anche il non detto, le omissioni, un «disnarrato» (per rifarci, invece, a Prince 1992, pp. 30-32) dalla valenza squisitamente politica, in cui trovano luogo eventi che, nell'ipotesi, non hanno lasciato che un'esile traccia sfuggita alla censura più meno conscia degli autori. Si tratta, dunque, di «opening up possibilities of variant readings, by undermining the notion of the stable text» (Thieme 2001, p. 13): se il canone appare transitorio, mutevole, soggetto alle ideologie egemoni, altrettanto instabili sono le opere, che possono cambiare significato semplicemente raccontando – immaginando – per dirla con John Thieme, nuovi con-testi (*con-texts*) per i classici pre-testi (*pre-texts*). E poiché un canone non è solo un elenco di capolavori, ma è prima di tutto l'espressione di una serie di posizionamenti e pratiche di lettura accettati e diffusi tanto nelle accademie e nelle istituzioni educative quanto attraverso i mass media, la riscrittura postcoloniale, fornendo letture alternative dei testi canonici, pone sotto i riflettori il modo d'imporsi di quelle stesse pratiche di lettura e diffusione, implicando al contempo questioni di ricezione e politiche editoriali (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 1989: 189; Fantappiè, 2014: 143).

La revisione della storia nell'ottica decentrata dei subalterni, che opera «un rovesciamento di prospettiva in senso culturale e geopolitico, e dunque in termini di rapporti di potere tra centro e periferia» (Meneghelli, 2018: 79), non è comunque l'unica modalità caratterizzante il cosiddetto *writing back*, la pratica postcoloniale di riscrittura dei testi canonici intesa come «contestation of the hegemony of a colonially constructed canon of literary texts» (Thieme, 2001: 4). Quando Salman Rushdie coniò la fortunata espressione «The Empire writes back with a vengeance», non pose quel «with a vengeance» finale solo per parafrasare il titolo del famoso film *The Empire Strikes Back with a Vengeance* (*L'Impero colpisce ancora*), al tempo appena uscito nelle sale. Quella «vendetta» finale alludeva alla «rivincita» che autori e autrici delle ex-colonie e delle periferie si stavano prendendo sul centro metropolitano, pubblicando opere migliori di quelle di colleghe e colleghi europei o americani. Traslata dalla critica in relazione alla pratica della riscrittura, la frase di Rushdie, che in origine si riferiva alla letteratura postcoloniale in generale (e in questo senso era stata assunta nel titolo del fortunato volume di Ashcroft, Griffiths e Tiffin, *The Empire Writes Back*), ha perso quell'importante allusione al riscatto della scrittura 'periferica', fondamentale, invece, per la ricognizione degli elementi caratterizzanti la riscrittura postcoloniale. Chi riscrive un testo canonico nelle ex-colonie non legge solo fra le righe del classico per dare voce agli esclusi, sanare le

omissioni, colmare i vuoti dettati dall'accettazione, più o meno consapevole, della politica imperiale. Si riscrive anche per dimostrare di essere all'altezza del modello, anzi, di poterlo superare: la «vendetta» cui allude Rushdie risiede proprio nella capacità di migliorare il testo canonico o, quanto meno, di eguagliarlo. Se la riscrittura metropolitana può porsi come tributo a un autore canonico, quella periferica è sfida e affermazione di sé, non per presunzione, ma per negare la presunta inferiorità delle colonie su cui l'Impero fondava il proprio sistema educativo. Se la riscrittura occidentale cerca di procrastinare la fine di un'opera immaginandone continuazioni o anticipazioni, l'autore o l'autrice postcoloniale usa il sequel o il prequel per svelare le omissioni della storia ufficiale e il paraquel per sfidare l'autore o l'autrice canonica sul suo stesso terreno. Del resto, chi (ri)scrive nella realtà decolonizzata non aspira a entrare nel canone occidentale: se vi si accosta è per appropriarsene, rielaborarlo, mettendone in discussione i criteri estetici e ideologici. Per gli scrittori e le scrittrici postcoloniali, quello che Bachelard chiamava «il complesso di Prometeo», il complesso di Edipo della vita intellettuale, consistente nell'urgenza di superare il sapere dei padri e dei maestri (Bachelard, 1975: 26) è elevato al quadrato: si tratta, infatti, per loro, di rubare il fuoco del sapere ai padri locali e ai maestri occidentali; costruirsi il proprio albero genealogico letterario, rivendicare, come Rushdie afferma, il diritto di scegliersi i propri padri (Rushdie, 1991: 21); rubare le storie per riscriverle, elaborandone aspetti nascosti o sottaciuti e proiettandone il senso ritrovato nel futuro. Quanto ho scritto altrove, mutuando un concetto reperibile nel *Manifesto antropofago* di Osvaldo de Andrade (1928), a proposito della cosiddetta «antropofagia culturale» alla base della letteratura postcoloniale, vale ancor maggiormente se riferito alle sole riscritture:

La metafora dell'antropofagia è da intendersi nel senso dato dalle popolazioni indigene ai rituali che comportano il nutrirsi del corpo altrui o di parti di esso e/o il berne il sangue al fine di assorbirne la forza e il potere. Divorare la cultura europea appare quindi come un atto d'amore tanto necessario quanto irriverente, una forma di resistenza culturale, un modo di liberarsi dalle strettoie imposte dall'occidente, una violazione di codici, ma anche un atto di omaggio (Albertazzi, 2013: 48).

Ipotesto e ipertesto diventano così, nell'antropofagia del *writing back*, «entrambi dei poli di produzione e di ricezione di senso» (Fantappié, 2014: 161). Non stupisce, dunque, che la letteratura postcoloniale si caratterizzi per una marcata intertestualità: «I have been a swallower of lives; and to know me, just the one of me, you'll have to swallow the lot as well» (Rushdie, 1981: 9), proclama nella prima pagina del suo lungo racconto

Saleem Sinai, il narratore del romanzo che si potrebbe porre al centro di un ipotetico canone postcoloniale, *Midnight's Children (I figli della mezzanotte)* di Salman Rushdie. E nella sua storia i modi della narrazione orale indiana si intrecciano alla raffinata letterarietà della menippea occidentale carnevalizzata, da Rabelais a Cervantes, da Sterne a Joyce, inserendosi su un canovaccio largamente debitore di un'opera contemporanea, *Die Blechtrommel (Il tamburo di latta)* di Günter Grass. La novità del romanzo rushdiano sta proprio nell'abilità di sovrapporre alla tematica del modello tedesco post-bellico, la necessità di affrontare le nefandezze del passato, «l'atteggiamento sornione di una cultura in cui una sola parola – *Kal* – esprime il concetto di ieri e di domani» (Albertazzi, 1992: 43). Allo stesso modo, le digressioni di stampo sterniano che costellano *Midnight's Children* sono da vedersi come «l'identificazione di una scrittura che si ponga al crocevia tra oriente e occidente, una tecnica narrativa occidentale cui lo scrittore indiano può ricollegarsi» (Albertazzi, 1992: 43). Questa scrittura impura, ibridata, che sarà il marchio di fabbrica non solo di Rushdie, ma anche di numerosi altri scrittori provenienti dalle periferie, non è da ascriversi alla riscrittura, almeno fintanto che, ai nostri giorni, il *writing back* postcoloniale non si sarà mutato in *writing forth*, una «riscrittura-mondo», per dirla con Maria Chiara Gnocchi (2021), che non replica più il canone occidentale per “vendicare” la propria identità. Alcuni esempi di riscritture postcoloniali di testi canonici ci aiuteranno ora a definire il *writing back*, (per arrivare, successivamente, ad apprezzare la novità del *writing forth*).

3. 1. The Tempest: dalla parte di Calibano

Nel 1956, sei anni dopo la pubblicazione originale francese, il saggio di Octave Mannoni, *Psychologie de la colonisation*, viene tradotto in inglese con il titolo *Prospero and Caliban: the Psychology of Colonization*, enfatizzando il presunto complesso di inferiorità del colonizzato nei confronti del colonizzatore, definito da Mannoni «complesso di Prospero». In reazione a una lettura del rapporto tra dominante e dominato, che vede quest'ultimo nei panni di un Calibano incapace di gestirsi senza un Prospero che lo guidi e lo sottometta, tutta una serie di riletture e riscritture postcoloniali hanno rivisitato *La tempesta* shakespeariana, mettendo al centro del discorso la figura di Calibano, ovvero operando un autentico *writing back* (Albertazzi, 2010). È interessante notare come le più

importanti riletture provengano dai Caraibi e facciano leva sull'esaltazione dell'orgoglio antillano identificato nella fierezza di Calibano. Se George Lamming, di Barbados, e Roberto Fernandez Retamar, di Cuba, tra il 1960 e il 1969 propongono saggi in cui riabilitano la figura del figlio di Sycorax, gettando al contempo più di un'ombra su quella di Ariel, è solo Aimé Césaire a offrire, nel 1969, una vera riscrittura del testo shakespeariano, *Une tempête*, il cui sottotitolo, «d'après *La tempête* de Shakespeare – Adaptation pour un théâtre nègre», non lascia dubbi sulla volontà di appropriazione e replica (*writing back*) al testo canonico. Anticoloniale piuttosto che postcoloniale, com'è quasi sempre il caso delle riscritture in una prima fase di decolonizzazione, la *Tempesta* di Césaire vede in Prospero, come già i saggi di Lamming e Retamar, un prototipo di colonizzatore ante-litteram, e attraverso Calibano, il cui nome, secondo Mannoni, è un anagramma di “cannibale”, opera una vera e propria cannibalizzazione del testo shakespeariano. Come scrive Lucy Rix:

For writers so long forced-fed European literature, the time had come to devour and digest the same literature in a self-conscious manner and be empowered to spew out whatever they chose not to swallow. When Prospero asks Caliban what he would do alone on the island, Caliban answers: “I'd rid myself of you, first of all ... I'd vomit you up, all your pomp and designs! You white poison!” This can be seen as an analogy for the very process of adapting canonic texts [...] a replying of fiction that rejects claims to transcendence or to the supposed universality of Shakespeare's self-evident worth (Rix, 2000: 246-247).

Writing back è, dunque, in primo luogo, atto di resistenza, riletture del testo in chiave politica, ma anche rigetto del concetto della insindacabile superiorità della cultura occidentale imposto dall'educazione coloniale. Per Césaire, si tratta in primo luogo di riportare al centro della scena i soggetti coloniali, incentrando la riscrittura del testo shakespeariano sul rapporto padrone-schiavo, una relazione che, secondo le sue stesse parole, «chiarisce molta storia contemporanea: in particolare, la storia coloniale e la storia degli Stati Uniti. Ovunque ci siano società multirazziali, si può trovare questo dramma» (Césaire in Hulme, 2000: 229). La riscrittura torna dunque al passato remoto per interpretare il presente, e lo fa scoprendo i meccanismi del gioco di potere, attraverso la distruzione dell'illusione narrativa e il teatro nel teatro. Il dramma (che, non va mai dimenticato, è scritto “per un teatro nero”) si apre con la scelta delle maschere che definiranno la razza dei personaggi interpretati dagli attori, tutti di colore. È dunque un teatro in progress, quello che propone Césaire, da opporsi al teatro classico statico e paludato: la transitorietà del testo, elemento chiave della riscrittura, è così enfatizzata, mentre un anonimo «Meneur du jeu» sovrintende alla distribuzione delle parti (e scatena

la tempesta iniziale) usurpando il ruolo di Prospero, signore e padrone dell'isola, e portando a un'assoluta interscambiabilità dei ruoli, tutti temporanei, passibili di essere mutati e scambiati nel corso del dramma. Lettura pedagogica del testo, risposta tanto a Shakespeare quanto a Lemming, *Une tempête*, situando la vicenda classica al di là del tempo e dello spazio, nel cronotopo della *négritude*, non utilizza soltanto la riscrittura per stigmatizzare l'uso dell'educazione come strumento di potere, ma ne fa un veicolo per affrontare tematiche come la lotta di classe, le questioni razziali e la politica coloniale, soprattutto francese, attraverso il riferimento sia alle lotte africane per la decolonizzazione sia alla conquista delle Americhe. In tal modo, la riscrittura si pone come ponte tra passato e futuro, mentre il grido di ribellione di Calibano, *Uhruru!* (libertà, in swahili) rimanda al presente delle lotte per l'indipendenza in Africa. Ma non basta: quando Calibano chiede a Prospero di essere chiamato X (Césaire, 1969: 28), quando prorompe nel grido in inglese «Freedom now!» è impossibile non pensare alla lotta coeva di Malcolm X negli USA. Non per caso, a Calibano il rivoluzionario, Césaire oppone un Ariel mulatto e collaborazionista, il cui credo è «Ni violence ni soumission» (Césaire, 1969: 37): una figurazione dell'intellettuale organico di gramsciana memoria, succubo di un Prospero che non esita ad affermare, «Je suis la *Puissance*» (Césaire, 1969: 44), salvo poi lamentare, sul finire del dramma, che il potere non è nulla se non può dominare l'inquietudine dovuta al sentimento della sua transitorietà (Césaire, 1969: 71).

La riscrittura si fa «forma culturale in cui esprimere la realtà del razzismo» (Rix, 2000: 244): ogni scena shakespeariana, ogni immagine viene ribaltata a questo scopo, svelando gli stereotipi, da quello del dominatore illuminato all'esibizione del corpo esotico al buon selvaggio, e mettendo alla berlina in maniera impietosa l'idea di una missione civilizzatrice dell'uomo bianco (cfr. Sofo, 2021). Ma soprattutto, riscrivendo Shakespeare, Césaire offre una vivida rappresentazione scenica di un assioma alla base del suo *Discours sur le colonialisme*: «nul ne colonise innocemment; nul non plus ne colonise impunément» (Césaire, 1955: 16).

3.2. Robinson Crusoe: *dalla parte di Friday*

Se riscrivere *La Tempesta* significa confrontarsi con l'autore al centro del canone occidentale (Bloom, 1994), rivisitare *Robinson Crusoe* significa porsi in relazione con il

primo romanzo della tradizione realista e, nel caso degli autori anglofoni, con il protoromanzo di quel canone, in cui, nella prima fase di colonizzazione, ogni scrittore o scrittrice delle ex-colonie sogna di essere incluso. Passaggio quasi obbligato per acquisire la propria identità, la riscrittura del classico di Defoe non può che porsi in chiave antimperialista, da un lato, mettendo in luce «la componente conservatrice del mito, quel suo essere rito di passaggio verso una situazione di stallo, ovvero verso la riproduzione, sull'isola, di una società esattamente uguale a quella lasciata in patria» (Albertazzi, 2000: 153); dall'altro, approfondendo le riflessioni di Ian Watt (1957) su *Robinson homo oeconomicus*, fino smascherare in Robinson, mercante del diciottesimo secolo, il precursore di ogni futuro funzionario coloniale, l'antenato di ogni *civil servant* impegnato a colonizzare i territori d'oltremare. Riscrivere *Robinson* significa anche rifondare il canone, ponendone l'appropriazione alla base della propria storia letteraria autonoma. Anche in questo caso, accanto a vere e proprie riscritture, possiamo annoverare allusioni intertestuali che, pur rimandando al testo di Defoe, non sono da ascrivere alla categoria delle riscritture: è questo il caso, per esempio, di *Moses Ascending*, romanzo pubblicato dal caraibico Sam Selvon nel 1975, in cui Londra diviene l'isola ostile dove si attua il naufragio metropolitano dell'immigrato protagonista. Allo stesso modo, mentre quasi tutti i primi romanzi del premio Nobel J. M. Coetzee presentano rimandi all'universo di Robinson, solo *Foe*, del 1986, può essere considerato una vera e propria riscrittura. Coetzee, attraverso il rimando al mito di Robinson, esplora il tema della diversità e della solitudine inesorabile: se nel Settecento, infatti, l'isolamento di Crusoe appariva un nuovo modello su cui fondare relazioni di potere, nel Sudafrica tardo-novecentesco di Coetzee esso si fa metafora dell'impossibilità di soddisfacenti scambi interpersonali nella realtà dell'apartheid. Si tratta, fino a *Foe*, di riferimenti intertestuali piuttosto che vere e proprie riscritture: il tema del ritrovamento di impronte non identificabili e la conseguente incapacità di riconoscere il proprio nemico in *Waiting for the Barbarians* (*Aspettando i barbari*, 1980); la lotta quasi epica per la sopravvivenza di un individuo emarginato dal contesto sociale che, invece di rifondare la realtà borghese, come Robinson, si autoannulla in un'esistenza quasi larvale in *The Life and Times of Michael K.* (*La vita e i tempi di Michael K.*, 1983), opere entrambe su cui l'ombra di Robinson aleggia, senza approdare alla riscrittura, che invece è alla base di *Foe*, dove i modi del sequel e del paraquel vengono sviluppati in maniera del tutto atipica grazie a una forte componente metanarrativa e

all'introduzione di un personaggio assente nell'ipotesto. Così, una delle modalità tipiche della riscrittura – la narrazione della storia classica secondo una prospettiva “altra” – si carica di molteplici significati e, al contempo, inattesa ambiguità: supponendo che una donna fosse sull'isola deserta con Robinson e Friday e che lo scrittore Foe ne voglia modificare la versione dei fatti, non ritenendola abbastanza avvincente per il suo pubblico, Coetzee, mentre mina l'autorità del testo canonico, pone in campo problematiche di genere assenti nell'ipotesto e ne mette a repentaglio l'autorialità, scontrandosi con il paradosso secondo cui il racconto della donna è pur sempre storia ‘bianca’, mentre solo Friday, cui, secondo un'orrida pratica razzista sudafricana è stata mozzata la lingua, potrebbe fornire una versione attendibile dei fatti. La deriva metanarrativa consente alla riscrittura di Coetzee di affrontare problemi come il rapporto verità/menzogna, fatto/finzione, vero e verosimile, necessità di “abbellire” il reale e imperativo morale di non discostarsene. Il prototipo della narrazione realistica diventa un pastiche autoriflessivo che mutua modi e registri linguistici dalla tradizione narrativa femminile inglese tardo-settecentesca; in una pirandelliana danza di intertesti, appaiono personaggi fuggiti da altri romanzi di Defoe; Robinson è assente, già deceduto all'inizio della vicenda; Friday, che può solo essere “parlato” da altri, diviene il personaggio-chiave per la comprensione ideologica della storia, personificazione del Sudafrica nero da cui ancora si attende una letteratura rivoluzionaria che sia anche esplorazione estetica del problema politico. Interpretarne il silenzio è compito troppo arduo per lo scrittore bianco: il finale visionario del romanzo è da intendersi, da un lato, come ammissione della sua impossibilità di dare voce alla storia e alle esigenze della popolazione di colore; dall'altro, come esaltazione del linguaggio corporeo e carnale di Friday che, con il solo atto di aprire la bocca, inghiotte non solo i mondi antitetici costruiti con le parole da Susan e Foe (e dallo stesso Coetzee) ma tutti i mondi fittizi del romanzo occidentale. Nella riscrittura di Coetzee si possono individuare gli elementi-chiave del *writing back to the canon*: l'ambiguità di fondo della revisione, qui esplicitata nella “femminilizzazione” del testo classico portata avanti da un autore maschio; la metanarrazione come veicolo di un'allegoria del processo creativo; la valenza positiva del ricorso al *pastiche* (l'imitazione di diversi modi e registri linguistici classici che dimostra la consapevolezza dell'esistenza di una normativa linguistica accanto al discorso parodiato, sottolineando la validità e l'attualità della pratica mimica); la motivazione ideologica di fondo; l'intertestualità come strumento di confronto; il capovolgimento di prospettiva a

favore dell'Altro – dell'emarginato, della donna, del diverso, elemento quest'ultimo che caratterizza anche una delle più famose riscritture postcoloniali del Novecento, *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys, *prequel* di *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, in cui la storia della moglie caraibica folle che Rochester nasconde nella soffitta della sua magione è narrata dal punto di vista della donna, un romanzo, come ha scritto Donata Meneghelli, nato

dalla volontà esplicita di raccontare la storia della creola bianca giamaicana dalla prospettiva narrativa, spaziale, storica, esperienziale, emotiva delle Indie Occidentali, e da una triplice e conflittuale posizione di marginalità: da una parte, la periferia dell'impero, lo statuto indeterminato e in qualche modo dubbio [...] dei bianchi delle colonie; dall'altra, l'appartenenza alla minoranza dei dominatori rispetto alla maggioranza nera, e infine l'essere donna all'interno di quella stessa élite, un sistema patriarcale (Meneghelli, 2018: 75).

Posizione che eleva a potenza la marginalità dello scrittore liberal bianco, membro di una minoranza dominante, nei confronti della maggioranza nera, nella società sudafricana dell'apartheid, di cui è espressione la riscrittura di Coetzee.

4. *Writing forth*

Imboccando la deriva metanarrativa e trasformando in personaggio fittizio l'autore reale dell'ipotesto, l'ipertesto postcoloniale esce dai confini del mero *writing back*, postulando, attraverso la messa in discussione, quando non il dileggio, dello scrittore canonico, la possibilità di (ri)fondare un canone alternativo, in cui un testo originale, autoctono, si sostituisca a quello classico. Se la riscrittura per statuto rigetta la sacralità autoriale, il *writing back* metanarrativo postcoloniale non si pone, tuttavia, come conferma della morte dell'autore, insistendo piuttosto sulla sua inadeguatezza a esprimere la realtà non metropolitana, non occidentale, non egemone. Mentre opere come *Une tempête* o *Wide Sargasso Sea* sono in primo luogo espressioni di rivolta, rivendicazioni politiche, etniche, di genere, attuate attraverso il ribaltamento e il cambio di prospettiva di testi canonici, con *Foe* l'attacco è sferrato tanto al testo quanto al suo autore: la riscrittura come vendetta sull'ipotesto canonico appare insufficiente. Occorre costruire, a partire e all'interno della riscrittura, un testo originale che non derivi più da esso, ma confermi la novità della scrittura antimperialista. Come s'è visto, nel romanzo di Coetzee, né l'autore canonico *Foe* né la narratrice Susan sono in grado di raccontare una nuova storia di Robinson e della sua isola: impotente a offrire loro una chiave per interpretare il

linguaggio corporeo di Friday, Coetzee si rivela *foe* (nemico) per il selvaggio, non meno di Crusoe che ne fece il suo schiavo, dello scrittore che lo dipinge con le parole del potere e della donna che lo accetta solo come «white man's burden» di kiplinghiana memoria.

Foe appare l'apoteosi e al tempo stesso la problematizzazione del *writing back* postcoloniale. Da un lato, non va dimenticato che Coetzee non riscrive solo l'avventura sull'isola di Robinson, come avviene in tutte le altre riscritture del classico di Defoe, ma rilegge tutti e tre i libri che lo compongono. In effetti, in *Foe* «The island adventure ends 1/3 of the way into the book, just as it ended 1/3 of the way into Defoe's trilogy. The two sequels to *Robinson Crusoe* were devoted mainly to reflections on the relation of fiction to reality, and to the qualifications of the realism in the original story» (Phillips, 1997: 159), proprio come 2/3 della riscrittura di Coetzee sono dedicati alle dispute su vero e verosimile, fatto e finzione, tra Susan e Foe. D'altro lato, il risultato finale di tanto disquisire, narrare e rinarrare è un nulla di fatto, o meglio, «a slow stream, without breath, without interruption» (Coetzee, 1978: 157) che esce dalla bocca di Friday, ritrovato su un misterioso relitto in un imprecisato futuro remoto. Tredici anni dopo il romanzo di Coetzee, sarà un autore australiano, Peter Carey, a rompere il circolo vizioso del *writing back* – riscrittura come vendetta, ripetizione replicante – proponendo quello che potremmo definire, con una traduzione approssimativa del *Weiterschreiben*¹ di Renate Lachmann (Lachmann, 1990: 322), un esempio paradigmatico di *writing forth*, “scrittura in avanti” che, superata la fase (ri)vendicativa, approda a una dimensione propositiva autoctona.

4.1.– Great Expectations: dalla parte di Magwitch, ma non solo

Con *Jack Maggs* (1999), Peter Carey riscrive *Great Expectations* di Charles Dickens secondo la prospettiva del convitto che aiuta in incognito il protagonista Pip a divenire gentiluomo. Personaggio minore nel classico ottocentesco, Magwitch, il galeotto, diventa Jack Maggs, ruba il primo piano al suo protetto (che apparirà soltanto per un attimo verso la fine dell'intera vicenda di Carey), facendosi mattatore di una narrazione che è al

¹ Il concetto di *Weiterschreiben* viene usato da Renate Lachmann in relazione al modernismo russo, all'interno di un discorso molto più complesso sul testo come “luogo della memoria”. Per Lachmann, l'intertestualità è memoria degli stessi testi. Si potrebbe facilmente osservare che per lo scrittore postcoloniale “scrivere in avanti” implica un recupero della memoria coloniale, per approdare a una radicale revisione della storia.

contempo *paraquel* e *prequel* (e per certi aspetti anche *sequel*) del testo dickensiano, ma che, soprattutto, rappresenta un superamento del tipico *writing back* postcoloniale. In effetti, mentre riscritture di *Great Expectations* erano già apparse sul suolo australiano e in Europa – *Magwitch* dell'australiano Michael Noonan, 1980, imperniato su un viaggio di Pip in Australia alla ricerca del tesoro del suo benefattore; *Estella*, della scozzese Alanna Knight, 1987, sul tragico destino dell'altezzosa ragazza amata da Pip – è solo con Carey che viene adottata la prospettiva del galeotto, riconosciuta come l'unica con cui un australiano possa empatizzare. Mosso dalla lettura contrappuntistica di Said in *Culture and Imperialism* (1993), Carey riconosce in *Magwitch*, il convitto tradotto nella colonia penale australiana, che fugge rischiando la propria stessa vita per poter incontrare il suo giovane protetto, il prototipo e progenitore di ogni australiano, gravato dal complesso di inferiorità nei confronti della “madrepatria” e dalla vergogna per le origini del suo paese come colonia penale. «C'è voluto un palestinese per farmi comprendere che *Magwitch* era di fatto un mio antenato e che era lui [e non Pip] il personaggio con cui mi sarei dovuto identificare», ha spiegato Carey (Carey, 2001: 58) che, rifiutando di essere ulteriormente «colonizzato dall'immaginazione di Dickens», ha scolpito a tutto tondo il personaggio del sanguigno, violento e bistrattato Jack, il cui più grande desiderio resta, malgrado i soprusi di cui i suoi connazionali inglesi l'hanno fatto oggetto, in patria e nella colonia, «poter sedere accanto al fuoco in Inghilterra sorseggiando una birra o gustando una fetta di torta con i rappresentanti di quella stessa classe sociale che lo ha condannato a sofferenze di ogni genere» (Carey, 2001: 58).

Fin qui, sembriamo essere in pieno *writing back*: ma Carey complica le cose accostando a *Maggs* un nuovo personaggio, Tobias Oates, un giovane scrittore la cui biografia presenta molti punti di contatto con quella del Dickens venticinquenne. E se, in *Foe*, né Susan né *Foe* riescono a scrivere la vera storia dell'isola deserta, in *Jack Maggs*, al contrario, due versioni della vicenda del convitto arriveranno a compimento: quella di Oates, rubata al galeotto durante una serie sedute di mesmerismo il cui scopo ufficiale è curare un tic doloroso di *Maggs*; e quella dello stesso convitto, che la scrive con inchiostro simpatico, per il suo protetto, che rifiuta di incontrarlo. In questo modo, la metanarrazione sposta il racconto in avanti nel tempo della finzione (poiché il romanzo di Oates apparirà solo molto più tardi, dopo l'abbandono dell'Inghilterra da parte di *Maggs* e la sua accettazione dell'Australia come patria di elezione) e anche nel tempo della Storia reale (al

momento, cioè, in cui Dickens pubblicherà *Great Expectations*, scritto alcuni decenni dopo l'abolizione della colonia penale). In questo modo, Carey replica al racconto canonico, smascherato come versione ufficiale del potere, mettendolo direttamente a confronto con la versione del subalterno e dimostrando come quest'ultima sia degna di maggiore affidabilità, in quanto scevra da tutti gli stereotipi che sostanziano la narrazione canonica. Se è vero che, come ha notato John Thieme, il ritorno di Magwitch in patria sovverte l'ordine sociale inglese e rappresenta una rivalsa della colonia sulla madrepatria (uno dei reietti dell'Impero, condannato a vita alla periferia, è diventato padrone di un *gentleman* metropolitano), non si può ignorare, però che Magwitch rappresenta in primo luogo un cortocircuito del sistema socioeconomico inglese: è il servo che, attraverso il denaro, può acquistare il suo padrone, ma resta inglese fino al midollo. Infatti, non si adatta alla realtà sociale della colonia, ma vi traspone valori inglesi: disprezza gli *squatters*, i "gentiluomini" australiani, in quanto il vero *gentleman* può essere solo inglese². Al contrario, Maggs al termine del romanzo, accettando l'Australia e i suoi valori, facendosi, anzi, australiano, apre la narrazione al futuro, trasformando la sua storia in una parabola valida per l'interpretazione del presente.

In *Jack Maggs*, Carey aggiunge ai due livelli primari di intertestualità già presenti in *Foe* – il rapporto con l'ipotesto e quello tra l'autore canonico e il suo stesso personaggio – una polifonia di voci atta a costruire una complessa rete intertestuale (sono molteplici i riferimenti ad altre opere dickensiane, riconoscibili sotto titoli di fantasia; echi della *Pamela* di Richardson si riscontrano nella storia della domestica Mercy Larkin, destinata a divenire moglie di Maggs, mentre il lieto fine – alquanto atipico nell'universo di Peter Carey – appare un omaggio al romanzo borghese vittoriano). Non c'è tanto volontà di replicare all'ipotesto con una scrittura di rivalsa, quanto di operare un vero e proprio atto di cannibalismo rituale nei confronti del canone (in questo caso, della *great tradition* realistica, soprattutto vittoriana). La strada è aperta verso quelle che Maria Chiara Gnocchi ha icasticamente definito «riscritture-mondo» (Gnocchi, 2021), *crossover* letterari senza frontiere e senza "vendetta" che, pur non mancando di intenti politici e polemici, alla replica (ri)vendicativa preferiscono un ampliamento funambolico dell'orizzonte dei

² Devo queste osservazioni alla dott.ssa Valerie Tosi, che si è laureata presso l'Università di Bologna con una brillante tesi su Peter Carey e ora sta portando avanti un progetto di dottorato su Dickens e l'Australia all'Università di Pisa. A lei sono debitrice di molti confronti su *Jack Maggs* e le altre riscritture dickensiane agli Antipodi durante i lockdown del 2020.

riferimenti. Se ogni riscrittura implica una reazione di chi legge sia nei confronti dell'ipertesto sia in quelli dell'ipotesto, un romanzo come *Jack Maggs* postula una presa di posizione netta, una lettura attiva e pronta a rivedere (se necessario anche a capovolgere) le proprie cognizioni di storia letteraria.

5. Per concludere

La riscrittura globale, gioco di intertesti (e ipotesti) molteplici, crea una polifonia narrativa in grado di scongiurare quello che Chimamanda Ngozi Adichie in un video divenuto virale ha definito «the danger of a single story» (Ngozi Adichie, 2009). Al tempo stesso, l'intrico dei rimandi, delle riscritture, delle prospettive e degli echi che costituiscono una «riscrittura-mondo» situa questa modalità in un contesto che va ben oltre l'etichetta (convenzionale e fortemente discutibile) di “postcoloniale”, approdando, piuttosto, alla dimensione della *world o crossover literature*. Non è questa la sede per affrontare il discorso sulla *world literature*, o sulla cosiddetta “letteratura mondo”, per il quale rimando ad altri testi che se ne sono occupati in maniera approfondita (Albertazzi, 2021; Benvenuti, Ceserani, 2012; D'haen, 2012; Damrosch, 2003; Moretti, 1994; Prendergast, 2004; Rosendhal Thomsen, 2010; Sturm-Trigonakis, 2020). Qui mi limito a sottolineare come la riscrittura globale renda manifesta la necessità di superare i limiti e le strettoie delle letterature nazionali, postulando una lettura attiva, un lettore o una lettrice che, per farsi complici di chi narra, devono sapersi districare nella folla degli intertesti. Nel suo saggio sopracitato, quale esempio di riscrittura-mondo, Maria Chiara Gnocchi cita, tra gli altri, il romanzo *Quichotte* di Salman Rushdie (2019), ennesima dis-realizzazione del reale rushdiana, al modo di Dickens, a partire da un ipotesto che è sì il lavoro di Cervantes, ma rivisto e filtrato attraverso la transcodificazione di Massenet, come il titolo stesso suggerisce. Non pago di collocare il suo anziano Don Chisciotte in una sorta di iperrealismo magico, Rushdie ne intesse le disavventure con le vicende e i problemi di uno scrittore che si guadagna da vivere pubblicando romanzi di spionaggio. L'espedito metanarrativo si fa pretesto per borgesiane divagazioni sulla natura onirica del reale, fino a intrecciare in maniera quasi indistinguibile i casi del personaggio con quelli del suo creatore immaginario, entrambi riconducibili, da ultimo, all'autore reale che tira le fila

delle loro storie. Il cammino del cavaliere errante si sovrappone alle storie di Alice, Pinocchio e persino del Rinoceronte di Ionesco; echi di *Moby Dick* contrappuntano situazioni tolte da blockbusters hollywoodiani come *Men in Black* e *Ritorno al Futuro*; all'ipotesto di Cervantes si aggiunge, in una sottotrama fantascientifica, la riscrittura di un racconto di Arthur C. Clarke, mentre l'odissea di Quichotte (e del suo Sancho/Telemaco) si snoda attraverso le sette valli insidiose che conducono al mitico Simurg, il re dei volatili, che appare nella *Conferenza degli uccelli*, poema sufi del XII secolo, di Farid-ud-Din-Attar. In un vertiginoso gioco di specchi narrativi, il *Quichotte* di Rushdie contiene perfino brani di saggistica letteraria, in cui si discetta della tradizione picaresca e del teatro dell'Assurdo e si anticipano possibili obiezioni sulla notevole sospensione dell'incredulità richiesta dall'intera vicenda.

Di fronte a una simile abbondanza di ipo- e inter-testi, un tale accumulo di rimandi ed echi, forse non ha più senso parlare di riscrittura, almeno non al singolare. *Quichotte* conferma la labilità dei confini della riscrittura, ma, al contempo, indica come, meglio di qualsiasi altro modo, la «riscrittura-mondo» si ponga come esempio emblematico di quella che lo stesso Rushdie ha definito «protean literature», ovvero, una letteratura in cui generi, stili, registri, testi, dialogano, s'intrecciano e si mescolano, sino a diventare un tutt'uno, «without sacrificing truth or depth or passion or shapeliness or interest, without becoming a confusing, bewildering, shallow, pointless mess» (Rushdie, 2021: 36). Una letteratura, è ancora Rushdie ad affermarlo, che meglio risponde alla natura del reale, perché non è intrappolata nell'errore «to see the real as ordinary when in fact it's extraordinary, to see it as moderate when in fact it's extreme, to see it not as it is, which is to say full of wonderments, but as merely naturalistic instead» (Rushdie, 2021: 45). Nella proteiforme «riscrittura-mondo», le opere dialogano al di là del tempo e dello spazio, secondo un processo di contaminazione positiva, una disseminazione che travalica la parola e il senso. Non è più questione di trasgredire codici o (ri)vendicare il passato:

when one lives at a hinge moment in history [...] a moment when everything is in flux, everything is changing at immense speed, when the future is up for grabs and dark storm clouds rush across the sun, and when there are plagues and dragons loose in the world, then it becomes essential to admit that the old forms will not do, the old ideas will not do, because all must be *remade*, all, with our best efforts, must be *rethought*, *reimagined* and *rewritten*, and to do otherwise would be to fail, most lamentably to fail, in the pursuit of our art (Rushdie, 2021: 46, corsivi miei).

Le riscritture globali, procedendo per accumulo, approdano a «un'alterazione percettiva, uno sconvolgimento della sensibilità» (Salmon, Hanimann, 2003: 66): ovvero, realizzano quello che Glissant considerava il compito più urgente della letteratura, «bouleverser nos imaginaires» (Glissant, 2006: 109).

Bibliografia

- ALBERTAZZI Silvia (1992), *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Roma, Editori Riuniti.
- ALBERTAZZI Silvia (1999), «Postmoderno? Postcoloniale? La grande narrativa», in PETRONIO Giuseppe, SPANU Massimiliano (eds.), *Postmoderno?*, Roma, Gamberetti Editore, pp. 67-81.
- ALBERTAZZI Silvia (2000), «Sulle orme di Venerdì. *Robinson Crusoe* nell'opera di J. M. Coetzee», in GNOCCHI Maria Chiara, IMBROSCIO Carmelina (eds.), *Robinson dall'avventura al mito*, Bologna, CLUEB, pp. 152-163.
- ALBERTAZZI Silvia (2010), «“Vile Old World”: altre isole, altre tempeste», in RESTIVO Giuseppina, CRIVELLI Renzo S., ANZI Anna (eds.), *Strehler e oltre. Il Galileo di Brecht e La tempesta di Shakespeare*, Bologna, CLUEB, pp. 193-218.
- ALBERTAZZI Silvia (2013), *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci.
- ALBERTAZZI SILVIA (ed.) (2021), *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, Roma, Carocci.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen (1989), *The Empire Writes Back*, London, Routledge.
- BACHELARD Gaston (1975), *Psychanalyse du feu* [1938], Paris, Gallimard.
- BENVENUTI Giuliana, CESERANI Remo (2013), *Letteratura globale*, Bologna, il Mulino.
- BLOOM Harold (1994), *The Western Canon*, San Diego, Harcourt Brace.
- BRIGNOLI Laura (2019), «Introduzione» in BRIGNOLI Laura (ed.) *Interartes. Diegesi migranti*, Milano, Mimesis, pp. 9-41.
- CAREY Peter (1997), *Jack Maggs*, Brisbane, Queensland University Press.
- CAREY Peter (2001), «Duecento anni di qualcosa», in BARALDI Matteo, GNOCCHI Maria Chiara (eds.), *Scrivere = Incontrare. Migrazione, multiculturalità, scrittura*, Macerata, Quodlibet, pp. 55-59.
- CÉSAIRE Aimé (1955), *Discours sur le colonialisme*, Paris-Dakar, Présence Africaine.
- CÉSAIRE Aimé (1969), *Une tempête: d'après “La tempête” de Shakespeare: adaptation pour un theatre negre*, Paris, Editions du Seuil.
- COETZEE J. M. (1986), *Foe*, London, Martin Secker & Varburg.
- COMETA Michele (2010), *Studi culturali*, Napoli, Guida.
- CONRAD Joseph (1986), *The Shadow Line* [1916], London, Penguin.
- D'HAEN Theo (2012), *The Routledge Concise History of World Literature*, London-New York, Routledge.
- DAMROSCH David (2003), *What Is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press.

- DOLCE Maria Renata (2010), «“Con/Testazioni postcoloniali”: il dialogo con il canone e la riscrittura dei grandi classici», in BASSI Shaul, SIROTTI Andrea (eds.), *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Firenze, Le Lettere, pp. 173-193.
- FANTAPPIÉ Irene (2014), «Riscritture», in DE CRISTOFARO Francesco (ed.), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, pp. 135-166.
- GLISSANT Édouard (2006), «De l'utopie», *Francofonia*, 50, XXVI, pp. 107-110.
- GNOCCHI Maria Chiara (2021), «Le riscritture-mondo», in ALBERTAZZI Silvia (ed.), *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, Roma, Carocci, pp. 99-111.
- HULME Peter (2000), «Reading from Elsewhere: George Lamming and the Paradox of Exile», in HULME Peter, SHERMANN William H. (eds.), *The Tempest and its Travels*, London, Reaktion Books, pp. 220-235.
- LACHMANN Renate (1990), *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- LECERCLE Jean-Jacques (2009), «Hybridation linguistique ou âgon langagier: le rôle de la littérature dite postcoloniale», in VENTURA Héliane, LASSALLE Didier, FISCHER Karin (eds.), *Hybridation multiculturalisme postcolonialisme*, Orléans, Presses Universitaires Orléans.
- MANNONI Octave (1950), *Psychologie de la colonisation*, Paris, Seuil.
- MENEGHELLI Donata (2018), *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni. Il testo espanso*, Milano, Morellini.
- MENEGHELLI Donata (2019), «Ancora! La continuazione: una pratica onnipresente e inafferrabile», in BRIGNOLI Laura (ed.), *Interartes. Diegesi migranti*, Milano, Mimesis, pp. 45-58.
- MORETTI Franco (1994), *Opere mondo. saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- NGOZI ADICHIE Chimamanda (2009), «The danger of a single story», <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=it> (ultimo accesso 13 luglio 2021).
- PHILLIPS Richard (1997), *Mapping Men and Empire. A Geography of Adventure*, London, Routledge.
- PRENDERGAST Christopher (2004) (ed.), *Debating World Literature*, London, Verso.
- PRINCE Gerald (1992), *Narrative as Theme*, Lincoln-London, University of Nebraska Press.
- RIX Lucy (2000), «Maintaining the State of Emergence: Aimé Césaire's *Une tempête*», in HULME Peter, SHERMANN William H. (eds.), *The Tempest and its Travels*, London, Reaktion Books, pp. 236-249.
- ROSENDHAL THOMSEN Mads (2010), *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*, London, Continuum.
- RUSHDIE Salman (1981), *Midnight's Children*, London, Jonathan Cape.
- RUSHDIE Salman (1991), *Imaginary Homelands*, London, Granta Books.
- RUSHDIE Salman (2002), *Step Across This Line*, New York, Random House.
- RUSHDIE Salman (2019), *Quichotte*, London, Jonathan Cape.
- RUSHDIE Salman (2021), *Languages of Truth. Essays 2003-2020*, London, Jonathan Cape.
- SAID Edward W. (1993), *Culture and Imperialism*, New York, Knopf.
- SALMON Christian, HANIMANN Joseph (eds.) (2003), *Diventare minoritari. Per una nuova politica della letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.

- SOFO Giuseppe (2020), *Les éclats de la traduction. Langue, réécriture et traduction dans le théâtre d'Aimé Césaire*, Avignon, Éditions Universitaires.
- STURM-TRIGONAKIS Elke (ed.) (2020), *World Literature and the Postcolonial: Narratives of (Neo)Colonialization in a Globalized World*, Berlin, Metzler.
- THIEME John (2001), *Postcolonial Con-Texts. Writing Back to the Canon*, London-New York, Continuum.
- WATT Ian (1957), *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press.

Come citare l'articolo:

Silvia Albertazzi, «Writing back, writing forth. Confini delle riscritture postcoloniali *InterArtes* [online], n.1 “Confini” (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), ottobre 2021, pp. 87-107. <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/f8a91c86-b2eb-4627-852b-6c3985e481a5/5Albertazzi+.pdf?MOD=AJPERES>>